



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI: ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL
CINEMA E DELLA MUSICA
CORSO DI DOTTORATO IN STORIA, CRITICA E CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI,
CICLO XXIX

**II DISEGNO DI RITRATTO NELL' ITALIA SETTENTRIONALE
(1480-1530).
STORIA, TECNICHE E QUESTIONI ATTRIBUTIVE**

COORDINATORE: CH.MO PROF. ANDREA TOMEZZOLI

SUPERVISORE: CH.MA PROF.SSA VITTORIA ROMANI

CO-SUPERVISORE: CH.MA PROF.SSA ALESSANDRA PATTANARO

DOTTORANDO:
CHIARA BONACCORSI (MATR. 1085089)

SOMMARIO

INTRODUZIONE	8
---------------------	---

Capitolo 1

FONTI PER UNA STORIA DEL DISEGNO DI RITRATTO	11
---	----

- **1.1** Il termine «ritratto» tra etimologia e oggetto materiale 12
- **1.2** I committenti e il ritratto dal naturale. Tempi e modalità d'esecuzione 20
- **1.3** I termini «schizo» e «testa». Occorrenze documentarie 26
- **1.4** Il caso di Venezia 31
- **1.5** I ritratti infantili 34

Capitolo 2

IL DISEGNO DI RITRATTO ALLA CORTE DI MANTOVA	36
---	----

- **2.1** Andrea Mantegna 36
 - **2.1.a** Il precedente di Pisanello 36
 - **2.1.b** Le fonti sui ritratti a corte 37
 - **2.1.c** I ritratti di Mantegna 39
- **2.2** Francesco Bonsignori 46
 - **2.2.a** L'attività di ritrattista nelle fonti 46
 - **2.2.b** La formazione e l'attività pittorica 54
 - **2.2.c** Il problema dei disegni di ritratto 63
- **2.3** Lorenzo Costa ritrattista di corte 71
 - **2.3.a** Da Mantegna a Lorenzo Costa: il caso dei due disegni di ritratto di Besançon 73
- **2.4** Il ritratto isabelliano di Leonardo 75

Capitolo 3

IL DISEGNO DI RITRATTO A VENEZIA	80
---	----

- **3.1** Giovanni Bellini 80
- **3.2** Ritratti di ambito belliniano 85
- **3.3** Bartolomeo Montagna e Marco Basaiti 87
- **3.4** Un'ipotesi per Andrea Previtali 89
- **3.5** Boccaccio Boccaccino 93
- **3.6** Lorenzo Lotto 97

Capitolo 4

IL DISEGNO DI RITRATTO ALLA CORTE DI MILANO	99
• 4.1 Nuove proposte per il catalogo grafico di Ambrogio De Predis	99
4.1.a Le fonti	99
4.1.b I dipinti	102
4.1.c I disegni	107
4.1.d Due nuove proposte	114
• 4.2 La serie dinastica dell'Accademia Carrara di Bergamo	123
• 4.3 Due ritratti in collezione Rothschild	124
• 4.4 Tre ritratti di Bernardino Luini	128
• 4.5 Una segnalazione per Andrea Solario	131
• 4.6 Ritratti anonimi in Valpadana	133
• 4.7 Un ritratto di Giovan Francesco Caroto	134

Capitolo 5

UNA TRACCIA PER IL DISEGNO DI RITRATTO IN FRANCIA.	137
• 5.1 Introduzione	137
• 5.2 Gli antichi <i>recueils</i>	140
• 5.3 I Clouet	143
• 5.4 Riflessioni sulla funzione dei disegni	144

Capitolo 6

LE TECNICHE DEL DISEGNO DI RITRATTO. PIETRE NATURALI E COLORI A SECCO.	148
• 6.1 Le pietre naturali nera e rossa	148
• 6.2 I colori a secco	151
6.2.a Le fonti	152
6.2.b Per la vicenda critica del «colorire a secco»	165
• 6.3 Nuove osservazioni sui materiali	179
6.3.a Indicazioni metodologiche	180
6.3.b Un pastello rosso di ambito leonardesco all'inizio del secondo decennio del secolo.	181
6.3.c Elementi di continuità e novità nel colorire a secco	188
6.3.d La complessità delle ricette	191
6.3.e Un pastello giallo per Ambrogio De Predis	193
6.3.e.1 La cronologia e i contatti con le corti d'oltralpe	196
6.3.f Osservazioni sulla tecnica disegnativa dei Clouet	199

CATALOGO DEI DISEGNI	203
Mantova, <i>nn</i> 1-11	
Venezia, <i>nn</i> 12-22	
Milano, <i>nn</i> 23-41	
APPENDICE DOCUMENTARIA	311
-Mantova	312
-Milano	343
-Altri centri dell'Italia Settentrionale	350
-Italia centrale	352
-Francia	354
TAVOLE	
BIBLIOGRAFIA	

Abstract

Il presente lavoro ha come oggetto lo studio approfondito dei disegni autonomi di ritratto, una produzione a pietra nera che si diffonde soprattutto nell'Italia settentrionale tra il 1480 ed il 1530. La ricerca ha preso le mosse da Mantova, quindi si è spostata su Venezia e Milano. Si offre una catalogazione conforme agli standard in uso nelle principali collezioni di disegni europee e un'approfondita analisi delle fonti storiche (carteggi e documenti di varia natura) e storico-artistiche, allo scopo di definirne le caratteristiche, la consistenza e la destinazione d'uso. La ricerca ha discusso disegni di attribuzione e cronologia molto discusse ha studiato artisti dalla storia ancora poco assestata che hanno richiesto impegnative proposte di ricostruzione. Lo studio comparato dei materiali ha consentito di proporre numerose revisioni attributive e cronologiche e di recuperare all'attenzione disegni poco noti o inediti. In particolare è stata proposta una nuova fisionomia al catalogo di Francesco Bonsignori e Ambrogio De Predis. Si è da subito imposto all'attenzione l'aspetto tecnico, che è stato affrontato valendosi anche di osservazioni di laboratorio i cui risultati hanno fornito una base di discussione con chimici, conservatori e restauratori in un'ottica interdisciplinare. L'analisi delle tecniche in uso in questi disegni ha richiesto un'ampia trattazione dalle pietre nere e rosse e della complessa *querelle* sul colorire a secco che coinvolge il tema dei rapporti tra Leonardo e Jean Perréal.



The present work has as its subject an in depth study of the autonomous portrait drawings, a black chalk production that spread mainly in northern Italy between 1480 and 1530. The research started in Mantua, then moved to Venice and Milan. It offers a catalog that follows the standards in use in the main collections of European drawings and a detailed analysis of historical and artistic sources (letters and documents of various kinds), in order to define the characteristics, consistency and destination of use. The research focussed on drawings of uncertain attribution and much discussed chronology and it involves artists whose biographies are not well known, and this required demanding reconstruction hypotheses. The comparative study of the materials allowed to propose numerous attribution and chronological revisions and to recover unpublished drawings and drawings that were not well known prior to this research.. In particular, a new shape was proposed in the catalog by Francesco Bonsignori and Ambrogio De Predis. The technical aspect was immediately brought to attention, and it was also addressed using laboratory observations, the results of which provided a basis for discussion with chemists, conservators and restorers in an interdisciplinary context. The analysis of the techniques used in these drawings required an extensive treatment of black and red chalk and of the complex *querelle* on dry coloring involving the relationship between Leonardo and Jean Perréal.

INTRODUZIONE

Negli ultimi decenni del secolo scorso alcuni studi, affiancati da importanti iniziative espositive, hanno riportato l'attenzione sul tema dei ritratti su carta. Si tratta di una tipologia particolare di disegni caratterizzati in genere da grandi dimensioni e da una rifinitura molto accurata, resa possibile da tecniche quali le pietre nera e rossa e i pastelli. La loro produzione, ben documentata tra la seconda metà del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, è stata descritta come tipica dell'Italia settentrionale. La circolazione di questi raffinati prodotti è vivace in particolare nelle corti di Mantova e di Milano e, nonostante l'ampia dispersione e le gravi perdite, è ben documentata soprattutto nei carteggi epistolari. Anche Venezia dovette contribuire significativamente a questa tipologia, come stanno ad indicare le attribuzioni della critica, a fronte di una scarsità di notizie documentarie. Nel corso del dibattito, ricco di interventi impegnati per lo più a discutere singoli casi o gruppi di opere, sono stati coinvolti artisti dell'importanza di Andrea Mantegna, Giovanni Bellini, Antonello da Messina, Leonardo, Giovanni Antonio Boltraffio, Bernardino Luini, Andrea Solario, Francesco Bonsignori e Lorenzo Lotto. Sono emerse in particolare due questioni: la difficoltà di riconoscere gli autori dei ritratti disegnati, e l'originalità tecnica di alcuni di questi esemplari. Per quanto concerne il primo punto il problema è ancora attuale nonostante il contributo offerto tra Otto e Novecento dai grandi conoscitori. Per illustrare l'*impasse* attributivo basti pensare al numero significativo di disegni ancora anonimi o attribuiti genericamente a un ignoto "North Italian", e alla difficoltà di creare gruppi coerenti, confrontabili con i ritratti dipinti prodotti da un singolo artista. Quanto alla tecnica, si può evocare il dibattito sollevato attorno al tema delle pietre naturali e artificiali e dei colori a secco.

Questa ricerca ha affrontato l'argomento a partire da una ricognizione delle fonti e dei documenti allo scopo di verificare la definizione di questa tipologia e di ricostruirne usi, funzioni, tecniche e lessico. E' stato così possibile ricavare dati utili per ragionare sull'atteggiamento della committenza cortigiana verso queste opere e per ricostruire le modalità di approvazione, i tempi di esecuzione e la destinazione d'uso.

E' seguita la redazione di un catalogo di disegni di ritratto che ha avuto per oggetto fogli riferibili al periodo 1480-1530, nell'arco cronologico che assiste all'esaurirsi della civiltà prospettica e l'avvento della "maniera moderna". Ripercorrendo la storia dei disegni, e ricostruendone le peripezie attributive che delineano una geografia tra Mantova, Milano e Venezia, è emersa con evidenza l'utilità di uno studio comparato che considerasse assieme i tre ambienti.

Si è poi concentrata l'attenzione su Mantova che costituisce un centro privilegiato di osservazione in rapporto al tema per la ricchezza di informazioni attingibili dalle fonti e per la presenza di due grandi ritrattisti di corte: Andrea Mantegna e Francesco Bonsignori. Questi ultimi, nelle diverse proposte critiche, si sono disputati la paternità di numerosi ritratti su carta a pietra nera. La varietà e la prudenza che hanno caratterizzato i vari suggerimenti dimostra il carattere problematico di questa produzione dal punto di vista attributivo. I disegni coinvolti sono stati studiati in stretto rapporto con i dipinti e con la storia dei due pittori, approdando a un ridimensionamento del ruolo di Mantegna, che era stato invece protagonista all'altezza dell'importante mostra del 1992 a lui dedicata alla Royal Academy di Londra. La ricostruzione dell'attività di Bonsignori si è rivelata impegnativa, poiché il pittore è privo di uno studio monografico affidabile e aggiornato. Un bilancio degli studi e l'esame dei dipinti ha permesso di riflettere sulle criticità delle numerose attribuzioni di cui è stato oggetto e di proporre un

catalogo che si fonda sulla restituzione del disegno preparatorio (Vienna, Albertina) collegabile all'unico ritratto certo del pittore, il *Senatore* della National Gallery di Londra.

Tra i disegni sottratti al catalogo di Mantegna e Bonsignori, tre prove sono state riconsiderate in ambiente ferrarese e due di esse orientate su Lorenzo Costa sulla scorta di un suggerimento di Carlo Volpe. Altri disegni sono stati studiati in relazione all'ambiente veneziano, provando ad argomentare una nuova attribuzione ad Andrea Previtali ed una precedente segnalazione per Boccaccio Boccaccino. Per alcuni ritratti disegnati si è mantenuto un atteggiamento prudente, cercando di ridefinirne la cultura figurativa e la cronologia piuttosto che pronunciare un nome.

L'ambiente milanese ha offerto l'opportunità di studiare il disegno di ritratto in relazione alla costituzione di gallerie dinastiche, in analogia a un fenomeno ben documentato in ambito francese. Un nucleo di fogli già accorpato dalla critica e collocato in ambito lombardo è stato arricchito di due nuovi numeri, conservati rispettivamente al Louvre e al Kupferstichkabinett di Berlino. Questi fogli sono stati discussi in relazione alla ancora poco studiata figura del ritrattista di corte Ambrogio De Predis, e gli hanno restituito un ruolo nel genere del disegno di ritratto che le fonti documentano ampiamente. Si segnala anche la nuova proposta di restituzione ad Andrea Solario di un ritratto a pietra nera del Cooper Hewitt Museum di New York, e il riconoscimento di un'effigie di Francesco I di Francia in un disegno del Louvre.

I rapporti di Milano con la Francia hanno suggerito la necessità di un excursus sullo status dei disegni di ritratto in quella corte. Al termine si è suggerita l'esistenza di gallerie di disegni autonomi già nel XV secolo nella corte di Francia, a fronte di un assetto critico tradizionale che, a date così antiche, tende a ridurne il carattere autonomo. La riflessione sulla Francia è stata resa necessaria anche dalla questione della tecnica del colorire a secco.

Il problema delle tecniche si è manifestato in tutta la sua importanza durante il lungo periodo di studio trascorso al Département des Arts graphiques del Louvre e i più brevi soggiorni al Kupferstichkabinett di Berlino e all'Albertina di Vienna. In queste occasioni è stata messa in evidenza, tramite osservazione al microscopio, la presenza di precoci colori a secco in alcuni disegni di ritratto. Queste esperienze hanno consentito di stabilire un proficuo dialogo con i conservatori e i restauratori della carta. I materiali e le osservazioni maturate sono confluiti in un capitolo che affronta il rinnovamento delle pratiche del disegno di ritratto dell'Italia del Nord tra Quattrocento e Cinquecento. Si sono approfondite in particolare le questioni inerenti le pietre nere e rosse e la complessa *querelle* del colore a secco. Le fonti sono state confrontate con il dibattito critico moderno, e poi sono state messe in relazione alle osservazioni sui materiali condotte da restauratori, chimici e geologi. Un problema ancora irrisolto riguarda la distinzione tra materiali naturali, estratti dalle cave, e materiali fabbricati in bottega a inizio Cinquecento, quando ancora le fonti non restituiscono l'uso del termine pastello, ma utilizzano una pluralità di espressioni. Le analisi tecniche fino ad oggi condotte non offrono un responso univoco.

Pur rimanendo questo un terreno ancora aperto alla discussione, la ricerca ha permesso di individuare con cautela nuovi elementi utili per distinguere tra il comportamento dei materiali naturali e quello dei materiali fabbricati nella bottega dell'artista. Le riflessioni scaturite permettono di avanzare una riflessione sulle pratiche del disegno settentrionale, che evidenzia gli elementi di continuità e i contatti con le corti d'oltralpe.



Desidero esprimere la mia gratitudine verso le persone con il loro contributo hanno reso possibile la realizzazione di questo lavoro: anzitutto i miei supervisor, la professoressa Vittoria Romani e la professoressa Alessandra Pattanaro per avermi sostenuto con fiducia. Ringrazio il professor Alessandro Ballarin per le utili discussioni e per l'interesse con cui ha seguito lo scambio di idee messo in moto dalla ricerca. Ringrazio il personale e gli studiosi vicini al Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Padova, Elena Svalduz, Maria Lucia Menegatti, Barbara Maria Savy, Mattia Vinco, Paola D'Alconzo, Laura de Zuani, Barbara Ceccato. Un grande debito di riconoscenza è maturato inoltre con tutti i curatori di Musei e Gabinetti di disegni, che hanno discusso con me i problemi stilistici e conservativi sottesi alle opere grafiche di cui mi sono occupata, in particolare: Dominique Cordellier, Laura Angelucci, Roberta Serra, Emmanuelle Brugerolles, Lizzie Boubli, Louis Frank, Olivia Savatier-Sjöholm, Séverine Lepape, Federica Mancini, Victoria Fernandez, Dagmar Korbacher.

Un grande debito di riconoscenza è maturato nei confronti dei restauratori e dei conservatori dei materiali cartacei di diversi musei italiani ed europei, per la generosità con cui hanno voluto dedicare le loro competenze ai problemi tecnici e conservativi sollevati dalla ricerca. Dalle loro osservazioni e dagli utili confronti ho molto imparato: Elisabeth Thobois, Ariane de La Chapelle, Angela Cerasuolo, Georg Dietz, Corinne Letessier.

Un sincero ringraziamento ai tecnici, chimici e geologi per i proficui suggerimenti e le utili discussioni, il cui contributo è stato essenziale per affrontare i problemi delle tecniche del disegno: Alfonso Zoleo, Sara Callegaro.

Sono inoltre grata al personale delle istituzioni presso le quali ho svolto le mie ricerche: il Département des Arts Graphiques del Louvre, la Fondation Custodia, l'Ecole des Beaux Arts di Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) di Parigi, la Bibliothèque universitaire de l'Ecole du Louvre, Musée Condé di Chantilly e le biblioteche la Fondazione Federico Zeri di Bologna, il Kunsthistorisches Institut di Firenze, la Witt Library e il Department of Prints and Drawings del British Museum di Londra, il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, L'Albertina di Vienna, la Galleria estense di Modena, l'Accademia Carrara di Bergamo, il Museo di Castelvecchio, l'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, e la Biblioteca di Storia delle Arti Visive e della Musica dell'Università di Padova.

Desidero ringraziare anche le persone che hanno partecipato allo scambio di idee avviato dalla ricerca, in particolare Cristina Quattrini, Giovanni Agosti, David Ekserdjian, Barbara Agosti, Vincent Delieuvin, Arturo Galansino, Stefano l'Occaso.

Capitolo 1

FONTI PER UNA STORIA DEL DISEGNO DI RITRATTO

Negli studi sul genere ritrattistico, non si trovano spazi dedicati a questa speciale tipologia grafica. La fortuna critica del ritratto su carta è un fatto abbastanza recente nell'ambito del disegno.¹ A fronte del modesto interesse da parte della letteratura, le fonti documentano con generosità l'esistenza di ritratti disegnati. Lorne Campbell ha il merito di aver raccolto un primo campione di testimonianze di XV e XVI secolo e la sua conclusione è ancora oggi illuminante.

By the 1470s and perhaps earlier, portrait drawings were being commissioned, given as present, collected and used in much the same ways as painted portraits, for which they were evidently cheaper and more easily portable substitutes.

L. Campbell, *Renaissance portraits*, 1990, p. 61.

La presente ricerca intende offrire per la prima volta un sondaggio su un largo numero di carteggi delle corti dell'Italia settentrionale tra 1480 e 1530. Questi in genere sono poco utilizzati ma possono restituire sguardi inediti sulle commissioni di alcuni ritratti disegnati. Alle fonti edite, si sono aggiunte la ricerca sui carteggi digitalizzati e alcuni approfondimenti in archivio. Uno sguardo d'insieme ha offerto gli strumenti per documentare usi, funzioni, tecniche e lessico del disegno autonomo di ritratto.

A fronte della ricchezza dei carteggi, gli inventari sono sembrati meno utili. I disegni, solitamente, vengono ospitati nelle sezioni dedicate alle biblioteche, e qui le descrizioni sono molto avare di particolari. Nell'inventario della biblioteca di Ferrante II di Guastalla,² stilato il 29 novembre 1590, ad esempio, nella sezione miscellanea tra testi di vario genere, compaiono «otto carte de disegni diversi, parte in capretto et parte in carta nostra, oltre ad un libro di disegni delle terre di Puglia». ³ L'archivio Gonzaga si dimostra invece un bacino straordinariamente ricco di spunti, per i suoi caratteri, unici, ai quali conviene accostarsi con le parole di Brown.⁴

the unique value and special importance of the Gonzaga papers [...] lies primarily in the extent to which the papers of this court have been preserved relative to losses encountered elsewhere. This may explain why scholars such as Garret Mattingly (*Renaissance Diplomacy*, Baltimore 1964) and Roberto Weiss (*The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford, 1969) have relied so heavily their research on the Gonzaga correspondence files.

C. M. Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia*, 1982, p. 9.

¹ F. AMES LEWIS, 1981; J. MARTINEAU, 1981; F. AMES LEWIS, J. WRIGHT, 1983; L. CAMPBELL, 1990; D. CORDELLIER, 1996; G. AGOSTI, 2001; A. BALLARIN, 2010.

² Ferrante I muore nel 1557 e i suoi discendenti governano Guastalla dal 1539 al 1678. Il loro mecenatismo si vedano gli studi di C. M. BROWN, A.M. LORENZONI, 2004, pp. 9-24.

³ C.M BROWN, 2011, p. 122.

⁴ C.M. BROWN, 1982, p. 9.

Le fonti mantovane sono un'ottima cartina di tornasole per una situazione che, come vedremo, può essere estesa anche alle altre corti norditaliane.

1.1 Il termine «ritratto» tra etimologia ed oggetto materiale.

Ad un esame dei carteggi scambiati tra le corti emergono più ritratti disegnati di quanto non si sia stimato finora. A fronte di questa ricchezza di riscontri ad oggi manca uno studio che discuta nel complesso queste testimonianze. Da qui nasce negli studi la difficoltà di leggere ed interpretare le fonti, che adottano un linguaggio vario, spesso generico. Questo deriva dal fatto che gli interlocutori avevano entrambi sotto gli occhi le opere di cui trattavano, per cui non avevano bisogno di descrivere in modo particolareggiato i dipinti o i disegni, come invece richiederebbe il lettore moderno, privo del riscontro sugli oggetti. Di conseguenza è stato importante in questa sede riunire un campione vasto dal punto di vista geografico e cronologico, per ricostruire in modo più completo possibile alcune commissioni che riguardano i ritratti dipinti e disegnati, per osservare il lessico impiegato e confrontarlo con i materiali superstiti.

Unendo fonti milanesi, mantovane, di altri centri dell'Italia padana e della Francia,⁵ è stato possibile individuare questo tipo di disegno, descritto di volta in volta come «ritratto», «testa» o «visage». A loro ci si riferisce nelle lettere in modo più generale con il verbo «ritrarre dal naturale», come avviene anche per alcuni casi di ritratti scolpiti. Nel lessico, l'uso del termine «ritratto» e del verbo «ritrarre» è prettamente etimologico, slegato da una descrizione troppo specifica dell'opera d'arte. Su questa conclusione convergono gli studi di Édouard Pommier, che descrivono una storia più antica del termine nella quale i significati della parola si sovrappongono. Nella lingua francese del XVI secolo:

Il verbo «ritrarre» ha il senso di tracciare e di disegnare: è il tratto tirato per formare il contorno di qualcosa; da questo senso generale deriva quello più preciso di «rappresentare», «dipingere»; il sostantivo «ritratto», pure molto usato nel XVI secolo, ha significati che si sovrappongono in qualche modo, di tracciato, di figura geometria, di forma, figura, piano e disposizione, di piano e progetto, d'immagine e rappresentazione, d'immagine come somigliante. Si tratta quindi ancora, a quell'epoca, di un termine molto generico, legato all'idea di rappresentazione che si effettua, all'inizio, attraverso un tracciato. Il «tratto» è proprio inerente al «ritratto». Nell'italiano del XVI secolo si vede apparire una distinzione essenziale tra *imitare* «dare l'immagine di qualcosa», e *ritrarre* «fare la copia letterale, tratto per tratto, di qualcosa».

E. Pommier, *Il ritratto*, 1998 [ed. 2003], p. 6.

Nella Francia di Perréal e dei Clouets gli studi segnalano la mancanza di un termine preciso per descrivere i ritratti, dipinti o disegnati. Il verbo *peindre* ancora al tempo dei Clouets vuol dire tracciare, disegnare, rappresentare qualcosa.⁶ Il termine non viene riferito in modo esclusivo alla

⁵ Oltre all'Inventario dei beni del castello di Angers di Renato d'Angiò, steso nel 1471-1472, (A. LECOY DE LA MARQUE, 1873, p. 262), si sono raccolte testimonianze relative al regno di Carlo VIII (M. D'ANGOULEME, 1559, n. 32, p. 245; R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE, 1896, p. 62), e di Luigi XII (DE MAULDE LA CLAVERIE, 1886, p. 32; A. BALLARIN, 2010, p. 756). Le fonti che riguardano Perréal e Caterina de Medici sono eloquenti, e per il loro dettaglio si rimanda all'appendice documentaria. Si segnala un'ulteriore traccia in un inventario non datato dei beni di Margherita d'Austria, deceduta nel 1586: «ung visage de l'Empereur fait de blanc et de noyr» è seguito da «ung petit tableau du chief d'ung portugalais, fait sans couleur par maistre Jacques Barbaris», L. CAMPBELL, 1990, p. 254.

⁶ A. ZVEREVA, 2011, p. 23.

rappresentazione della figura umana, o della testa. Per descrivere quello che noi oggi chiamiamo ritratto, le fonti francofone aggiungono i termini di *effigie*, *tableau*, *ouvrage* o *semblance*.⁷

Con il XVII secolo invece il termine si specializza e si lega alla figura umana, e il dizionario della *Crusca*,⁸ del Baldinucci⁹ e i coevi dizionari francesi, recepiscono e ratificano l'evoluzione maturata dalla letteratura artistica.¹⁰

Ecco quindi che quando Ludovico Gonzaga, nel 1469, chiede a Mantegna i disegni per alcune galline da tradursi in tappezzeria, non si nomina mai la parola «disegno». Eppure è certo che siano disegni, forse anche colorati, sebbene si parli solo di «ritrarne [...] del naturale».¹¹ Federico I Gonzaga, allo stesso modo, definisce «el ritracto de la pictura», ciò che in una lettera precedente è identificato come «certi designi». Si tratta in questo caso di alcuni disegni, tratti da dipinti, che Mantegna deve utilizzare per eseguire un nuovo dipinto per Gian Galeazzo Maria Sforza.¹²

Il disegno della città di Parigi che arriva a Francesco II è definito come un «ritratto al naturale della città di Parigi»¹³, ed è certo che sia su carta. I disegni topografici sono largamente documentati e viaggiano in gran copia da una corte all'altra. Sono spesso a penna e inchiostro, ma a volte anche colorati.

Un altro caso eloquente, che mostra come le fonti definiscano i disegni di questo tipo con una varietà di modi, è una serie di lettere del 1495, scambiate tra Francesco II Gonzaga e il re di Francia. Sul terreno della battaglia di Fornovo le truppe del marchese riescono ad impossessarsi della tenda reale del monarca e a sottrarre un libro di disegni di dame, colorati su carta. Il manufatto è descritto da una fonte coeva, Alessandro Benedetti nel suo *Diaria de Bello Carolino*,¹⁴ stampato a Venezia presso Aldo Manuzio dopo il 27 agosto 1496, ma entro la morte dell'autore, occorsa nel 1512. L'album di disegni, di natura erotica, raccoglie le immagini delle donne incontrate dal re durante la campagna in Italia. Le lettere documentano l'arrivo a Mantova dell'album tra i trofei di guerra, e la successiva restituzione al proprietario. Nelle missive il manufatto è definito prima «retracti de le damisele del Re», poi «carte de diverse picture» e infine con l'espressione «certi dessegni».¹⁵ Anche in questo caso, se non si possedesse la sequenza completa delle lettere e non si conoscesse bene l'album grazie alla descrizione di Benedetti, si potrebbe dubitare della natura dei ritratti.

Come già detto, è naturale una leggera oscillazione nel lessico. Per fare un esempio, esistono diversi casi in cui anche un ritratto in marmo viene descritto come un semplice «retracto». Con queste parole Lucrezia Borgia d'Este illustra le opere dello scultore romano Giovan Giacomo, mandato a Mantova per ritrarre Isabella.¹⁶

Una simile situazione si riscontra nell'episodio di un ritratto dipinto del giovane Federico II Gonzaga in veste di soldato svizzero, richiesto dal padre Francesco nell'autunno del 1503. Il disegno preparatorio a pietra nera, eseguito per il dipinto, è talmente bello che Isabella ne fa eseguire un secondo, da inviare al consorte, quindi un vero e proprio disegno autonomo.¹⁷

⁷ *Eadem*.

⁸ ACCADEMICI DELLA CRUSCA, 1612, pp. 729-730.

⁹ F. BALDINUCCI [C. PARODI], 1681, p. 137.

¹⁰ E. POMMIER, 1998 [ed. 2003], pp. 6-7.

¹¹ Appendice documentaria, doc. I; P. KRISTELLER, 1902, doc. 42, p. 526.

¹² Appendice documentaria, doc. VI.

¹³ Appendice documentaria, doc. XII.

¹⁴ A. BENEDETTI, 1496 – 1512, [ed. 1967], p. 107, n. 16.

¹⁵ Lettere dal 11 luglio al 17 agosto 1495, Appendice documentaria doc. XIX, XX, XXI.

¹⁶ Appendice documentaria, doc. XLVII.

¹⁷ C. BROWN 1979, p. 86.

per havere facto Magistro Francesco quello di carbone più bello che mai vedessi, ne facio refare un altro per mandarli tutti dui per cavallaro aposto.

17 ottobre 1503, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Francesco II Gonzaga.

Quest'ultimo viaggia insieme al dipinto, ed entrambi arrivano al marchese Francesco, anche se nella lettera successiva si parla solo di uno dei due, e non sappiamo con certezza di quale si tratti.¹⁸

Galez del cavallier ni ha portato a salvamento il svizaretto nostro, il qual no ha consolati noi e tutta la nostra famiglia et adornata tutta la camera dove habitiamo. [...] Il retracto non si può negare che non sii bellissimo e naturalissimo

26 novembre 1503, Lettera di Francesco II Gonzaga a Isabella d'Este a Mantova

Dai documenti successivi si capisce che un esemplare arriva in Francia, mentre il secondo giunge a Roma. Sebbene uno sia dipinto, e l'altro «di carbone», uno viene descritto come un «retrato» e l'altro come «ymagine di un suo fiol».¹⁹

All'inizio del XVI secolo, in Italia settentrionale sembra cosa abituale e consueta veder girare ritratti su carta, a fianco di ritratti dipinti, ed entrambi sono descritti allo stesso modo, senza far trapelare gerarchizzazioni troppo strette. Le fonti che più oltre tratteranno della corte milanese e francese fotografano una situazione identica sotto il profilo del lessico e dei materiali.

Un altro esempio eloquente viene dalla corte lombarda di stanza ad Innsbruck. Per uno stesso episodio riguardante alcuni ritratti di Ambrogio de Predis ho rintracciato due lettere, dove due testimoni oculari diversi descrivono in modo molto differente le medesime opere. Bianca Maria Sforza, sposa dell'imperatore Massimiliano, si trova nelle sue stanze con la duchessa Caterina di Sassonia, la seconda moglie di Sigismondo arciduca d'Austria e reggente del Tirolo.²⁰ Quest'ultima è accompagnata dalle sue damigelle mentre nel seguito di Bianca Maria compare il pittore di corte Ambrogio De Predis e i due oratori sforzeschi Baldassarre Pusterla e Giason del Maino.

Bianca Maria Sforza²¹ parla in modo generale di ritratti dal naturale e di un'immagine del Moro che fa portare a De Predis.

Doppo la partita sua [di Ambrogio De Predis] de la camera nostra, havendone facto domandare la imagine de la Excelentia Vostra, gle l'havemo mandato per videre.

28 dicembre 1493 Lettera di Bianca Maria Sforza da Innsbruck a Ludovico il Moro a Milano.

Baldassarre Pusterla e Giason del Maino²² descrivono invece questa «imagine de la Excelentia Vostra» come un disegno di ritratto, e documentano la presenza di altri fogli simili che provengono dalla corte imperiale di Massimiliano, e che vengono mostrati alla stregua di un

Appendice documentaria, doc. XLIX.

¹⁸ C. BROWN 1979, pp. 86, 87, Appendice documentaria, doc. L

¹⁹ Appendice documentaria, doc. XLVIII-L.

²⁰ F. MALAGUZZI VALERI, 1902, Vol III, pp. 7-8 pp. 93-94; W. VON SEIDLITZ ; M.C. PASSONI, 2005, pp. 245-246.

²¹ R. CALVI, 1888, pp. 8, 38, 47, 49; A. SCHNEIDER, 1893, p. 188; M.C. PASSONI, pp. 244-245.

²² F. MALAGUZZI VALERI, 1902, Vol III, pp. 7-8 pp. 93-94; W. VON SEIDLITZ ; M.C. PASSONI, 2005, pp. 245-246, Appendice documentaria, doc CXXII.

album di famiglia portatile. Senza entrambe le lettere non si capirebbe che Bianca Maria²³ sta parlando in realtà di opere su carta.²⁴

Et poy fece portar duy designi qual gli haveva mandato la Maesta dil re da Fiandra [Massimiliano], l'uno hera di la Regina [Maria di Borgogna], trato d'un altro retrato, et l'altro dil duca di Borgogna suo fiolo [Filippo I di Castiglia detto il Bello]. Et vedendo quisti Johanne Ambrosio Preda disse che l'hera dreto uno designo de la Signoria Vostra [Ludovico Sforza] che l'haveva facto luy qual hera molto bello, et como l'hebbe enteso fu necessario farglilo portar. [...]et como [Caterina del Tirolo] fu giunta dal duca [Sigismondo del Tirolo] gli disse d'aver visto il retrato di la Signoria vostra, et subito mandò messer Giorgio da Predapiano che fu già tri anni ambasciatore di la maistà dil re a la Excellentia vostra, per farsi portar questo retrato et io Baldesar gli lo manday per uno mio cusino [...].

29 dicembre 1493. Lettera di Baldassarre Pusterla e Giason del Maino da Innsbruck a Ludovico il Moro a Milano.

Alla corte di Innsbruck in questa occasione si scambiano, si osservano e si commentano solo effigi su carta. In tutta la lettera non si fa nessun cenno a un dipinto. Inoltre tutti gli interlocutori maneggiano questi disegni con grande consuetudine e naturalezza, e gli riconoscono un alto valore documentativo. Caterina del Tirolo vuole subito vedere il disegno di ritratto del Moro e lo fa portare al marito Sigismondo, presentandolo come un'effigie ufficiale e protocollare, atta a documentare le fattezze del signore di Milano. Questa testimonianza dimostra un preciso gusto della committenza oltralpina e milanese per le gallerie della famiglia reale.

Si evidenzia che Bianca Maria, ad un certo punto, fa portare «duy designi qual gli haveva mandato l'imperatore Massimiliano», che rappresentano il figlio Filippo I di Castiglia e la prima moglie Maria di Borgogna, il cui disegno è «trato d'un altro retrato», perché è premorta al marito nel 1482. Di conseguenza anche alla corte imperiale si usano fare questi disegni autonomi, ed è consuetudine copiarli da altri ritratti se non c'è altro modo di recuperare le sembianze del modello, proprio come avviene per la pittura.

Le corti del nord Europa amano da decenni questo genere di manufatti, come dimostra l'inventario dei beni del castello di Angers di Renée d'Anjou, steso tra il 1471-1472.²⁵ A fianco di disegni in pergamena arrotolati o conservati in scatoline compaiono anche:

unes tablettes de boys à huit fueilletz, où sont les pourtraitures tirées de plompt du roy de Sicile, de la royne, de feu monsr. de Calabre et autres seigneurs

A. Lecoy de la Marque, *Extraits des comptes*, 1873, p. 262.

Questa fonte trova riscontro nella coeva produzione di Jean Fouquet che esegue ritratti di questo tipo sia a punta d'argento che a pastelli, come farà anche Jean Perréal.²⁶ La loro caratteristica fondamentale è il carattere cortese. E' una produzione che in Francia nasce nello stretto giro della corte reale, a fronte di una situazione italiana che invece si diffonde nelle corti signorili.

A fronte di questo diffuso gusto per le gallerie dinastiche e familiari in carta, si potrebbe forse supporre che al seguito di Bianca Maria viaggiassero delle opere simili, alla stregua di album di famiglia dell'epoca. Ci si chiede se Gualtiero da Bascapè parli di opere di questo genere quando assicura al Moro che ha sistemato con cura i disegni di De Predis nelle casse che dovranno

²³ Appendice documentaria, doc. CXXI.

²⁴ Appendice documentaria, doc. CXXII.

²⁵ Appendice documentaria, doc. CXXXVI.

²⁶ Cfr. Capitolo 5.

seguire la futura regina al di là delle Alpi.²⁷ A questi fogli il Moro dà un certo valore se il servitore gli fornisce i seguenti dettagli:

Li designi ad me consignati li aseptay benissimo in una de le capse de li dinar et per tal modo che saria impossibile si guastasino per qualsivoglia caso se prima la capsia non se facesse in pezzi.

7 Dicembre 1493, Lettera di Gualtiero da Bascapè da Milano a Ludovico Sforza a Milano.

Questi non sono gli unici disegni che il pittore prepara per la partenza di Bianca Maria, perché egli porta «in castello [...] alcuni altri designi».

Un altro genere di cui è possibile annotare la diffusione è il disegno di ritratto epitalamico come quello apprestato per le trattative matrimoniali di Bianca Maria. In una lettera del primo settembre 1492²⁸ si trova la descrizione di un esemplare simile eseguito da Ambrogio De Predis a pietra nera. Quest'opera precede la richiesta di un dipinto vero e proprio.

Questa quadregesima passata venne in questa Città uno Todesco ed ebbe noticia che era venuto solum per vedere la Ill.ma M.a. Bianca, et per havere la effigie sua retracta: [...] . Poy da Io. Ambrosio Preda cavò uno disegno de carbone et se partite. [...] Adesso da se medesimo e venuto da me [...] voria sapere la quantità de la Dote quale se e per dare ala Ill.ma M.a Bianca et appresso el nome del Patre e Matre et avo et ava, cum uno retracto colorito de la effigie de la prefata Madonna.

1 settembre 1492, Lettera di Marchesino Stanga da Milano a Ludovico il Moro a Milano.

Qui il ritratto a pietra nera viene richiesto in una fase iniziale, quando le trattative sono ancora incerte. Di conseguenza, per una prima valutazione della futura sposa, si ritiene sufficiente un disegno rapido, leggero da trasportare ed economico. Quando l'interesse diventa più consistente si chiede il ritratto dipinto, per avere un riscontro dettagliato della giovane. De Predis esegue il disegno a pietra nera con naturalezza e velocità, e la sua consuetudine con il genere è dimostrata dal gruppo di ritratti simili che in questa sede si propone di accostargli.²⁹ Il ritratto di Bianca Maria, lo si deve immaginare tipologicamente simile al *Ritratto di dama* del Louvre (Inv. RF53007, cat. 5), attribuito dubitativamente a Francesco Bonsignori.

È possibile forse documentare questi ritratti disegnati, che si fanno nelle stanze private dei signori, anche dopo la caduta del ducato e nel momento del ritorno al potere di Massimiliano Sforza. Il 23 luglio 1513, Bernardo Capilupi, preoccupato per il temperamento umbratile del duca, scrive a Isabella d'Este Gonzaga che l'unico svago che lo solleva è un artista ebreo che fa ritratti molto veloci in camera. Massimiliano ne fa fare diversi, tra cui uno di «messer Aluise», ed intende inviarli a Mantova.³⁰

Heri havea uno iudeo in camera che ritrahe assai bene et prestissimo, volse che'l ritrahesse el nostro messer Aluise per portarli a Mantua, questo è il magior spasso che 'l piglia

23 luglio 1513 Bernardo Capilupi da Milano a Isabella d'Este a Mantova.

²⁷ F. MALAGUZZI VALERI, 1901, p. 150. M.C. PASSONI, 2005, p. 244, Appendice documentaria, doc. CXVII.

²⁸ F. MALAGUZZI VALERI, 1902, pp. 93-94; M.C. PASSONI, 2005, pp. 242-243, Appendice documentaria, doc. CXV.

²⁹ Cfr. Capitolo 4.

³⁰ R. SACCHI, 2005, Vol. I, p. 26, Appendice documentaria, doc. CXXXVII.

Potrebbe trattarsi anche in questo caso di un disegno, sia per la velocità d'esecuzione sia perché già si pensa di inviarlo.

Dalle fonti emerge un certo gusto delle corti italiane per le effigi su carta, che sembra si affianchi al tradizionale apprezzamento per i ritratti dipinti. Quest'inclinazione della committenza ad aprirsi ad un parallelo accoglimento del disegno si trova anche in Matteo Bandello, vescovo e scrittore sotto la protezione dei Gonzaga. Nella ventitreesima novella, Galeazzo Valle s'innamora di una giovane, e i due decidono di scambiarsi reciprocamente i ritratti. Il ragazzo possiede già il suo, ma mancando un'effigie della ragazza, si decide di commissionarla subito al pittore. Il ritratto potrà essere fatto «in carta, in tela, & in asse» perché in questo caso i tre supporti sono equivalenti per il gusto dei due amanti.³¹

Alla corte dei Gonzaga si trovano diversi esempi simili. In questo senso è molto eloquente lo scambio che nel 1493 coinvolge Isabella D'Este Gonzaga e Isabella del Balzo.³² Il 3 aprile 1493,³³ la Gonzaga chiede un ritratto su tavola dell'amica solo perché i due ritratti che ha già le somigliano poco, e quindi non la soddisfano.³⁴ Le tecniche con cui sono eseguiti non sollevano alcuna rimostranza e anzi a Isabella sembra una pratica usuale scambiare ritratti autonomi in carta.

Dalla lettera si capisce che lo scambio inizia a gennaio con un ritratto disegnato e uno in cera. Solo in un secondo momento, e per la scarsa somiglianza, viene chiesto il dipinto e Isabella se ne scusa con veemenza.³⁵

Mo che l'habiamo in carta et in cera, etiam che per la relacione de Jacomo, et per quello che nui stesse giudicamo, se gli asimiliano poco: sapendo cum quanta difficulta se ritrouano pictori che perfectamente contrafaciano el vulto naturale, tenemolo chiarissimo, et spesso lo consyderiamo: supplendo cum la imformacione de Margarita, Jacomo et altri che hano ueduto la S.V. al defecto del pictore: per modo che niente restamo inganate del concepto nostro: ringraciamola sumamente che la ce ne habia compiaciute et la pregamo non manchi de la fede dattace per mezo de Jac.o de mandarcene unaltro in tauola

3 aprile 1493, Lettera di Isabella d'Este da Mantova, a Isabella del Balzo.

Isabella avverte la necessità di giustificare all'amica questa ulteriore richiesta di un ritratto dipinto.³⁶ Dal modo con cui ringrazia per i precedenti regali, disculpandola della scarsa somiglianza e sottolineando, con trasporto, il profondo apprezzamento per i doni già in suo possesso, sembra possibile che lo scambio avrebbe potuto fermarsi ad un ritratto in carta e in cera, se il pittore non avesse peccato nella resa realistica. Sembra che Isabella del Balzo abbia inviato un ritratto autonomo su carta, nato apposta per lo scambio e non il foglio preparatorio

³¹ F. SANSOVINO, 1598, p. 307, Appendice documentaria, doc. CX, «*novella XXIII, Galeazzo Valle ama una donna e la fa ritrarre, e quella del pittore s'innamora e più non vuol vedere esso Galeazzo*».

³² Alessandro Luzio non avanza nessuna proposta d'identificazione. Alcuni studiosi propongono di identificarla con Isabella del Balzo, sposa di Federico, ultimo sovrano aragonese di Napoli, (G. ROMANO, 1981, pp. 42-43; G. AGOSTI, 1995, pp. 64, 77 nota n. 48; F. VIATTE, 1999, p. 18; A. DE NICOLO' SALMAZO, 2004, pp. 173, 220-221; P. SANTUCCI, 1994, pp. 179, 540). Gennaro Toscano invece propone l'identificazione con Costanza d'Avalos, figlia di Iñigo e di Antonella d'Aquino, (G. TOSCANO 2010, pp. 267-275, p. 267, nota n. 10).

³³ Appendice documentaria, Doc. XI.

³⁴ G. ROMANO, 1981, p. 42.

³⁵ P. KRISTELLER, 1902, p. 553, doc. n. 119; A. LUZIO, 1913, p. 188.

³⁶ Appendice documentaria, doc. XI ; P. KRISTELLER, 1902, p. 553, doc. n. 119; A. LUZIO, 1913, p. 188.

per il dipinto, perché la richiesta della tavola è posteriore. Dopo questa preghiera, la Gonzaga rassicura l'amica sull'arrivo del suo ritratto dipinto, promesso ancora il 12 gennaio.³⁷

Jacomo: per satisfare ala Ill. ex.ma Contessa de la Cerra, quale amano cordialmente et farti gratia de quello che tanto desiderì hauemo ordinato de esser retracta in tauola per mane de Andrea Mantinea et lo facciamo sollicitar per mandartila dreto: acio che tu sii quello che ge presenti nanti la partita tua, laquale uolemo che non sia senza le efigie de la p.ta Ill.ma contessa doppo che essa vuole la nostra per potersi godere luna e l'altra a questo modo.

12 gennaio 1493, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Jacopo d'Atri

La traduzione quindi è la seguente: «Jacopo per soddisfare la contessa di Acerra [...] abbiamo ordinato di essere ritratta da Andrea Mantegna, e lo facciamo sollecitare [perché non ha ancora fatto o terminato quanto doveva], perché voglio che tu ti porti il mio ritratto dietro. Voglio che tu lo consegni alla contessa prima di andartene, e che te ne torni con i suoi ritratti». Quindi alla corte di Mantova, all'anno 1493, è del tutto naturale scambiare un ritratto dipinto con uno disegnato, e i due esemplari possono essere talvolta paritetici nel gusto della committenza.

Ancora una volta Isabella scrive «le efigie de la p.ta Ill.ma contessa» e poi «retracto», ma intende un ritratto su carta o uno di cera, a documentare l'oscillazione terminologica. Come si vedrà il ritratto dipinto di Isabella verrà eseguito da Giovanni Santi ed inviato il 13 gennaio 1494, perché il primo esemplare, forse di mano del Mantegna, viene rifiutato.³⁸

Un altro esempio riguarda lo scambio di effigi tra la marchesa ed il fratello cardinale, Ippolito. Nel dicembre 1494, Ippolito chiede a Isabella il permesso di «mandar la el maestro che retragi V.S. pregando quela se digni esserne contenta». Luzio pensa possa trattarsi di Ercole de' Roberti, ma non disponiamo di precisi riscontri. Il 30 settembre 1495 a Mantova arriva per primo un ritratto disegnato.³⁹

Habiamo recevuto [...] lo retratto del reverendissimo monsignor nostro fratello qual n'è stato grato, ma molto più ne serà se ne mandereti l'altro colorito che così vi pregamo.

30 settembre 1495, Lettera di Isabella d'Este a Taddei de' Lardi.

Se Isabella specifica che «l'altro» è «colorito», significa che l'esemplare che ha in mano non lo è, e quindi deve trattarsi di un disegno a pietra nera. Non si può dire se sia un disegno autonomo, nato per allietare l'attesa, oppure sia solo il disegno preparatorio. L'archivio documenta entrambi questi usi, sia l'invio del ritratto autonomo in aggiunta ad un dipinto, sia l'invio del disegno preparatorio per chiedere l'approvazione del committente.

Altri riscontri sul ritratto disegnato provengono dalla corte urbinata. Nell'ambito del fidanzamento e del matrimonio per procura di Eleonora e Francesco Maria, Emilia Pia si lamenta che papa Giulio II ha richiesto a Roma il ritratto della sposa, loro destinato. Giovanna Montefeltro della Rovere, la madre del futuro sposo, non può neppure vederlo.⁴⁰

³⁷ P. KRISTELLER, 1902, p. 553, doc. n. 118; A. LUZIO, 1913, p. 188, Appendice documentaria, doc. X.

³⁸ P. KRISTELLER, 1902, p. 554, doc. n. 122, cfr. Capitolo 2.

³⁹ A. LUZIO, 1913, p. 191; U. SCHMITT, 1961, doc. XX, p. 142, Appendice documentaria, doc. XXIII.

⁴⁰ A. LUZIO, R. RENIER, 1893, nota n. 1, pp. 164- 165, Appendice documentaria, doc. LVII.

El retracto de Mad. Lionora subito che 'l Papa l'intese bisognò mandarlo a Roma, e Mad^a Prefetessa [Giovanna Montefeltro della Rovere] non lo potè vedere: bene è vero che questi de qua se siriano accontentati el fusse stato de colore.

10 marzo 1505 Lettera di Emilia Pia di Carpi da Urbino a Isabella d'Este in Mantova.

Indipendentemente dal supporto, basta che sia di colore, quindi non un disegno a pietra nera. Gli studi di teste a pastello iniziano a diffondersi nel Nord d'Italia dall'aprirsi del secolo, e nel 1505 i committenti potrebbero forse aver già recepito questo rinnovamento, che imprime naturalezza e verosimiglianza alle teste su carta.

Un'altra lettera giunge dagli anni in cui il ducato d'Urbino viene sottratto ai Della Rovere dalle mire di Leone X, con una guerra vana e dispendiosa, che si conclude poco dopo con la morte dei nuovi duchi. Nella lettera mancano luogo e data ma Gaye⁴¹ ipotizza che sia stata scritta nel 1515 perché è collocata nella filza degli anni 1514-1515. Lo studioso esclude che sia inviata a Madeleine de la Tour d'Auvergne, perché altrimenti sarebbe scritta in francese, nonostante l'intestazione reciti: a «Illma. et unica ma. madama observandissima moglie di S. Lorenzo duca d'Urbino». Non sono molte le alternative e sembra difficile sciogliere il destinatario con altra persona, perché il duca di Urbino Lorenzo di Piero de' Medici ha un'unica moglie. Se si trattasse di un errore nella collocazione della lettera, e se si riferisse a Madeleine, potrebbe essere datata tra il 1518 del matrimonio e il 1519 della morte. Nonostante l'identità sfuggente della dama, il testo è molto eloquente.⁴²

Volendo presto tornare in Francia, et desideroso grandemente portarli cose degne et più eccellenti che excogitare si possa, per paragonare tutte le donne et retracti li portati da tutto lo universo mondo ; vista la presentia de V. Illma. Signoria, mi nacque una subita imaginatione con grandissima allegrezza de supplicare a Quella, per ottenere lo intento mio, si degni [...] prestare al Dipintore el tempo di possere fare di Quella el disegno et retracto.

Lettera di De la Fontanlediere a «Illma. et unica ma. madama observandissima moglie di S. Lorenzo duca d'Urbino».

De la Fontanlediere vuole tornare alla corte francese con un disegno e un ritratto della «madama observandissima moglie di S. Lorenzo duca d'Urbino», per paragonarlo agli altri ritratti di dame che sono a corte. Quindi alla corte di Francia, nel secondo decennio del XVI secolo, è consueto che vi siano delle gallerie di uomini e dame illustri, sia dipinte che diseguate «lì portati da tutto lo universo mondo».

De la Fontanlediere infatti, chiede sia il dipinto che il disegno, quindi due opere diverse. La richiesta è formulata come se fosse una cosa naturale, non si sente il bisogno di dare dettagli, quindi vuol dire che è una consuetudine per chi scrive e per chi riceve. La pratica è nota anche alla corte urbinata.

Il ritratto su carta si conferma ancora come un genere cortese, legato alle serie, alle genealogie e alle gallerie illustr

⁴¹ G. GAYE, 1839, II, p. 144-145.

⁴² Appendice documentaria, doc. CXLIII.

1.2 I committenti e il ritratto dal naturale. Tempi e modalita' d'esecuzione

Il requisito fondamentale del ritratto, in questo momento, è la sua capacità documentativa. Il buon ritrattista è colui che sa dirigere verso il gusto del committente il funambolico equilibrio tra verità ed idealizzazione. Da qui prende avvio talvolta la necessità del committente di verificare i ritratti in corso d'opera, controllando sui cartoni funzionali e sui disegni preparatori l'aderenza alle sue aspettative. Questo tipo di disegni si affianca ai ritratti autonomi ma le due tipologie di opere non vanno confuse perché hanno una funzione differente. Il fenomeno tuttavia restituisce indicazioni interessanti sul gusto e sulle pratiche di committenza nell'ambito del ritratto, a fronte di un assetto tradizionale degli studi nel quale è più sottolineata l'esecuzione dell'effigie *au vif*. In questa sede si riflette sulla possibilità di guardare in modo più interlocutorio al ritratto disegnato autonomo che forse, come nel caso del dipinto, potrebbe essere eseguito anche *in absentia* o iniziato dal vivo e finito in *atelier*. La sua autonomia funzionale lo potrebbe portare ad avvicinarsi ai procedimenti esecutivi dei dipinti.

Questo è il motivo dell'invio a Mantova, ad Isabella, del «carthono» del ritratto che Francesco Francia sta realizzando, *in absentia*, su interessamento di Lucrezia Bentivoglio.⁴³ Lucrezia si lamenta il 31 luglio che il pittore «non ha volute ch'io el veda [lo carthono], per monstrarmelo in miglior forma». Il 24 agosto il pittore «già due volte ha buzzato in tabula», e Lucrezia spera che «domane ad me manderà per suo figlio lo carthono de esso retracto», visto che «poi gli significarò sopra ciò il parer mio». Tuttavia questo «carthono», ben rifinito, non deve essere vagliato soltanto da Lucrezia ma anche da Isabella, visto che ancora nella lettera del 13 luglio questa assicura alla marchesa che il pittore «manderà il carthono facto de sua mano presto presto ad V. Ex. Et quanto porgerà lo ingegno et la arte sua se adopererà in fare che reste satisfacta».⁴⁴

Questo è un esempio della consuetudine di inviare anche i cartoni dei ritratti da una corte all'altra, per chiedere una valutazione sulla verosimiglianza al modello. Queste lettera si legge a fronte del largo impiego di ritratti eseguiti *in absentia*, copiando ritratti precedenti.⁴⁵ Il numero dei ritratti che si eseguono in una corte settentrionale in questi decenni è molto alto e non deriva ogni volta da una seduta di posa.

Ancora a Mantova, Lorenzo Costa riprende in mano più volte un disegno su carta. Nel 1508 il tesoriere generale di corte Federico Cattaneo fa cenno ad uno schizzo fatto fare al pittore per Laura Bentivoglio. Il disegno dev'essere quasi finito, ma viene inviato ad Isabella a Cavriana per un controllo, prima di essere terminato.⁴⁶ La critica costesca si chiede se possa essere un disegno da tradursi in un dipinto⁴⁷ anche se la fonte non è chiara.

Sore Laura [...] et quela vedrà se li piaze, p(i)azendoli quela lo poterà remenarlo perché el Costa me ha dito lo farà fenire subito.

⁴³ A. LUZIO, 1913, p. 210, Appendice documentaria, doc. LXXVII- LXXXIII.

⁴⁴ A. LUZIO, 1913, p. 210.

⁴⁵ Oltre ai meglio noti anche il ritratto della contessa di Venafro, che è fatto fare da Isabella a Ferrara su un modello che si trova a corte nel 1516. A. LUZIO, 1913, p. 217.

⁴⁶ P. TOSETTI, 1979, p. 272; E. NEGRO N. ROIO, 2001, p. 161, Appendice documentaria, doc. LXVI.

⁴⁷ P. TOSETTI, 1979, p. 272; E. NEGRO N. ROIO, 2001, p. 161. Secondo Tosetti lo schizzo può riguardare un piccolo progetto in carta per un non meglio specificato quadro per Laura, anche se oggi né lo schizzo né il dipinto ci sono noti. Tosetti avanza l'ipotesi che possa trattarsi di un ritratto, forse un originale da cui poi potrebbe essere stato copiato il quadro oggi ad Ambras.

La consuetudine di vagliare e giudicare i disegni che precedono un ritratto dipinto non è isolata. La si documenta anche a date più avanzate, in un contesto centroitaliano. Così avviene nella lettera che il 15 giugno 1543 Annibal Caro invia a Partenio Apollonio Filareto a Castro presso la corte di Pier Luigi Farnese, duca di Castro. Quest'ultimo incarica Giulio Clovio di fare un ritratto su tavola di ridotte dimensioni e Caro ha già in mano il disegno preparatorio, che però non può mandare a Filareto come avrebbe voluto, perché «Lunedì ci si mette mano».⁴⁸

Altre volte il ritratto dipinto si fa *in absentia* del modello per necessità contingenti e l'artista lavora su disegni preparatori predisposti da altri pittori. Un artefice di primissimo piano alla corte mantovana, con ogni probabilità Mantegna, il 13 novembre 1499 lavora ad un'opera con diverse figure di santi. Il volto del committente, Georges d'Ambroise cardinale di Rouen, deve essere eseguito da un disegno che gli arriva solo in un secondo momento da Milano, «porché mandarà il retracto dil naturale, insieme cum le sue arme».⁴⁹

Il 7 giugno 1515, Isabella d'Este scrive ad Agostino Gonzaga circa un «quadretto» appena commissionato a Raffaello. Per eseguirlo su tela, il maestro chiede che da Mantova giunga a Roma un disegno.⁵⁰ Shearman scarta l'idea che si debba trattare di uno dei grandi dipinti su tela oggi noti e non esclude che possa essere un ritratto.⁵¹

Nel 1537 Federico II Gonzaga, ordina ad Agnello Benedetto a Venezia, di procurargli un ritratto somigliante del Turco. Non trovandolo, chiede un esemplare da mandare a Mantova in prestito, perché venga copiato. Se il prestito non riuscisse gli suggerisce di far fare a Tiziano uno «schizzo in carbone», da cui ricavare il ritratto a Mantova.⁵²

In pittura è attestato il ritratto eseguito *in absentia* del modello, motivo per cui a volte il committente chiede una verifica dell'effigie in corso d'opera, magari sul disegno preparatorio.

Le fonti coeve confermano che le sedute di posa sono spesso mal tollerate dai committenti. La piccola Eleonora Gonzaga si addormenta davanti a Bonsignori il 14 marzo 1494,⁵³ mentre la stessa madre non fa mistero della poca propensione a stare ferma. A Lucrezia Bentivoglio l'11

⁴⁸ A. CARO, *Lettere 1531-1544* [ed. a cura di MARIO MENGHINI, 1920], pp. 306-307. Appendice documentaria, doc. CXXXII. È opportuno operare un distinguo a livello materiale tra questi disegni di ritratto e i disegni che sono alla base di medaglie, placchette e gioiellerie. Lo documenta la lettera di Pietro Bembo del 10 marzo 1530, inviata a papa Clemente VII, (P. BEMBO, *Lettere*, [ed. a cura di Travi, 1987-1993], I [1987], p. 22).

I ritratti in carta veri e propri sono grandi, mentre il disegno per moneta o intaglio è molto piccolo. Bembo infatti specifica «in carta, & in minore spatio, che si possa», ma il disegno di ritratto di cui stiamo parlando è altra cosa. Se ne accorge Giovio quando, come si è visto, non riesce a ricavare un ritratto dalla medaglia dell'Aretino e così chiede direttamente al letterato un disegno a pastelli, (P. GIOVIO, *Lettere*, 1560 [ed. a cura di FERRERO, 1956-1958], II, p. 11, n. 206). Anche Goro Gheri quando nel 1517 chiede a Lorenzo de' Medici duca d'Urbino «la imprompta sua schizzata in carta col carbone» aggiunge delle specifiche, tipiche del ritratto da convertire in moneta, e non usuali al ritratto autonomo a date così avanzate: «che sia in profilo come ha a stare nella moneta, perché quella che è qui di Vostra Exa. è in faccia, donde non si ritrarrebbe così bene, et non staria bene», (G. GAYE, 1839, I, p. 145).

⁴⁹ A. BASCHET, 1884, doc. VII, p. 295; P. PRADEL, 1964, pp. 139-140; A. BALLARIN, 2010, p. 756, Appendice documentaria, doc. XXXIV.

⁵⁰ J. SHEARMAN, 2003, p. 204, , Appendice documentaria, doc. CIII.

⁵¹ J. SHEARMAN, 2003, pp. 203-204, secondo lo studioso è abbastanza consueto trovare nella pratica di Raffaello ritratti su tela che vengono poi applicati su tavola.

⁵² ARCHIVIO DI STATO DI MANTOVA, *Archivio Gonzaga*, Copialettere, b. 2937, lib. 316, c. 22r, Appendice documentaria, doc. CIX.

⁵³ A. LUZIO, 1912, p. 850; A. LUZIO, 1913, p. 191, nota n. 1; U. SCHMITT, 1970, p. 406; U. SCHMITT, 1961, doc. XVI, p. 141, Appendice documentaria, doc. XIV.

settembre 1511, esprime esplicitamente la sua preferenza ad avvalersi di ritratti più antichi da far copiare, ove possibile.⁵⁴

Questa ultima volta che semo state retratte ni è venuto tanto in fastidio la patientia de star ferme et immote che più non vi ritornaessimo.

11 settembre 1511, Lettera di Isabella d'Este Gonzaga a Lucrezia d'Este Bentivoglio a Bologna.

La marchesa torna sullo stesso argomento anche in una lettera del 1516.⁵⁵ Come si vedrà⁵⁶ alla corte di Mantova il ritrattista professionista Francesco Bonsignori, per ovviare a questi diffusi problemi, si costruisce un vero e proprio archivio di studi funzionali di disegni di ritratto, non rifiniti, che al bisogno usa come base per creare dipinti, affreschi e disegni. Lo testimoniano sia Vasari⁵⁷ sia una lettera di Isabella d'Este Gonzaga del 3 maggio 1513, dove si descrive la scarsa rifinitura degli esemplari preparatori. La marchesa si reca nello studio del pittore per avere un ritratto del poeta Antonio Cammelli, detto il Pistoia, che le è stato chiesto dall'umanista ferrarese Giovan Francesco Gianninello. Lo trova «schizo in carta», quindi disegno preparatorio abbozzato, e di conseguenza ne fa fare uno «in tavola colorito» perché sia degno di essere ospitato insieme agli altri nella sua collezione.⁵⁸

Sebbene le fonti documentino in modo esplicito questo archivio di effigi solo per Bonsignori, sorge il sospetto che questa sia una consuetudine diffusa tra i ritrattisti di corte che hanno continue richieste da soddisfare. Ci si potrebbe chiedere se un archivio del genere di disegni di ritratto preparatori e funzionali sia mai stato usato per eseguire un disegno di ritratto autonomo.

Da qui ci si potrebbe domandare, in parallelo, quali siano i modi e i tempi del ritratto autonomo su carta. Questi ultimi sono eseguiti interamente dal vero? In quanto tempo, e dove?

I ritratti su carta sembrano nascere da una seduta di posa dal vivo, molto breve, nelle camere private dei signori, e sono svago graditissimo alla corte. A fronte di questa considerazione non si può escludere che siano rifiniti in studio in un secondo tempo.

Come già visto, ad Innsbruck nel 1493 Bianca Maria Sforza, le sue dame, e la duchessa Caterina del Tirolo, chiedono un gran numero di ritratti di questo tipo ad Ambrogio de Predis. Oltre a mostrare i disegni che ha inviato l'imperatore Massimiliano della prima moglie e del figlio di lui, Bianca Maria fa ritrarre la duchessa Caterina dal vivo. Nella lettera si parla solo ed esclusivamente di ritratti su carta, quindi è ragionevole che anche questo sia un foglio eseguito *au vif*. Si sottolinea che l'effigie deve essere subito inviata a Beatrice d'Este, e che eccezionalmente servono due ore di posa per rifinirla, perché la duchessa «non voleva esser mandata a volta che non fusse ben ritrata».⁵⁹

Doppo questo il decto disinare la Duchessa [Caterina del Tirolo] viene da la Regina [Bianca Maria Sforza] [...] et fece dire ala Regina che la intendeva che la Maestà sua la faceva ritrar da Johanne Ambrosio Preda per mandarla a la

⁵⁴ A. LUZIO, 1912, p. 850; A. LUZIO, 1913, p. 191, nota n. 1; U. SCHMITT, 1970, p. 406; U. SCHMITT, 1961, doc. XVI, p. 141, Appendice documentaria, doc. LXXXI.

⁵⁵ A. LUZIO, 1913, p. 216.

⁵⁶ Cfr. Capitolo 2.

⁵⁷ G. VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, p. 433-437.

⁵⁸ A. CAPPELLI, S. FERRARI, 1884, n. XIII, p. LV; U. SCHMITT, 1961, doc. XXXIV, p. 143.

Appendice documentaria, doc. XCVI.

⁵⁹ F. MALAGUZZI VALERI, 1902, Vol III, pp. 7-8 pp. 93-94; W. VON SEIDLITZ; M.C. PASSONI, 2005, pp. 245-246, Appendice documentaria, doc. CXXII.

duchessa di Barhi [Beatrice d'Este] e che la non voleva esser mandata a volta che non fusse ben ritrata et fu domandato Johanne Ambrosio qual viene li a ritrarla et hebbe patientia di star forse per due hore fin che fu ritrata, poy fece ritrar una sua damisela de le più belle che lhavesse. Et poy fece portar duy designi qual gli haveva mandato la Maesta dil re da Fiandra [Massimiliano][...]

29 dicembre 1493, Lettera di Baldassarre Pusterla e Giason del Maino da Innsbruck a Ludovico il Moro a Milano

Per ritrarre bene Caterina di Sassonia servono circa due ore di posa a De Predis, che però esegue il secondo disegno, pare, in tempi più brevi, come d'abitudine. Gli oratori milanesi infatti sottolineano la singolarità della richiesta di Caterina che obbliga il pittore ad intrattenersi sul disegno più del consueto «hebbe patientia di star forse per due hore», perché fosse «ben ritrata». Da qui si evince che l'artista, in due ore di posa dal vero, può eseguire un ritratto su carta ben rifinito. Tuttavia poche righe dopo Baldassarre Pusterla e Giason del Maino affermano che De Predis «l'hera dreto uno disegno de la Signoria Vostra», quindi sta finendo il ritratto in carta di Ludovico il Moro, *in absentia* del modello.

In conclusione questa lettera fa capire che i ritratti disegnati vengono in genere predisposti dal vivo in tempi abbastanza rapidi, inferiori alle due ore, ma vengono poi lavorati in studio dal pittore, in assenza dell'effigiato.

Questo modo di procedere sembra il medesimo di Jean Perréal, quando nel 1499 è incaricato da Francesco Gonzaga di eseguire un ritratto a pastelli di una delle figlie di Eleonora d'Aragona. Il pittore viene condotto da Jamet de Nesson nel luogo dove si trova la bambina il 26 ottobre.⁶⁰

Il 14 novembre⁶¹ si scusa per non aver ancora terminato, perché è occupato da alcune commissioni per la corte francese e per il cardinale di Rouen in particolare. Il 15 novembre il disegno è finito e Jacopo d'Atri lo invia a Mantova specificando che «fo finito hieri». Appare molto probabile che il ritratto sia stato iniziato dal vero, ma che poi sia stato terminato in *atelier*. Questo è lo stesso procedimento usato da Jean Clouet per eseguire i suoi disegni al seguito della corte, molti dei quali sono veri e propri disegni autonomi.⁶² Peter Mellen a questo proposito ritrova sui disegni dell'artista una ripresa più calcata delle linee su una traccia più leggera e imperfetta.⁶³

Queste lettere confermano ancora una volta il carattere finito e concluso che dovevano avere i disegni fine a se stessi, iniziati davanti ad un modello ma rilavorati in studio, nell'idea di proporre un'opera finita e completa, ricca di dettagli, in grado di sostituire un dipinto.

Viene da chiedersi che cosa abbia tra le mani Perréal, quando si trova a Milano nel 1499.⁶⁴ Ha terminato solo il ritratto commissionato dal cardinale di Rouen, ma promette che in futuro farà meglio e, visto che rimarrà a Milano un po' di tempo, si offre di mandargli «la testa del Re», che sembrerebbe uno di quei ritratti a pastelli su carta per i quali è tanto celebrato dalle fonti.

M. S., io reste qui à Milan ung poco tempo per que se voleti la testa del Re, mandate v. lettere, et la fero di bone vollo, per que io pleser a fare service à la vostre M.S.

⁶⁰ PÉLLISIER, 1892, nota n. 3, p. 85; A. BALLARIN, 2010, p. 550, Appendice documentaria, Doc. XXXIII.

⁶¹ P. PRADEL, 1964, pp. 139-140; N. REYNAUD, 1996, p. 44; A. BALLARIN, 2010, p. 756. Appendice documentaria, Doc. XXXV.

⁶² Per la discussione si rimanda al capitolo dedicato, Cfr. Capitolo 5.

⁶³ P. MELLEN, 1971, p. 22.

⁶⁴ P. PRADEL, 1964, p. 143, già Pradel, ragionando sulle date delle lettere conviene che si debba trattare di un disegno: «Si le portrait peut être expédié bien qu'achevé depuis quelques heures seulement, c'est qu'il ne s'est pas agi d'une peinture à l'huile, mais soit d'un crayon».

Tuttavia Perréal è noto dalle fonti per essere soprattutto un ritrattista dal vivo, quindi la suggestione va segnalata con molta prudenza nel suo caso.

Lasciando ora da parte questa riflessione sui modelli, le fonti attestano la fortuna, in generale, delle effigi reali. Nel novembre dello stesso anno Luigi XII è nel pieno della campagna d'Italia, e allunga le sue mire sulla Romagna e sul regno di Napoli. In questo momento c'è un'attenzione diffusa a documentare le fattezze dei sovrani stranieri e della corte al loro seguito. Le lettere degli oratori sono fitte di descrizioni, che da cronaca si tramutano talvolta in pettegolezzo. L'aspetto esteriore della classe al potere è una preoccupazione costante. Ne sono buoni esempi le descrizioni di Carlo VIII trasmesse dagli ambasciatori, che cominciano a circolare per l'Italia al momento della sua discesa nella penisola. Uno storico come Delaborde evidenzia con sorpresa che, a fronte di ricche testimonianze sull'aspetto esteriore di Carlo VIII e di Anna di Bretagna, nessuna tratti mai del loro carattere.⁶⁵ Su questo punto è interessante anche una lettera di Francesco Mantegna del 12 ottobre 1494. Quest'ultimo ha avuto notizia delle fattezze del re di Francia, che nell'ottobre si muove tra Pavia e Piacenza, e subito ne riferisce al marchese, pensando di fare cosa gradita.⁶⁶

Hauendo per certi [o certo] inteso de la effigie del Serenissimo rè di Francia et quella havere grande difformità sì degli ochj grossi et sporti in fuorj, sì etiam peccare nel naso grande aquilino et difforme, con pochi capilli et rari in capo; dilche la imaginatone & admiratione che tanto homo piccolo et gobbo fece in me sognandomi caso dove subito leuato quello mi vene facto, mando alla Ex.a V

12 ottobre 1494, Lettera di Francesco Mantegna a Francesco II Gonzaga.

In questo caso non è chiaro se si tratti di un resoconto verbale o scritto o di una fonte figurativa, anche se si conoscono casi in cui la descrizione scritta si accompagna al disegno.

E' il caso dell'ingresso degli ambasciatori milanesi a Parigi, descritto prima da Agostino Calco, e poi da Zaccaria Contarini, che vede il sovrano quattro mesi dopo a Caiazzo. Nella lettera con cui il Moro risponde a Calco l'8 aprile 1492, ordina di inviargli un ritratto su carta della regina, per mettere di moda tra le dame milanesi il suo straordinario modo di vestire.⁶⁷ Nel 1489 Mantegna promette di mandare da Roma a Francesco Gonzaga un disegno del principe turco Djem, allora prigioniero in Vaticano⁶⁸: «como io el ueda subito lo mando ddesignato alla Ex. V.».

Leggendo le restituzioni archivistiche dei grandi storici delle corti padane tra fine Ottocento e l'inizio del Novecento, emerge una vera e propria avidità d'immagini e notizie. Le lettere pubblicate da Malaguzzi Valeri, Luzio, Renier, ma anche Calvi, Dina, Porro, contengono numerose richieste di dettagliate descrizioni, in grado di restituire fermi immagine degli avvenimenti delle corti contemporanee. I disegni diventano un fondamentale supporto visivo.

Le fonti qui esaminate evidenziano un'altra caratteristica fondamentale del ritratto disegnato: la sua rapida circolazione. Mentre un disegno viaggia con agio con un cavallaro, insieme alla corrispondenza, lo stesso non è sempre vero per un dipinto. Alcune fonti segnalano, ad esempio, la poca praticità dei dipinti che, soprattutto nelle stagioni fredde, possono essere scomodi da spedire. Pietro Bembo il 6 maggio 1507 si scusa con don Michele Fiore, dell'eremo di Camaldoli,

⁶⁵ H. F. DELABORDE, 1888, pp. 243-244.

⁶⁶ F. GAYE, 1839, I, p. 326; P. KRISTELLER, 1902, p. 557, doc. n. 131, Appendice documentaria, doc. XVII.

⁶⁷ H. F. DELABORDE, 1888, p. 243, nota n. 2.

⁶⁸ Idem, p. 252, nota n. 83; KRISTELLER, 1902, p. 547.

per non aver più dato seguito all'invio di un ritratto. Il ritardo è nato «per essere il dipignere di ' quella maniera malagevole da farsi nelle fredde stagioni, e questa vernata suta acerbissima». Il freddo è tale che «oltra un poco incominciamento, non vi si potè por mano».⁶⁹

I disegni possono viaggiare arrotolati su un bastoncino, come delle tele leggere. Questo strumento è comune per le pergamene dipinte, come documenta l'inventario di Renée d'Anjou. All'interno del «grand armoires de la garderobe du roy» si trova un ritratto su pergamena di Jeanne de Laval, regina di Sicilia: «ung boé de lance creux, ou il y a dedans ung rollet de parchemin ouquel c'est dedans la pourtraiture de la royne de Sicille».⁷⁰ Si trovano così conservate nel castello anche le carte geografiche e sembrerebbe quel medesimo modo di «farli [i ritratti] suso tela sottile per poterli avoltare suso un bastonzelo» che usa Mantegna a Mantova nel 1477, nel caso in cui il marchese «li volesse mandare lontano».⁷¹

I ritratti su carta viaggiano veloci e passano da una corte all'altra, anche seguendo i legami familiari. Da Milano Beatrice d'Este, nel 1493, manda alla madre a Ferrara⁷² un disegno del primogenito Ercole, nato alla fine del gennaio dello stesso anno.⁷³ L'opera è mostrata a tutta la corte, ed è talmente nota che, quando il Moro parla del figlio, chiunque sa rispondergli perché ha visto il foglio: «quando el s. L.co [Ludovico Sforza] comincia à parlare del suo putino et ognuno a punto gli risponde como è notato sul designo».⁷⁴

Ci si chiede se non possa esserci almeno un'opera su carta tra quelle che interessano al barone Bonvisio nel 1497.⁷⁵ Alberto da Bologna avvisa la marchesa di Mantova che il barone è in partenza e lascerà il giorno successivo la corte. Tuttavia ha appena fatto sapere che vuole ad ogni costo portare con sé un ritratto di Isabella, e quest'ultima, secondo il d'Atri, sarebbe ben lieta di soddisfarlo. Così Alberto le scrive:

fazo che Maestro Francesco [Francesco Bonsignori] el fa et nol potendo fenire ge ne farò dar unno de quelli tri, el più bello perché esso Barone à terminato voler unno retratto per hogni modo [...]

19 luglio 1497, Lettera di Alberto da Bologna a Isabella d'Este a Mantova.

Dal momento che bisogna fare in fretta un ritratto per «el Signor Barone, qual doman si parte» è chiaro che non può trattarsi un dipinto, ma si intende forse un disegno. Anche per un'opera di questo genere, tuttavia, un giorno di preavviso sembra poco, e così Alberto rassicura che se non farà in tempo «ge ne farò dar unno de quelli tri», e ci si chiede a questo punto se siano tutti e tre dipinti o meno.

Il numero di ritratti che circolano in questi decenni da una corte all'altra è davvero ingente e apre alla possibilità che alcune di queste effigi fossero disegnate, perché la storia del ritratto su carta sembra reclamare maggior protagonismo di quanto non si sia stimato finora.

A partire da questa riflessione, è possibile discutere il suggerimento avanzato dalla critica⁷⁶ che tra i molti «retracti coloriti» di Isabella vi sia qualche disegno a pastelli, come sta diventando di gran moda al trapasso di secolo. E' fondamentale infatti, nell'ambito di questo genere, seguire

⁶⁹ B. GAMBA, 1830, p. 43.

⁷⁰ A. LECOY DE LA MARQUE, 1873, p. 256. Appendice documentaria, doc. CXXXVII.

⁷¹ P. KRISTELLER, 1902, p. 534, doc. n. 69. Appendice documentaria, doc. IV.

⁷² A. BALLARIN, 2010, pp. 658-659, Appendice documentaria, docc. CXVIII- CXIX.

⁷³ A. VENTURI, 1885, pp. 227-228; MALGUZZI VALERI, I, 1913, p. 385A. BALLARIN, 2010, p. 658.

⁷⁴ ARCHIVIO I STATO DI MANTOVA, *Archivio Gonzaga*, busta 2991, libro 3, c. 71 r, Appendice documentaria, doc. CXX.

⁷⁵ C. BROWN, 1979, p. 90, doc. 4, Appendice documentaria, doc. XXVI.

⁷⁶ A. BALLARIN, 2010, p. 548.

molto da vicino lo sviluppo delle tecniche grafiche. In particolare Alessandro Ballarin si sofferma sul ritratto che Isabella d'Aragona chiede alla marchesa di Mantova nel 1499, e che cade in contemporanea con i primi ritratti colorati eseguiti in Italia settentrionale tra Perréal e Leonardo.⁷⁷

Dubito venire in fastidio non solum a la Signoria Vostra ma a tutta Italia cum mandare questi mei retracti in volta [...]la Illustrissima Madonna Duchessa Isabella di novo me ha facto pregare che voglia mandare uno di miei retracti coloriti.

13 marzo 1499, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Ludovico il Moro a Milano

Isabella potrebbe forse aver mandato ad Isabella d'Aragona proprio un esemplare colorato su carta. Quest'ultimo però è definito solo «ritracto» dal Moro, e «retracto suo dal naturale» dalla duchessa aragonese. Questo caso quindi chiede una prudente valutazione, ma sembra suggestivo a fronte delle facili oscillazioni terminologiche documentate proprio nel caso dei ritratti disegnati. Qualunque sia la tecnica di quest'opera, viene collocata nella stanza privata della cugina, nel suo studiolo. Questo è uno dei luoghi più comuni dove si conservano i ritratti dipinti. Come questi ultimi anche gli esemplari cartacei possono adornare i camerini e le stanze da letto, oppure possono passare di mano in mano a corte. La loro funzione è ad un tempo pubblica e privata.

1.3 I termini «schizzo» e «testa». Occorrenze documentarie.

A fronte di un lessico generico e oscillante nell'ambito del disegno di ritratto, si registrano alcune occorrenze interessanti. In questa sede si offrono alla riflessione alcuni casi in cui, dietro alla parola schizzo, si cela in realtà un ritratto su carta ben rifinito, che viene stimato autonomo dal committente. Come si vedrà, nell'uso di questo termine l'ambito geografico fa una differenza fondamentale. La parola testa invece è utilizzata per definire ritratti su carta sulla scorta dell'uso francese di *visage*, ed entrambe queste espressioni si riferiscono alla ripresa del soggetto dal vivo, dal naturale.

Una campionatura del termine schizzo nella corte mantovana è opportuna a fronte del disaccordo della critica sul significato da dare all' «altro schizo del retracto nostro», che Isabella chiede a Leonardo a Firenze il 27 marzo 1501.⁷⁸ Il maestro fiorentino di passaggio a Mantova nel 1500 esegue due ritratti disegnati della Gonzaga, il primo rimasto con la marchesa, il secondo portato con sé a Venezia. Questo secondo esemplare, nel marzo 1500, viene mostrato a Lorenzo da Pavia nella città lagunare. Francesco II Gonzaga, ad un certo punto, regala l'esemplare che era rimasto alla moglie, e questa allora intercetta Leonardo il 27 marzo 1501 per farsene fare un altro. Isabella per il tramite di Pietro da Novellara inizia a chiedere un «altro schizo del retracto nostro».⁷⁹ La critica si è molto interrogata su come interpretare questo schizzo che Leonardo lascia ad Isabella, e se intenderlo come un cartone preparatorio. La discussione sul disegno del fiorentino è un passaggio importante perché si conduce con un occhio puntato sul ritratto Vallardi del Louvre (Inv. n. M.I. 753, cat. 30) l'unica traccia superstite di tutta l'intricata vicenda.

⁷⁷ A. LUZIO, 1913, p. 198; A. BALLARIN, 2010, p. 548, Appendice documentaria, doc. XXX.

⁷⁸ L. BELTRAMI, 1919, doc. 106, p. 65, tutta la vicenda si trova in Appendice documentaria, docc. XXXVIII- XLV.

⁷⁹ Per la discussione del carteggio e il suo commento cfr. Capitolo 2.

Un esempio di cosa potrebbe essere uno schizzo di ritratto, a Mantova nel primo decennio del XVI secolo, arriva dallo stesso carteggio della marchesa Gonzaga. Nel copialettere di Isabella si trovano diverse missive inviate a Jacopo d'Atri, la cui continuazione si può seguire nel volume dedicato alla corrispondenza estera. Isabella chiede al d'Atri un ritratto su carta di Feurial, detto Triboulet, buffone di Luigi XII e di Francesco I. Il 24 gennaio⁸⁰ l'oratore scrive alla marchesa.

Io ho fatto fare un schizo de la testa de Triboulet matto dil Re, che molto somiglia et mandaròlo.

24 gennaio 1510, Lettera di Jacopo d'Atri da Blois a Isabella d'Este a Mantova

Nella lettera della marchesa del 3 febbraio, tuttavia, il ritratto su carta viene definito solamente la «testa di Tribuletto»⁸¹ e quando il 6 febbraio l'emissario invia l'opera, la descrive come «il ritratto naturale de Tribuletto », suggerendo a Isabella la possibilità di mandarlo anche al consorte, per distrarlo durante la prigionia a Venezia.⁸²

Ve mando il ritratto naturale de Tribuletto, [...] Acioché sel era possibile, lo possereite mandar allo Ill. mo S. ma: Se ben penso pigliaria maggior piacer di quello dil Magno Re, ma so che non gli seria comportato: quando non se possa, spectarimo chel veda quando libero tornara a casa sua, che prego N.S. Dio sia presto

6 febbraio 1510, Lettera di Jacopo d'Atri da Blois a Isabella d'Este a Mantova

Il 27 febbraio, Isabella ringrazia Jacopo d'Atri per l'arrivo del «ritratto de Tribuletto».⁸³ Da un controllo condotto in archivio sulle lettere precedenti e successive, non si riscontra alcun cenno ad un'eventuale dipinto ma si parla solo di un disegno. E' chiaro che, sebbene sia definito «un schizo», deve trattarsi di un disegno rifinito, forse di non piccole dimensioni e forse anche a pastelli, visto che viene dalla corte di Francia nel 1510. I committenti lo considerano autonomo e la loro descrizione punta sul fatto che è una testa presa dal naturale.

Ci si chiede se l'«altro schizo del retracto nostro» che Isabella chiede il 27 marzo 1501⁸⁴ possa essere un disegno autonomo di ritratto, al pari di quello del Tribulet.

Nella corrispondenza della marchesa i disegni preparatori per i ritratti dipinti viaggiano in genere molto vicini agli esemplari maggiori e vengono a loro collegati esplicitamente nel testo della lettera. In questi due casi invece, il lessico e la struttura della conversazione portano l'attenzione solo su un disegno. Nel 1501, nelle lettere che la marchesa si scambia con Pietro da Novellara, non si parla mai di un dipinto, come invece accade nelle missive della Gonzaga che trattano dei cartoni. Si veda, tra gli altri, il caso di Laura Bentivoglio e del Francia,⁸⁵ oppure del ritratto del figlio Federico II di Bonsignori⁸⁶ o del fratello cardinale Ippolito.⁸⁷

L'identificazione del lessico usato da Isabella con quello dei cartoni preparatori proviene da una lettera del 3 aprile 1501. Pietro da Novellara vede il cartone della Sant'Anna nello studio di

⁸⁰ ARCHIVIO DI STATO DI MANTOVA, *Archivio Gonzaga*, busta 2995 libro 23, c. 65 v.; A. LUZIO, 1891, p. 51, Appendice documentaria, doc. LXIX.

⁸¹ Appendice documentaria, doc. LXX.

⁸² ARCHIVIO DI STATO DI MANTOVA, *Archivio Gonzaga*, busta 632, c. 31 r; A. LUZIO, 1891, p. 51. Appendice documentaria, doc. LXXI.

⁸³ Appendice documentaria, doc. LXXII.

⁸⁴ Leonardo di passaggio a Mantova nel 1500 esegue due ritratti disegnati della Gonzaga, il primo rimasto con la marchesa, il secondo portato con sé a Venezia. Questo secondo esemplare, nel marzo 1500, viene mostrato a Lorenzo da Pavia a Venezia.

⁸⁵A. LUZIO, 1913, p. 210, Appendice documentaria, doc. LXXVII e seguenti.

⁸⁶ A. LUZIO, 1916, p. 270; C. BROWN 1979, pp. 81, 82, 86, 87, Appendice documentaria, doc. LXXVII e seguenti.

⁸⁷ A. LUZIO, 1913, pp. 186-187, Appendice documentaria, doc. XXII e seguenti.

Leonardo e lo descrive alla marchesa come «uno schizo in uno cartone [...] et questo schizo ancora non è finito».

A questo punto si apre una parentesi sulla differenza tra il lessico del disegno in ambito norditaliano, e in ambito centroitaliano, soprattutto quando si parla di ritratto. Va segnalato il precedente portato dagli studi di Carmen Bambach, che analizza il lessico del carteggio di Michelangelo e più generale del disegno centroitaliano, nel quale non esiste storicamente nessun fenomeno paragonabile al disegno autonomo di ritratto dell'Italia settentrionale.⁸⁸ La studiosa dimostra la precisione con cui nel carteggio michelangiolesco viene sottolineata la differenza tra «schizo» e «cartone».⁸⁹ Bambach legge le parole «schizo in uno cartone» come «a work in progress», un'opera suscettibile di subire importanti cambiamenti.⁹⁰ La riflessione sui cartoni si trasferisce all'«altro schizo del retracto nostro» di Isabella.

Giusta la segnalazione lessicale per il contesto centroitaliano, le fonti cambiano quando si accede alle corti dell'Italia settentrionale, dove esistono prodotti artistici diversi e unici come i disegni autonomi di ritratto. I carteggi e il loro linguaggio oscillante differiscono, perché differiscono i prodotti artistici. Nelle corti dell'Italia settentrionale si attesta una moda per il disegno autonomo su carta molto antica e radicata, che si origina da Pisanello e Mantegna. I riscontri in area centroitaliana sono molto più tardi e sporadici, come i disegni autonomi di Michelangelo. Può essere utile quindi confrontare il lessico delle lettere di Isabella e Pietro da Novellara con fonti e disegni dello stesso ambito geografico e cronologico.

Anche il termine testa, nei carteggi delle corti settentrionali, conta un certo numero di occorrenze in cui definisce un ritratto disegnato. La già citata vicenda del Triboulet ne è un buon esempio, e si possono accostare altri casi. Il 21 ottobre 1495 Francesco Bonsignori è inviato sul campo di battaglia di Fornovo, dove ricava un disegno del luogo.⁹¹ Bernardino Gisolfi informa il marchese che questo disegno diventerà come quello che ha fatto del re di Francia, che è stato iniziato da poco.⁹²

Illmo. et Eccmo. Sign. mio. Per satisfar quanto me comise vostra signoria siamo stati Francesco da Verona e mi insieme alle geroli [Fornovo di Taro], dove se fece el facto d'arme et ha tolto el disegno et dice che ne farà uno [un disegno?] come lha facto la testa del re de franza a la qual ge ha dato principio et a me pare ge somiglia.

⁸⁸ C. BAMBACH, 1999, p. 461, nota n. 8, pp. 91, 252; C. BAMBACH, 1994, p. 96, in particolare nota n. 125; C. BAMBACH, 1990, pp. 497-498.

⁸⁹ «the evidence in the primary sources suggests that the term “cartone” refers to the size of such drawings rather than to their method of transfer. This is the reason why some written sources presumably denote small pricked cartoons for ornament, embroideries, and painting as “spolveri” rather than as “cartoni”» Nel caso specifico della lettera di Pietro da Novellara la studiosa è convinta che si possa identificare questo cartone con quello della Sant'Anna e la Vergine di cui parla Vasari, e che ritiene oggi perduto. Un cartone che possiamo però immaginare guardando quello della National Gallery di Londra, opera che lei data tra il 1506 ed il 1508, al secondo soggiorno milanese di Leonardo, (C. BAMBACH, 1999, p. 33).

⁹⁰ Ibidem, p. 250.

⁹¹ Appendice documentaria, Doc. XXIV. Clifford Brown corregge l'identificazione, a ragione scorretta, tra la battaglia descritta in questa lettera e la «vittoria del Bolognese», che è documentata come parte del ciclo celebrativo dedicato a Ludovico II, nella palazzina a Gonzaga, C. BROWN, 1996, p. 272. Troviamo il fraintendimento in G. GAYE, 1839, I, pp. 331-333, e Brown trova un legame convincente con un progetto di decorazione per la residenza, ma prova a ipotizzare che il disegno sia servito poi un dipinto o un affresco sconosciuto, dedicato a Francesco II. «Perhaps when Ghisolfi wrote on 21 October 1495 that together with Francesco Bonsignori he had been to Geroli (i.e. Taro or Fornovo) to see the site of the battle of Tari, he was referring to a painting for Gonzaga glorifying the *trionfi* of Francesco II Gonzaga. Alternatively, given the reference to Francesco's inability to work in the winter on the loggia, the Battle of Taro may have been intended for this location» C. BROWN, 1996, p. 286. Le fonti non descrivono nessuna commissione del genere in questi anni, pur lasciando aperti alcuni interrogativi sugli arredi pittorici di altre camere.

⁹² G. GAYE, 1839, I, p. 332; C. D'ARCO 1857, II, p. 47; U. SCHMITT, 1961, doc. XXI, p. 142; C. BROWN, 1996 p. 286.

A Fornovo Bonsignori traccia una prima memoria grafica, e dice che diventerà come la testa del re di Francia. Gisolfo sembra parlare sempre di disegni. Prima dice «disegno», poi «uno come lha facto la testa», quindi pare che si tratti sempre dello stesso materiale. Da qui si potrebbe concludere che il disegno abbozzato diventerà un bel disegno rifinito e curato come il ritratto del re. Come già visto in precedenza, quando Jean Perréal il 14 novembre 1499 offre a Francesco Gonzaga «la testa del Re»,⁹³ è verosimile si tratti di una delle sue famose opere in carta. Il pittore ha appena mandato a Mantova un ritratto a pastelli, e appare del tutto naturale che proponga una simile opera al marchese.

Queste conclusioni trovano riscontro nelle fonti coeve di area francese. Allo stesso modo nelle lettere i ritratti disegnati sono descritti come *visage au vif*.⁹⁴ L'attenzione di chi scrive si porta al volto, o al concetto del ritrarre dal naturale. Caterina de Medici, nel 1552 parla di «leurs visages» quando chiede di far eseguire dal pittore di corte, Germain Le Mannier, i ritratti dei figli, specificando come sia sufficiente che siano a pastelli, così li potrà fare in minor tempo.⁹⁵ Il 7 maggio 1507 Perréal è documentato a Blois, dove esegue diversi ritratti di personaggi della corte. Luigi XII li descrive come «voz visaiges pourtraits par Jehan de Paris», e chiede che gli vengano subito spediti a Genova, perchè qui le dame non hanno mai visto nulla di simile.⁹⁶ De Maulde la Clavière, ragionando sulle date della corrispondenza, capisce che si tratta di ritratti leggeri, eseguiti in un lasso di tempo brevissimo, che vengono spediti subito al re e possono viaggiare in grande velocità da una parte all'altra del regno. Concorda anche Pradel, che esclude siano dipinti. Il re infatti si ferma a Genova solo quindici giorni, e la richiesta dei ritratti viene inviata il giorno dopo il suo ingresso trionfale in città. Devono essere leggeri anche considerato il loro numero. De Maulde la Clavière pensa, con qualche dubbio, a delle miniature forse eseguite sui margini del manoscritto che si chiede nella lettera. Gli strumenti della storia del disegno sono ancora troppo acerbi per permettere di risolvere l'*impasse*. Più tardi alcuni studiosi capiscono che la soluzione viene proprio dai disegni. Così Paul Wescher⁹⁷ in un articolo del 1948, e poi anche Nicole Reynaud⁹⁸ e Alessandro Ballarin.⁹⁹ La riflessione della studiosa francese è di grande interesse:

Il s'agissait là vraisemblablement de « crayons », car le mot « pourtrait », sur lequel il ne faut pas se méprendre, signifie alors exclusivement dessin, le mot dessin n'apparaissant pas avant le milieu du XVI siècle dans son sens actuel. Faute du commode vocable moderne de portrait, les termes employés pour désigner les ouvrages de Perréal sont imprécis et semblent indiquer des réalisations de taille réduite : deux fois «testa» dans la lettre de Perréal à Gonzague, «visage» dans celles de Perréal à Barangier ou de Louis XII à Montmorency.

⁹³ P. PRADEL, 1964, p. 141, « L'affaire du portrait de Louis XII paraît avoir été indépendante; il semble qu'elle fut amorcée directement entre François de Gonzague et Perréal qui se permit de la rappeler à l'occasion de sa lettre tout en énonçant ses étranges conditions: envoi d'une demande ferme et de quelques « belles choses ». Appendice documentaria, Doc. XXXV.

⁹⁴ BERTOLOTTI, 1885, p. 75.

⁹⁵ H. A. DE LA FERRIÈRE-PERCY, G. BAGUENAUT DE PURCHASE, 1880-1943, p. 156; E. ZERNER, 1996, p. 184; A. BALLARIN, 2010, p. 778, Appendice documentaria, Doc. CXLIV.

⁹⁶ R. DE MAULDE LA CLAVERIE, 1886, p. 7; R. DE MAULDE LA CLAVERIE, 1896, p. 32, Appendice documentaria, Doc. CXLI.

⁹⁷ P. R. WESCHER, 1948, pp. 352-357 «when, in a letter of 1507, the king referred to a chanson for some ladies, to which Perréal had to add the portraits, we can believe that they were miniature or chalk portraits rather than oils».

⁹⁸ N. REYNAUD, 1996, p. 44

⁹⁹ A. BALLARIN, 2010, p. 756.

Il lessico della pittura, infatti, è diverso. Luzio e Renier¹⁰⁰ pubblicano la lettera di un anonimo francese del seguito di Carlo VIII, che scrive da Annona alla duchessa di Borbone. Il re ha appena iniziato la sua campagna italiana, nel settembre 1494, è ad Asti, città del Duca d'Orleans, e partecipa ad una festa data dal Moro in suo onore nel vicino Castello sforzesco di Annona. Qui si imbatte in Beatrice e il suo seguito di ottanta dame, e resta ammirato dalla bellezza e ricchezza degli abiti di lei, non meno della maestria con cui danza per lui alla moda di Francia. Carlo VIII ordina che le venga fatto un ritratto, dal quale si evinca anche il modo in cui è abbigliata, per mandarlo alla duchessa di Borbone:

«Incontinent que le Roy l'eut veue, s'en parti pour s'en retourner, reservé qu'il l'entretint un peu devant, et la fit danser à la mode de France avec plusieurs de ses femmes; et vous assure, Madame, qu'elle dansoit bien à la mode de France, veu qu'elle disoit quelle n'y avoit jamais dansé. S'il n'estoit que le Roy vous veut envoyer la peinture d'elle, et la façon dont elle estoit habillée j'eusse mis peine de la recouvrer pour la vous envoyer».

A. Luzio, R. Renier, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga* [...], 1890, p. 100.

Riguardo a Perréal, si possono documentare ritratti su carta chiamati «ritratto» o «testa», almeno dal 1499, quando corrono le trattative con il marchese Gonzaga per il disegno della figlia di Isabella d'Aragona.¹⁰¹ Verso il termine del suo soggiorno in Lombardia, nell'estate del 1501, ritrae su carta il volto di un neonato malformato, che diventa oggetto di macabra curiosità a Milano. Tornato a Lione subito dopo, mostra il disegno alla corte: «Jehan de Paris portraicté la figure dudit monstre, apres le vif».¹⁰² Non è escluso che potesse essere un disegno anche l'opera che l'artista esegue per Carlo VIII nel 1497, quando viene inviato dal re in Germania per ritrarre dal vivo Margherita di Navarra.¹⁰³ Il ritratto su carta a pastelli è la specialità del pittore, per il quale è celebrato a corte e dalle fonti e su questo punto torna spesso uno studioso attento come Pradel.¹⁰⁴ Nella storia di Perréal, il 9 ottobre 1511, vi è la nota lettera che costui invia da Lione a Louis Barangier. Nell'occasione di un breve soggiorno a Bourg, il pittore esegue un ritratto della moglie del segretario di Margherita d'Austria. Tornato a Lione lo descrive come «le visage de madame», ma questa volta specifica per la prima volta la tecnica: «de croions qui n'est que demy couleurs».¹⁰⁵

¹⁰⁰ A. LUZIO, R. RENIER, 1890, pp. 394-396.

¹⁰¹ P. PRADEL, 1964, pp. 139-140; N. REYNAUD, 1996, p. 44; A. BALLARIN, 2010, p. 756, Appendice documentaria, Doc. XXXV e seguenti.

¹⁰² J.D' AUTON, 1499-1528? [ed. a cura di R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE, 1889-1895], Appendice documentaria, Doc. CXL; A. ZVEREVA, 2011, p. 28.

¹⁰³ M. D'ANGOULEME, 1559, n. 32, p. 245; R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE, 1886, p. 62; R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE, 1896, p. 62. Il re «ayant parlé de la beaulté de la dame, envoya son painctre, nommé Jehan de Paris, pour luy rapporter ceste dame qu vif». La notizia si trova in una novella dell'*Heptaméron*, che Pradel invita a non sottovalutare: «l y a très vraisemblablement un fond de vérité dans cette anecdote», P. PRADEL, 1964, p. 141, Appendice documentaria, Doc. CXXXIX.

¹⁰⁴ «au bout de plusieurs années, en 1507, Louis XII parle de lui comme d'un "portraitiste de visage", qui peint de petits portraits sur parchemin, et sans rival en Italie dans ce genre-là». P. PRADEL, 1964, p. 141.

¹⁰⁵ P. PRADEL, 1964, p. 178, Appendice documentaria, Doc. CXLII.

1.4 Il caso di Venezia

Il disegno di ritratto nella città lagunare presenta alcune specificità che è utile mettere in luce. A fronte della mancanza di carteggi e documenti paragonabili a quelli delle corti, a Venezia si realizza un importante nucleo di effigi autonome su carta, che spicca per la sua precocità e bellezza. La disparità tra fonti e materiali non è risarcita dagli inventari, che non forniscono informazioni dettagliate.¹⁰⁶ I grandi disegni a pietra nera prodotti in laguna indicano tuttavia l'ampiezza di questo genere e il suo radicamento nel gusto contemporaneo. Il più antico degli esemplari oggi noti¹⁰⁷ si data tra la fine degli anni ottanta e l'inizio del decennio successivo (cat. 12), e questo genere continua ad essere praticato anche nella terraferma fino al terzo decennio¹⁰⁸ (cat. 22). La cura di questi ritratti e le loro dimensioni li qualificano come opere autonome, riconosciute come tali dai collezionisti e dalla committenza. Mancando altri riscontri documentari si può tentare di riflettere sulle precoci esperienze di collezionismo, per ricavare informazioni utili sull'interesse per il disegno inteso anche come genere autonomo. È possibile affrontare oggi la lettura degli inventari e delle fonti a partire dallo sviluppo impresso agli studi sul collezionismo a Venezia da Michel Hochmann,¹⁰⁹ Rosella Lauber,¹¹⁰ Stefania Mason e Catherine Whistler,¹¹¹ e da un'indicazione di metodo dello studioso francese:

Gli inventari sono ancora più difficili da utilizzare nel campo delle collezioni di disegni e stampe. Probabilmente gli esemplari grafici vengono spesso confusi con gli altri documenti di casa e non sono sempre menzionati. Eppure sappiamo che anche in questo ambito gli amatori veneziani furono dei precursori, contrariamente al luogo comune vasariano secondo il quale Venezia avrebbe disprezzato il disegno. L'inventario del cardinale Marino Grimani è, a mia conoscenza, uno dei primi a citare una serie di disegni incorniciati e appesi alla parete come quadri.

M. Hochmann, *Le collezioni veneziane nel Rinascimento* [...], 2008, pp. 32-33.

La prima collezione nota è quella di Olivero Forzetta, che già nel XIV secolo raccoglie disegni dei maggiori artisti veneziani contemporanei.¹¹² Anche il testamento dell'umanista Felice Feliciano, nel 1466, testimonia la sua passione per le opere su carta e pergamena. Evelyn Karetz ricorda che il calligrafo amico di Mantegna è uno dei primi ad apporre un marchio ai suoi fogli, per rivendicarne l'origine.¹¹³ All'inizio del nuovo secolo a Venezia si conosce il collezionismo di paesaggi a penna e inchiostro, come quelli di Tiziano, Giulio e Domenico Campagnola.¹¹⁴ Altre

¹⁰⁶ M. LACLOTTE, 1993, p. 273.

¹⁰⁷ ANONIMO ARTISTA VENEZIANO, *Ritratto d'uomo con cappello, di tre quarti verso sinistra*, Berlin, Kupferstichkabinet, Kdz. 26384, carboncino, su carta azzurra, mm 290 X 294.

¹⁰⁸ LORENZO LOTTO, *Ritratto virile con cappello*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 17630, pietra nera e tracce di gesso bianco su capelli, su carta marroncina, mm 404 x 306; ANDREA PREVITALI, *Ritratto di giovane donna con capigliara di tre quarti verso destra*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, inv. 94.GB.36, pietra nera e rialzi di bianco su carta, cm. 34,8 x 25,9.

¹⁰⁹ M. HOCHMANN, I [...] 2008] pp. 3-39.

¹¹⁰ R. LAUBER, I [...] 2008], pp. 41-81.

¹¹¹ C. WHISTLER, 2016.

¹¹² R. LAUBER, 2008, pp. 42-43, 280-281.

¹¹³ E. KARETZ 2002, pp. 29-37. Nell'ambito della cultura antiquaria veneta e padovana è molto diffusa la pratica di raccogliere disegni dall'antico per i repertori e gli album di bottega. Ne sono esempi eloquenti Squarcione e Mantegna, a cui si aggiungono alcuni disegni molto rifiniti di Marco Zoppo, e a Venezia soprattutto quelli di Jacopo Bellini.

¹¹⁴ V. ROMANI, 2000, pp. 69-81; R. LAUBER, 2005, pp. 77 - 116; R. LAUBER, 2007, pp. 1 - 36. Anche la *Notizia* di Marcantonio Michiel ricorda nel 1537, nella dimora padovana di Marco Mantova Benavides, una collezione di

volte le raccolte veneziane non disdegnano pergamene di Pisanello «con li molti animali coloriti»,¹¹⁵ simili a quelle di Gabriele Vendramin, che conserva in un album di disegni di Jacometto veneziano con «animali e candelabri de penna».¹¹⁶ Questa nota precede una serie compatta di disegni, tra cui i famosi album a punta d'argento di Jacopo Bellini. Non sempre il concetto di finitura del disegno si rivela un requisito fondamentale. Il cardinale Domenico Grimani,¹¹⁷ ad esempio, conserva come un gioiello il «carton grande de la Conversion de San Paulo» di Raffaello, opera che avrà un'importante ruolo nello sviluppo della pittura in laguna, Jacopo Bassano in testa.¹¹⁸

Queste fonti tuttavia non permettono nessun riscontro nell'ambito del disegno di ritratto, anche se mostrano una precoce sensibilità per il collezionismo di grafica, in generale.

Le prime dubitative ipotesi sulla presenza di ritratti su carta giungono con una nota di Michiel del 1525, che descrive a casa di Antonio Pasqualino «li molti disegni furono de man de Iacometto». Jacometto veneziano è un ritrattista molto noto in laguna, per cui questa descrizione, seppur generica, è suggestiva se messa in rapporto alle opere per cui è famoso tra il patriato veneto. Michiel in casa di Gabriele Vendramin segnala anche un altro disegno del pittore che descrive, con più precisione «el retratto de Francesco Zanco bravo, de chiaro e scuro d'acquerella negra, fu de man de Iacometto».¹¹⁹ Michiel menziona anche «due carte una in cavretto della istoria di Attila, l'altra in bombasina del Presepio de chiaro e scuro d'inchiostro, furono di mano di Raffaello».¹²⁰ Gabriele Vendramin, prototipo del patrizio veneziano del Cinquecento possiede nella sua dimora una collezione di circa cinquecento disegni e oltre mille stampe, che in parte si trovano sciolti e in parte ordinati su dei rotoli, o legati in volumi.¹²¹ Già nel suo testamento del 1547 Vendramin «molte carte disegnate a mano, parte cholostrate chocade in alcuni libri parte in quadri et parte fora di libri et quadri».¹²² L'inventario del «camerino di anticaglie» viene steso solo alcuni anni dopo la morte, tra il 1567 ed il 1569.¹²³ Per completare il solo elenco del camerino servono diversi giorni e più estensori. Nelle note di Alessandro Vittoria del 2 settembre 1567 compaiono una serie di volumi di disegni, alcuni a colori, altri tratti dall'antico, ma purtroppo molte note sono generali e dalla descrizione non si evincono informazioni sui ritratti. Per avere un primo riscontro bisogna consultare le note del camerino

paesaggi a penna di Domenico. Anche Melchiorre Michiel espone nel portego «diese quadri de paesi in carta», che Michael Hockmann si chiede se siano opera del Campagnola o dei suoi epigoni, M. HOCKMANN, 2008, p. 33.

¹¹⁵ M. MICHIEL [ed. 1884], pp. 69, 75.

¹¹⁶ M. MICHIEL [ed. 1884], p. 81.

¹¹⁷ M. MICHIEL [ed. 1884], p. 200.

¹¹⁸ A. BALLARIN, 1967, pp. 77-101. Il nipote di Domenico, Marino Grimani, stila un inventario dei suoi beni al momento del trasferimento a Roma, nel 1528. Da questo emergono diversi disegni, sia sciolti che montati in album, che purtroppo non vengono descritti nel dettaglio. «Alquanti mazi di disegno diversi [...]», a cui si aggiungono tre disegni di Leonardo, cfr. C. WHISTLER, 2016, p. 195.

¹¹⁹ M. MICHIEL [ed. 1884], p. 81.

¹²⁰ A. RAVÀ, 1920, pp. 77-78, gli studi vi riconoscono il modello in pergamena utilizzato in parte dall'artista per la scena con dell'incontro tra papa Leone I e Attila della stanza di Eliodoro, oggi conservato al Louvre, J. SHEARMAN, 2000, pp. 293-295, a cui si rimanda per la bibliografia; V. ROMANI, 2000, P. 70; R. LAUBER, 2008, p. 56, RAFFAELLO, *Apparizione dei Santi Pietro e Paolo ad Attila e a Leone I*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 3873, punta metallica, pietra nera, penna e inchiostro bruno acquerellato, rialzi di bianco su pergamena, mm 362 x 592. I collezionisti veneziani non disdegnano neppure i veri e propri taccuini di bottega, repertori che di solito appartengono all'*atelier* e sono ereditati dal maestro all'allievo, e a Venezia soprattutto di padre in figli. Per l'uso e la trasmissione dei disegni nelle botteghe veneziane cfr. H. TIETZE, E. TIETZE CONRAT, 1944, cfr. S. MASON, 2007, pp. 58-62; C. WHISTLER, 2016.

¹²¹ R. LAUBER, 2008, pp. 40-81; C. WHISTLER, 2016, pp. 192-198. Oltre all'inventario del camerino si conoscono anche la descrizione del Michiel, il testamento del patrizio e diversi documenti successivi tra cui quelli stesi dai tribunali in occasione delle contese tra gli eredi.

¹²² A. RAVÀ 1920, pp. 169-175, cfr. C. WHISTLER, 2016, p. 187.

¹²³ A. RAVÀ, 1920, Appendice documentaria Doc.

stese da Tommaso Lombardo il 10 settembre, dove compaiono alcuni fogli montati come quadretti, altri sciolti o avvolti in rotoli, che si accompagnano ad un libro di modelli di teste di Giovanni Bellini: «molti disegnazi [...] 10 quadreti disegnati de carton con figure suso [...] un libro in tolele de man de Zuan Belin con teste con sua busta de cuoio».¹²⁴ Più oltre si descrive «Un altro quadreto con una testa de chiaroscuro de man de Zuan Belin / Un altro quadreto con il retrato de Zuan Belin et de Vetor suo dixipulo nel coperchio».¹²⁵ Nel primo caso la menzione di chiaroscuro¹²⁶ indica un disegno, forse a pietra nera, non dissimile da quello del pittore oggi a Oxford.¹²⁷ La seconda riga descrive il ritratto di Giovanni Bellini e Vittore Belliniano ed è letta da alcuni studi¹²⁸ in riferimento a due disegni oggi a Chantilly,¹²⁹ ma alcuni riscontri, come vedremo, invitano forse a qualche cautela.¹³⁰

Nelle note dell'inventario al 6 giugno compare anche un «libro coverto de cuoro negro con disegni a man numero 102 tra i quali li son el retrato de parmesin colorido». Come sottolinea Catherine Whistler, il lavoro in quei giorni dev'essere stato molto gravoso per gli estensori, che in più occasioni tradiscono fretta.¹³¹ Di conseguenza potrebbero esserci altri disegni di ritratto nella collezione Vendramin, oggi non documentabili. Finora, tuttavia, questa testimonianza documenta un disegno di ritratto di Bellini montato su una tavoletta, come documentato anche presso la corte francese nel XV secolo, e come si usa fare anche per stampe e dipinti su carta.¹³² Il patrizio Francesco Gradenigo, probabilmente intorno agli stessi anni, custodisce in camera quindici «quadreti piccoli de carta forniti con telleri negri» anche se non si capisce se siano stampe o disegni.¹³³ A fronte di questi studi e delle labili tracce che lasciano intuire i documenti, la storia del ritratto autonomo in laguna sfugge ad una verifica sulle fonti e rimane affidata alle testimonianze materiali.

¹²⁴ A. RAVÀ, 1920, p. 170.

¹²⁵ A. RAVÀ 1920, pp. 169-175.

¹²⁶ A. RAVÀ, 1920, p. 174, Nell'inventario si trovano diversi disegni descritti come opere a chiaroscuro, ad esempio «Un quadro dessignando de chiaro e scuro de man de Raphael de Urbin con un San Pietro et Paulo in aere con la spada in man con la cassa».

¹²⁷ GIOVANNI BELLINI, *Ritratto virile*, Oxford, The Governing Body of Christ Church, Inv. 0263, pietra nera, su carta bianca, mm. 391 X 280.

¹²⁸ J. FLETCHER, 1998, pp. 135, 143.

¹²⁹ GIOVANNI BELLINI, *Ritratto di Vittore Belliniano*, Chantilly, Musée Condé, inv. 118, Pietra nera, pennello e inchiostro bruno, acquarello bruno, rialzi di bianco, su carta beige, (forse un tempo azzurra?), mm 119 x 93; VITTORE DI MATTEO, detto VITTORE BELLINIANO, *Ritratto di Giovanni Bellini*, Chantilly, Musée Condé, inv. 121, pietra nera, pennello e inchiostro bruno, acquarello bruno, rialzi di bianco, su carta beige, (forse un tempo azzurra?), mm 109 x 88.

¹³⁰ Cfr. Capitolo 3; F. GIBBONS, 1963, p. 57; O. VILLARD, 1998, p. 65.

¹³¹ Idem, p. 171, «un rodolo di carta con dessegni, con diverse altre carte, dissegni de più sorte», C. WHISTLER, 2016, pp. 196-198.

¹³² R. LAUBER, 2008, p. 179. E' il caso della «carta incolada sopra una tella de una nostra donna in la casa nella qual è tocada al magnifico mesier Ferigo». L'inventario di Elisabetta Condulmer del 1538 descrive diversi disegni, e ne 1556 quello della consorte del defunto cavaliere Gaspare Fontana contiene «uno altro quadreto de un Christo de carta incola su tella». R. LAUBER, 2008, pp. 56-57, nell'inventario del 30 ottobre 1556 del quondam Giovanni de Anmbrosiis si trovano «un quadreto de uno crucifixo de albeo con le sue soazete intorno dorado, su una carta depento [...] 5 altri quadreti depenti in carta de più sorte». Nell'inventario di Andrea Odoni del 1555 compaiono esposti in una camera «sette retratti de legno et carta schietti sopra le reme».

¹³³ M. HOCKMANN, 2008, p. 33.

1.5 I ritratti infantili

A fronte di una letteratura che enfatizza la precocità di occorrenze per l'area fiamminga francese e tedesca, può essere utile segnalare brevemente alcuni esempi di ritratti infantili dell'Italia settentrionale, che sono altrettanto precoci.¹³⁴

Nel gennaio 1532 Giolamo da Sestola detto Cholgia, da Ferrara, segnala alla marchesa Isabella che la figlia primogenita di Renata di Francia, Anna, assomiglia molto alla Gonzaga da piccola. Girolamo chiede perciò un ritratto della sua signora di quell'età, per confrontarlo, e si ricorda di un esemplare che ha visto a casa di una delle sue damigelle, la «Brognina» o «Broгна».¹³⁵ Anna d'Este nasce il 16 novembre 1531, quindi ha un anno, mentre l'età del ritratto di Isabella si aggira intorno ai tre anni, secondo quanto lei stessa dice nella lettera successiva. La bambina è rappresentata con «una girlanda o fronda de zinze la fronte, con una oena in mezo la fronte», e tenendo conto della data di nascita della marchesa (1474) l'opera deve risalire al 1477.¹³⁶ Non si sa tuttavia se si tratti di un dipinto o di un disegno.

Sedici anni dopo è il disegno di un bambino che si muove tra le corti di Ferrara e Mantova. E' il ritratto di Ercole, il primogenito di Beatrice, che questa invia alla madre il 16 aprile 1493, quando il piccolo ha circa tre mesi.¹³⁷ Eleonora d'Aragona spedisce il disegno il primo luglio a Mantova,¹³⁸ dicendo alla figlia che non avrà difficoltà ad individuare il maestro che l'ha eseguito. La Gonzaga le risponde il 4 luglio 1493 dove dice che «per la bonta sua indizio sia de mane del s. hironymo».¹³⁹ Trovo molto strano che per un artista, Isabella non usi il titolo di «magister» o «depentor», come d'abitudine. Nel suo carteggio è molto precisa nel definire tutti gli artigiani «maestri» o «magistri», senza distinzione. A fronte di questa stranezza, Luzio¹⁴⁰ e Meyer zur Capellen¹⁴¹ pubblicano un documento nel quale si documenta un «Hieronimo depentor» alla corte mantovana in questi anni. L'artista, nel febbraio 1494, viene mandato a Venezia a copiare una veduta del Cairo per il marchese Francesco, che non riesce ad ottenere un dipinto di mano di Gentile Bellini. L'identificazione con Girolamo Corradi, detto da Cremona, convince anche Bourne¹⁴² e Agosti,¹⁴³ e sarebbe perfetta per sciogliere la lettera, se Isabella non gli attribuisse un titolo diverso. La qualifica di «signor» porta a dubitare fortemente che possa trattarsi di un artista professionista, e suggerisce di identificarlo con un dilettante, molto talentuoso e ben noto a corte.

Un altro esempio di ritratto disegnato autonomo di un bambino si data al 1499, quando Perréal ritrae una delle figlie di Isabella d' Aragona, ed è sempre su carta il ritratto del neonato malformato che il pittore francese esegue a Milano nel 1501.¹⁴⁴ Al 1503 si data il ritratto

¹³⁴ GIOVANNI BADILE, *Ritratto di bambino di profilo*, Washington, National Gallery of art, inv. 2014.9.1, tracce di punta di piombo, penna e inchiostro, punta di pennello con inchiostro bruno, mm. 207 x 154.

¹³⁵ A. LUZIO, 1913, p. 184, Appendice documentaria, Doc. CVI.

¹³⁶ A. LUZIO, 1913, p. 184.

¹³⁷ A. VENTURI, 1885, pp. 227-228; MALGUZZI VALERI, I, 1913, p. 385A. BALLARIN, 2010, p. 658 ; Appendice documentaria, Doc. CXVIII.

¹³⁸ Appendice documentaria, Doc. CXIX ; A. BALLARIN, 2010, pp. 658-659.

¹³⁹ Appendice documentaria, Doc. CXX, ARCHIVIO DI STATO DI MANTOVA, Archivio Gonzaga, busta 2991, libro 3, c. 71 r.

¹⁴⁰ A. LUZIO, 1888, pp. 276-278.

¹⁴¹ J MEYER ZUR CAPELLEN, 1985, p. 115, nota n. 43.

¹⁴² M. BOURNE, 1999, pp. 56-58.

¹⁴³ G. AGOSTI, 2005, p. 245.

¹⁴⁴ J. D' AUTON, [1466?-1528], *Chroniques de Louis XII*, voll. II. [ed. a cura di R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE, 1889-1895.], p. 24, Appendice documentaria, Doc. XXXV, CXL.

autonomo in carta di Federico Gonzaga,¹⁴⁵ mentre con il procedere dei decenni ci viene incontro la lettera del 1 giugno 1552, con cui Caterina de Medici commissiona ritratti a pastelli dei figli.¹⁴⁶ A fronte di queste fonti si contano alcuni ritratti autonomi di bambini eseguiti su carta, come il *Ritratto di bambino* di collezione privata svizzera, attribuito a Boccaccino, e che può datarsi intorno al 1504-1505. Si conosce anche una copia cinquecentesca, tratta forse da un dipinto di fine XV secolo, di Francesco Maria Sforza, il duchetto, in una montatura di padre Resta.¹⁴⁷ Uscendo dalla grafica ed entrando nella pittura si apre una casistica di grande interesse nell'Italia settentrionale. La corte di Milano offre, ad esempio, tre ritratti avvicinati al duchetto Francesco Maria Sforza, quello di Bristol databile intorno al 1492,¹⁴⁸ quello di Bernardino de'Conti del 1496,¹⁴⁹ e la tavola di Boltraffio della National Gallery di Washington, databile intorno al 1499.¹⁵⁰ A questi si aggiungono il ritratto su pergamena nella Grammatica di Elio Donato di Ercole Massimiliano Sforza, eseguito da Ambrogio de Predis circa nel 1496-1497.¹⁵¹ Per l'area veneta si ricorda, tra gli altri, il *Ritratto di bambino con il berretto* attribuito a Giorgione,¹⁵² oggi in collezione privata, eseguito per un patrizio, e databile intorno al 1500-1501. Non stupisce trovare questi esemplari in queste aree geografiche, che si dimostrano molto sensibili in generale al valore documentativo del ritratto, dipinto o disegnato.

¹⁴⁵ A. LUZIO, 1916, p. 270; C. BROWN 1979, pp. 81, 82, 86, 87, Appendice documentaria, Doc. XLVIII e seguenti.

¹⁴⁶ H. A. DE LA FERRIÈRE-PERCY, G. BAGUENAUT DE PURCHASE, 1880-1943, p. 45; E. ZERNER, 1996, p. 184; A. BALLARIN, 2010, p. 778.

¹⁴⁷ COPIA CINQUECENTESCA, *Ritratto di Francesco Maria Sforza, il duchetto, da un dipinto o disegno della fine del Quattrocento (1496-1499)*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 208 F, pietra nera su carta bianca inscurita, angoli superiori tagliati, mm. 195 x 175 (il foglio originale).

¹⁴⁸ GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO E MARCO D'OGGIONO, *Ritratto di un bambino (Francesco Maria Sforza, il duchetto ?)*, Bristol, City Art Gallery, inv. N. K. 1653, tavola, trasferito su tela, cm. 36,8 x 26,6.

¹⁴⁹ BERNARDINO DE CONTI, *Ritratto di Francesco Maria Sforza, il duchetto, all'età di cinque anni e sei mesi, nel 1496*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana, inv. 446, tavola, cm. 65 x 42.

¹⁵⁰ GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Ritratto di giovinetto (Francesco Maria Sforza, il duchetto?)*, Washington, National Gallery of Art, inv. 895, tavola, cm. 46,7 x 35.

¹⁵¹ AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto di Ercole Massimiliano Sforza (miniatura della Grammatica di Elio Donato)*, Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Cod. Trivulziano n. 2167, c. 2 verso, mm. 272 x 176.

¹⁵² Giorgione, *Ritratto di Bambino con il berretto*, c. 1500-1501, Collezione privata, tavola, cm. 25,3 x 21, attribuito da A. BALLARIN, 2016.

Capitolo 2

IL DISEGNO DI RITRATTO ALLA CORTE DI MANTOVA

2.1 Andrea Mantegna

I due protagonisti della produzione di ritratti disegnati a Mantova sono Andrea Mantegna (1431-1506) e Francesco Bonsignori (1455-1519).

2.1.a Il precedente di Pisanello

Il padovano è un ritrattista di grande fama già prima del suo arrivo a Mantova, come dimostrano le commissioni oggi perdute di Leonello d'Este (1405-1425), marchese di Ferrara. Queste opere devono aver dialogato con il ritratto umanistico messo in voga da Pisanello e il legame tra i due artisti è sottolineato dalla critica in particolare in riferimento allo studio della medaglistica antica. Quest'ultima è praticata dal pittore pisano nel clima del primo umanesimo e della teoria albertiana,¹⁵³ ma è utile soffermarsi sul rapporto tra i due artisti anche nell'ambito specifico del disegno di ritratto. Mantegna, una volta approdato a Mantova, deve essere venuto in contatto con i ritratti su carta di Pisanello, che è già documentato al servizio di Ludovico III Gonzaga (1412 -1478). Gli studi gli riconoscono un nucleo molto importante di teste a pietra nera su carta, di grandi dimensioni, nate probabilmente come disegni autonomi (figg. 1-4). Alla mostra parigina del 1996,¹⁵⁴ queste testimonianze sono presentate come le primizie del genere, i primi esempi oggi noti di disegno autonomo di ritratto.¹⁵⁵

Mais, d'un autre point de vue, ce dessin, de même que ceux représentant Jean VIII Paléologue et Filippo Maria Visconti, peut être regardé comme l'un des plus anciens portraits vénitiens dessinés à la pierre noire de façon soignée, à grande échelle et achevés en eux-mêmes, comme Gentile et Giovanni Bellini, Andrea Mantegna ou Francesco Bonsignori en réaliseront non seulement à Venise mais aussi à Mantoue durant la seconde moitié du XVe siècle et encore au début du XVIe siècle (Ames Lewis et Wright, Christiansen, Van Cleave). Des tels dessins n'étaient pas nécessairement des modèles de tableaux. C'est sans doute parce que le portrait dessiné de Niccolò Piccinino appartient, par un biais au moins, au même genre que les portraits dessinés plus tardifs de Mantegna, Bellini et leurs suivants.

D. Cordellier, *Pisanello, le peintre aux sept vertus*, 1996, p. 211.

¹⁵³ J. POPE-HENNESSY, 1966, pp. 64-69.

¹⁵⁴ D. CORDELLIER, 1996 (b), p. 211.

¹⁵⁵ D. CORDELLIER, 1996 (a), p. 209. «Car du portrait de l'empereur Sigismond à celui de Niccolò Piccinino en passant par ceux de Jean VIII Paléologue (présenté ici) et de Filippo Maria Visconti, Pisanello semble bien avoir été l'initiateur du portrait vénitien à la pierre noire, finement modelé et réalisé à assez grande échelle. Ce qui change d'une génération à l'autre, de celle de Pisanello à celle de Mantegna et de Giovanni Bellini dans la seconde moitié du siècle, ce n'est pas le métier, tout à la fois puriste et fulgineux, mais le regard porté sur le modèle de trois quarts et non plus de profil.»

Nell'esposizione del 1996 vengono affiancate alcune delle prime prove note di Pisanello (1390 –1455), profili a pietra nera di grandi dimensioni, nati probabilmente come opere autonome. Sono il ritratto di Giovanni Paleologo¹⁵⁶ (fig. 1) e quello di Niccolò Piccinino¹⁵⁷ (fig. 2) l'ignoto con cappello¹⁵⁸ (fig. 3) visto di fronte e il profilo di Filippo Maria Visconti¹⁵⁹ (fig. 4). A volte sono fogli appena più grandi degli esemplari dipinti¹⁶⁰ e vengono identificati come i precedenti tecnici e tipologici dei grandi ritratti a pietra nera attestati a Mantova e a Venezia nella seconda metà del secolo, da Andrea Mantegna, a Francesco Bonsignori e Giovanni Bellini.

2.1.b Le fonti sui ritratti a corte

Le fonti sui ritratti disegnati di Mantegna seguono la stessa vicenda dei suoi ritratti pittorici: sono più generose tra gli anni settanta e ottanta, mentre diventano più rare negli anni successivi, fino a sparire del tutto. Un primo episodio riguarda il duca di Milano Galeazzo Maria Sforza. Nel 1475 costui scrive a Ludovico Gonzaga facendogli sapere, per mezzo del suo ambasciatore, di non aver apprezzato l'assenza della sua effigie nella *Camera degli sposi*. Il marchese cerca di distogliere l'attenzione dal significato politico di quell'assenza attribuendo la colpa alla scarsa abilità del pittore.¹⁶¹ Ricorda infatti al duca che Mantegna aveva già provato a ritrarlo su carta ma che egli aveva gettato nel fuoco i fogli, non apprezzando il risultato.¹⁶² La lettera documenta l'esistenza di un gruppo di ritratti su carta che vengono rifiutati da Galeazzo Maria Sforza prima del 1475.¹⁶³

Qualche anno più tardi, nel 1477, il pittore domanda chiarimenti al marchese su alcuni ritratti che questi gli ha commesso, e chiede se li desidera solo disegnati oppure a colori, in tavola o in tela.¹⁶⁴

Dagli anni novanta del XV secolo le fonti invece documentano alla corte mantovana la diffusione di un apprezzamento per i ritrattisti della nuova generazione, come Francesco Bonsignori o Giovanni Santi (1433-1494). La storiografia arriva a sospettare che, a queste date, Bonsignori venisse ormai preferito a Mantegna nel ritratto dipinto.¹⁶⁵ Di conseguenza ci si chiede in questa sede se l'assetto sia esportabile anche all'ambito del disegno di ritratto.

¹⁵⁶ PISANELLO, *Ritratto di profilo di Giovanni VIII Paleologo*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 2478, pietra nera su carta bianca, mm. 258 x 190.

¹⁵⁷ PISANELLO, *Ritratto di profilo di Niccolò Piccinino, con un cappello*, c. 1439-1442, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 2482, pietra nera su carta bianca, mm. 307 x 209.

¹⁵⁸ PISANELLO, *Ritratto virile di fronte, con cappello*, c. 1444-1447, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 2480, pietra nera su carta bianca, mm. 293 x 206.

¹⁵⁹ PISANELLO, *Ritratto di profilo di Filippo Maria Visconti con cappello*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 2483, pietra nera su carta bianca, mm. 291 x 198

¹⁶⁰ Come nel caso del ritratto di Niccolò Piccinino (inv. 2482) confrontato con il ritratto di Leonello d'Este di Pisanello oggi a Bergamo. PISANELLO, *Ritratto di Leonello d'Este*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 919, tempera su tavola, cm. 295 x 184.

¹⁶¹ G. AGOSTI, 2005, p. 361, «Il marchese mentiva per mondana cortesia»

¹⁶² R. SIGNORINI, 1985, pp. 305-306, n. 23-24.

¹⁶³ Queste informazioni sono contenute nella lettera del 30 novembre 1475 del marchese al suo ambasciatore a Milano Zaccaria Saggi, in R. SIGNORINI, 1985, pp. 305-306, nn. 23-24

¹⁶⁴ P. KRISTELLER, 1902, doc. 96, p. 544.

¹⁶⁵ G. TOSCANO, 2010, p. 266-267, Isabella deve avere già in mente le opere di Mantegna ritrattista, poiché in una delle stanze della residenza natia deve aver ammirato i ritratti dello zio Lionello e del suo favorito Folco da Villafra, dipinti intorno al 1449. A. LUZIO, R. RENIER, 1865, p. 56, nota n. 5, La marchesa conosce già le sue opere perché, ad esempio, costui è l'autore del ritratto della sorella Maddalena Sforza morta nell'agosto 1490, la cui effigie di profilo compare nell'inventario di Giovanni Sforza redatto nell'anno 1500.

E' molto noto l'episodio che coinvolge Isabella d'Este nel 1493. La marchesa è protagonista di uno scambio di ritratti con la contessa del Balzo,¹⁶⁶ e per questo incarica Mantegna di farle un'effigie.¹⁶⁷ Nel frattempo, in aprile, giungono a Mantova due ritratti della contessa, uno su carta e il secondo in cera. Isabella, ringraziando l'amica, la esorta ad inviarle anche un ritratto dipinto su tavola, promettendo l'arrivo del suo. Ma già il 20 aprile avvisa che ci saranno alcuni ritardi, perché il ritratto appena eseguito non incontra il suo gusto, e pare non somigliarle.¹⁶⁸ Grazie al consiglio della cognata, la duchessa di Urbino, la commissione viene trasferita a Giovanni Santi noto per saper «contrafare bene el naturale».¹⁶⁹ L'anno seguente, il 1494, a ritratto ultimato la marchesa conclude lo scambio inviando il dono all'amica.¹⁷⁰ Sul tema del ritratto somigliante è utile rammentare le osservazioni di Giovanni Romano:

In primo luogo occorre avere un'idea precisa, più di quanto sia oggi consentito, del luogo occupato da un ritratto somigliante nella scala dei valori artistici sulla fine del Quattrocento. Probabilmente un luogo non altissimo, a giudicare dalla generosa disponibilità allo scambio, da una corte all'altra, di tali prodotti [...]. Anche il numero inverosimile di copie, repliche, derivazioni varie sembra indicare che il ritratto riconoscibile non godesse agli occhi della società cortigiana un prestigio figurativo molto particolare; aveva piuttosto una funzione documentativa, di seducente memoria, di surrogato atto a stimolare il ricordo e i sentimenti ad esso collegati, non di più.

G. Romano, *Verso la maniera moderna*, 1981, p. 43.

Malgrado Isabella rifiuti nel 1493 un ritratto di Mantegna, appena un anno prima, l'11 agosto 1492, la marchesa aveva espresso un apprezzamento per la sua ritrattistica. Nel suo viaggio verso Milano la Gonzaga si ferma a Canneto presso Antonia del Balzo, moglie di Gianfrancesco conte di Rodigo e dice di essere anche «cum li dui soi filioli maggiori et due fiole, tanto belle che meglio non le saperia dipingere mes. Andrea Mantegna».¹⁷¹

¹⁶⁶ Luzio non avanza nessuna proposta di identificazione della contessa di Acerra. Alcuni studiosi propongono di identificarla con Isabella del Balzo, sposa di Federico, ultimo sovrano aragonese di Napoli, G. ROMANO, 1981, pp. 42-43; G. AGOSTI, 1995, pp. 64, 77 nota n. 48; F. VIATTE, 1999, p. 18; A. DE NICOLO' SALMAZO, 2004, pp. 173, 220-221; P. SANTUCCI, 1994, pp. 179, 540. Gennaro Toscano invece da uno studio del materiale archivistico conclude che debba trattarsi di Costanza d'Avalos, figlia di Iñigo e di Antonella d'Aquino G. TOSCANO 2010, pp. 267-275, p. 267, nota n. 10.

¹⁶⁷ 12 gennaio 1493, Lettera di Isabella d'Este a Jacopo d'Atri, «hauemo ordinato de esser retracta in tauola per mane de Andrea Mantinea et lo faciamo sollicitar per mandartila dreto», P. KRISTELLER 1902, p. 553, doc. 118. P. KRISTELLER 1902, doc. 119, p. 553; A. LUZIO, 1913, pp. 190-192, G. ROMANO, 1981, p. 42. Oggi la maggior parte degli studi è propensa a ritenere che il pittore abbia portato a termine l'opera, nonostante alcuni dubbi siano stati avanzati ad esempio da Luzio. Luzio non esclude la possibilità che Mantegna non abbia eseguito l'opera per impegni sopravvenuti, e che Isabella si sia rivolta ad altri –forse Bonsignori– dei quali alla fine non apprezza il risultato.

¹⁶⁸ «ne ha tanto mal facta che non ha alcune de le nostre simiglie», P. KRISTELLER, 1902, p. 553, doc. 118; G. ROMANO, 1981, p. 42.

¹⁶⁹ G. ROMANO, 1981, pp. 42-43.

¹⁷⁰ A. LUZIO, 1913, pp. 212-213. Il ritratto viene eseguito e spedito alla contessa di Acerra il 13 gennaio 1494. «Ill.ma et Ex.ma tanquam soro charissima. Per satisfare al desiderio de S.V. non perchè la effigie mia sia de tale beza che la meriti andare in volta depincta, gli mando per Simone de Canossa, cameriere del' Ill.mo S. Duca de Calabria, el retracto in tavola facto per mano de Zohan de Sancte pictor de la Ill.ma Duchessa di Urbino, qual dicono far bene dal natural, etiam che questo, secundo m'è referto, se me puoteria più assomigliare [...]». Secondo Luzio la lettera mostra indubbiamente come lei non giudicasse *de visu* il ritratto fatto dal Santi, poichè il pittore l'ha cominciato a Mantova e finito a Urbino, da cui è spedito direttamente nel napoletano. A. LUZIO, 1913, p. 189. Il Santi esegue per la corte altri ritratti, commissionati dal marchese Francesco II e da monsignor Sigismondo. A. LUZIO, 1913, p. 189.

¹⁷¹ Lettera di Isabella d'Este a Francesco II Gonzaga, 11 agosto 1492, P. KRISTELLER, 1902, p. 553, doc. n. 117

Gli studi di Clifford Brown¹⁷² hanno affrontato il tema della fortuna di Mantegna nel ritratto a fronte dell'attività ben documentata Francesco Bonsignori come ritrattista di corte. Lo studioso ritiene che lo spazio che Bonsignori è in grado di ricavarsi derivi dallo scarso apprezzamento per le doti del padovano. Su questo punto concordano anche le conclusioni di Giovanni Agosti¹⁷³ che individua nella commissione della *Madonna della Vittoria* le prime difficoltà del maestro con la marchesa. Sembra che dall'ultimo decennio del XV secolo, i ritratti di Mantegna non abbiano goduto dello stesso apprezzamento che si documenta a Padova nella giovinezza.¹⁷⁴ Niccolò da Correggio, ad esempio, nel suo canzoniere esalta Leonardo senza neppure citare Mantegna. Nell'ultimo decennio del XV secolo la moda impone nuovi modelli che fanno presa in modo più convincente su Isabella, una committente giovane, proveniente dalla corte di Ferrara e dunque non così legata da devozione al Mantegna.¹⁷⁵ Giovanni Romano¹⁷⁶ e Giovanni Agosti¹⁷⁷ hanno ben spiegato il «culto» del padovano che invece si sviluppa a Mantova e si lega alla dinastia gonzaghesca. Bologna e l'Umbria¹⁷⁸ sono al centro della nuova congiuntura di gusto, e Perugino diviene la personalità di spicco della stagione dello «stile dolce»,¹⁷⁹ ma la marchesa è interessata anche a quanto avviene a Venezia con Giovanni Bellini e a Firenze tra Lorenzo di Credi e Fra Bartolomeo.

A fronte di queste osservazioni si può riflettere sul numero ingente di ritratti che una corte dell'epoca commissiona, e quindi sulla necessità pratica di avere alle proprie dipendenze più ritrattisti che lavorino a ritmo serrato. Come si vedrà più oltre, i marchesi ritengono intercambiabili tra loro Costa e Bonsignori, nel momento in cui c'è bisogno di mandare a Roma i ritratti dei figli.

2.1.c I ritratti di Mantegna

Gli studi attribuiscono a Mantegna, nel periodo mantovano, un nucleo abbastanza omogeneo di ritratti, dipinti e affrescati, che si collocano tutti entro la fine degli anni settanta.

La prova più eloquente delle qualità di rappresentazione dal vivo per cui il pittore è apprezzato da Ludovico Gonzaga è la decorazione della *Camera degli sposi* (1465-1474) all'interno della quale sfilano i ritratti della corte e degli alleati dei Gonzaga. Questi volti attestano un talento stupefacente per la caratterizzazione, che si esplica non solo per mezzo dello studio dal vero ma anche attraverso il

¹⁷² C. BROWN, 1979 pp. 86, 87. Lo studioso legge la commissione al veronese del ritrattino del giovane Federico Gonzaga vestito da svizzero, come una prova di questa vena più cortigiana e incline ad assecondare i gusti dei committenti.

¹⁷³ G. AGOSTI, 2005, p. 210, C. BEGHINI, 2006, pp. 319-322; M. DANIELI, 2006 (b), pp. 154-155, nel catalogo della mostra invece si torna a sottolineare come lo stile di Bonsignori sia più in linea con i gusti dei committenti, grazie ad una mano più morbida e dolce. G. AGOSTI, 2008, pp. 297-305.

¹⁷⁴ G. AGOSTI, 2005, p. 210. «E, visto che i ritratti sono una delle occasioni più frequentate per gli incontri tra artisti e scrittori, non mi sembra inutile sottolineare come l'attività ritrattistica di Mantegna a Mantova non susciti molte celebrazioni letterarie, a differenza di quanto era avvenuto negli anni della bohème padovana. Ormai il ritratto italiano ha da essere sentimentale, e quelli di Mantegna non lo sono affatto».

¹⁷⁵ G. ROMANO, 1981, pp. 5-24.

¹⁷⁶ G. ROMANO, 1981, pp. 5-9.

¹⁷⁷ G. AGOSTI, 2005, p. 52.

¹⁷⁸ G. ROMANO, 1981, pp. 25-30; G. AGOSTI, 2005, p. 53, «il ritratto alla fine del secolo ha da essere sentimentale, compromesso con l'espressione di un'interiorità, magari sdolcinata e affettata: e allora un Giovanni Santi qualunque può andare meglio di Mantegna», C. BROWN, 1979, pp. 86, 87.

¹⁷⁹ A. CHASTEL 1966, pp. 295-297; G. ROMANO, 1981, pp. 8, 10-11. Le opere di Perugino sono richiestissime. Conosciamo, attraverso le lettere, la lentezza del pittore, e la difficoltà che un committente deve affrontare per aggiudicarsi una sua opera. Non dimentichiamo i lunghi contatti diplomatici che Isabella deve intavolare per ottenere un dipinto per il camerino. E' questo il contesto che ci fa capire perché Isabella, pur apprezzando le opere di Mantegna, voglia un'opera diversa, e ci dice che il ritratto non le somiglia. Probabilmente il quadro non somiglia all'idea di ritratto che lei cerca.

recupero di medaglie e di altre fonti figurative nel caso di effigiati non più in vita.¹⁸⁰ Il requisito fondamentale che si richiede ad un ritratto di XV secolo è la valenza documentativa, terreno nel quale l'eccellenza del Mantegna è documentata dalle fonti. E' noto l'episodio in cui Ludovico III, con la *Camera degli sposi* ancora in corso d'esecuzione, fa chiamare le figlie alla presenza dell'ambasciatore del duca di Milano per confrontarle con gli affreschi.¹⁸¹

Il ritratto su tavola più antico del pittore, oggi noto, sembra essere il profilo virile del Museo Poldi Pezzoli di Milano,¹⁸² che la critica riferisce a seconda delle ricostruzioni al 1448-50¹⁸³ o al 1460-65 (fig. 5).¹⁸⁴ Il *Ritratto d'uomo* di Washington¹⁸⁵ (fig. 6), assai rovinato, oscilla tra 1455 e 1470. Per quest'ultimo la maggior parte degli studiosi offre una datazione entro o attorno il 1460,¹⁸⁶ mentre Alan Brown avanza al 1470. Il *Ritratto del cardinale Ludovico Trevisan*,¹⁸⁷ è tra i primi esempi di una nuova impostazione del ritratto di tre quarti, e si data in genere intorno al 1459-1460 (fig. 7). Il *Ritratto di giovane di profilo* del Museo di Capodimonte di Napoli,¹⁸⁸ (fig. 8) presunto ritratto di Francesco Gonzaga o forse del fratello Ludovico in veste di protonotario apostolico, è variamente datato a seconda dell'identificazione del soggetto.¹⁸⁹ Il *Ritratto d'uomo di tre quarti verso sinistra* della Galleria Palatina di Palazzo Pitti,¹⁹⁰ (fig. 9) spesso ritenuto di Carlo de' Medici, viene collocato poco più tardi, a chiudere il gruppo tra il 1466 ed il 1470-75.¹⁹¹

I ritratti della *Camera degli Sposi* sono dunque tra le prove più tarde oggi note del Mantegna ritrattista, a cui segue il volto di profilo del marchese Francesco II nella *Madonna della Vittoria* del Louvre¹⁹² (fig. 10), risalente al 1495 (fig. 11). Queste fonti figurative sono accompagnate da alcune

¹⁸⁰ K. CHRISTIANSEN, 1992, pp. 323-324.

¹⁸¹ R. SIGNORINI, 1985, p. 304, nota n. 8.

¹⁸² ANDREA MANTEGNA, *Profilo virile*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1592/627, tempera su tavola, cm 32,3 x 28,8.

¹⁸³ Per una datazione alla metà del secolo ad esempio si veda A. GALLI, 2008.

¹⁸⁴ Christianesen lo colloca nel momento in cui Mantegna, alla metà del secolo e ormai lontano dallo Squarcione, affianca la rapida crescita di Nicolò Pizolo, che presenta il *San Gerolamo nel deserto* di San Paolo, o il doppio ritratto perduto di Leonello d'Este e di Folco da Villafra, K. CHRISTIANSEN, 1992, pp. 329-330, n. 98. NICCOLO' PIZOLO?/ANDREA MANTEGNA?, *San Gerolamo nel deserto*, Sao Paulo, MASP, Museu de arte de Sao Paulo Assis Chateaubriandi, inv. 15.1952, tempera su tavola, cm. 48 x 36. Per un riassunto completo della vicenda critica si veda M. LUCCO, 2006 (a) e A. GALLI, 2008.

¹⁸⁵ ANDREA MANTEGNA, *Profilo virile*, Washington, National Gallery of art, Samuel Kress Collection, inv. 1088, tempera su masonite?, fissata su una tavola trasferita da tela, cm. 25,1 x 19,8.

¹⁸⁶ Per un riassunto completo della vicenda critica si veda M. LUCCO, 2006 (a) e S. L'OCCASO, 2008. A conferma di una datazione più arretrata vengono anche le riflessioni di Robertson e Conti, che pensano di essere di fronte ad un'opera del giovane Giovanni Bellini, in un momento di stretto contatto col cognato padovano.

¹⁸⁷ ANDREA MANTEGNA, *Ritratto del cardinale Ludovico Trevisan*, Berlin, Gemäldegalerie, inv. 9, tempera su tavola, cm. 45,5 x 34,8.

¹⁸⁸ ANDREA MANTEGNA, *Il ritratto di giovane di profilo (Francesco o Ludovico Gonzaga in veste di protonotario apostolico?)*, Napoli, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte, inv. Q. 60, tempera su tavola, cm. 25 x 18.

¹⁸⁹ L'identificazione del personaggio porta a diverse ipotesi circa la sua datazione. Il riconoscimento di Ludovico Gonzaga apre la possibilità di una datazione al 1470, quella di Francesco invece suggerisce una cronologia tra il 1459 e 1460, oppure intorno al 1462. Per un riassunto completo della vicenda critica si veda M. LUCCO, 2006 (c). Ad esempio, in occasione della mostra del 2006 viene accettato come un ritratto di Francesco eseguito intorno al 1462, mentre nella mostra parigina del 2008 torna il nome di Ludovico, con una datazione intorno al 1470, M. SERVI, 2008. Nel 2011 si esprime la possibilità di identificarvi ancora Francesco K. CHRISTIANSEN, 2011, p. 234. Nonostante i dubbi su questa identificazione già espressi da Agosti, G. AGOSTI, 2005, p. 45.

¹⁹⁰ ANDREA MANTEGNA, *Il ritratto virile*, Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, inv. 8540, tempera su tavola, cm. 41,3 x 29,5.

¹⁹¹ In occasione della mostra del 1992, le analisi ad infrarosso condotte su questi ritratti, hanno escluso la presenza di disegni preparatori sui supporti. Con ogni probabilità Mantegna deve aver eseguito dei modelli preliminari su carta, poi trasferiti nello loro linee essenziali, sul pannello da dipingere.

¹⁹² ANDREA MANTEGNA, *Madonna con Bambino in trono con san Michele Arcangelo, sant'Andrea, san Longino, san Giorgio, Francesco Gonzaga, san Giovannino e santa Elisabetta (Madonna della Vittoria)*, Paris, Musée du Louvre, inv. 369, tempera su tela, cm 280 x 166.

sporadiche fonti documentarie. Tra queste si ricorda un ritratto dipinto di Federico Gonzaga che questi chiede al pittore nel 1482 per la figlia Chiara.¹⁹³

Al di fuori dell'ambito ritrattistico la letteratura riconosce la qualità e l'originalità delle invenzioni tarde di Mantegna,¹⁹⁴ sottolineando la sua competenza antiquaria. E quest'ultima a garantirgli un'apprezzamento nel nuovo secolo come indicato da Giovanni Romano¹⁹⁵ a commento del passo vasariano sui *Trionfi*.¹⁹⁶

come esemplare repertorio per una corretta informazione archeologica. [...] Delle possibili letture sul testo mantegnesco Vasari sceglie quella dettata più rigorosamente dalla passione antiquaria dell'autore e dalle fonti accertabili per la complessa preparazione del lavoro.

G. Romano, *Verso la maniera moderna*, 1981, p. 24.

A fronte di un catalogo di ritratti dipinti che esibisce alcune problematiche, il nome del padovano è stato messo in relazione con cinque ritratti a pietra nera,¹⁹⁷ dalla storia critica molto discussa (figg. 12-16). In occasione della mostra del 1992¹⁹⁸ David Ekserdjian ha suggerito che facessero tutti parte del catalogo grafico di Mantegna, benchè in precedenza solo alcuni di essi fossero stati attribuiti al maestro. Nel gruppo si trova il ritratto maschile di Oxford, oggi attribuito tra ampi consensi a Giovanni Bellini¹⁹⁹ e quindi, in questa sede, discusso nel capitolo dedicato a Venezia.²⁰⁰ Un secondo ritratto avvicinato a Mantegna nel 1992 è lo studio preparatorio²⁰¹ per il *Ritratto di senatore veneziano* della National Gallery di Londra, quadro firmato e datato da Francesco Bonsignori. I rimanenti tre ritratti sono ancora oggi problematici. Il primo si conserva a Dublino (inv. 2019, fig. 12) e viene qui riproposto come opera di Mantegna, mentre gli altri due, ospitati a Besançon (invv. D. 3101, 3103, figg. 14-15) sembrano potersi studiare in realzione a Lorenzo Costa, accogliendo e sviluppando un suggerimento di Carlo Volpe.²⁰² La presente ricerca intende cogliere quest'apertura verso Ferrara, assegnando a Mantegna, con una certa sicurezza, solo il *Ritratto di Francesco II Gonzaga* di Dublino (cat. 7, fig. 12). E' utile di conseguenza sostare su quest'ultimo foglio, perché sembra il miglior candidato a mostrare come fossero i ritratti su carta del padovano di cui parlano le fonti. Il ritratto di Dublino (fig. 21) è senza dubbio un disegno autonomo sia per le misure che per il grado di finitura.

¹⁹³ G. AGOSTI, 2005, p. 36.

¹⁹⁴ ANDREA MANTEGNA, *San Sebastiano*, Venezia, Ca' d'Oro, inv. 140, tempera su tela, cm. 210 x 91.

¹⁹⁵ G. ROMANO, 1981, pp. 66-67; G. AGOSTI, 2005, p. 60, «A Mantegna tocca ancora di vedere Leonardo che arriva a Mantova, per pochi giorno nell'autunno del 1499, dopo che a Milano è crollato il regime di Ludovico il Moro. [...] Il reciproco non capirsi con lei di mezzo, che vuole a tutti i costi che Leonardo le faccia un ritratto [...] Mantegna non poteva né voleva capire la "grazia" e la "dolcezza" che Leonardo ritrovava, sul fare della sera, quando il cielo è nuvoloso, nei volti di chi è giovane; gli erano incomprensibili i motti di spirito con cui cercava di andare in fondo al senso della vita [...] per lui, altro che montagne azzurrine: tutto è nitido a perdita d'occhio; la nebbia, che a Mantova ti invade persino le ossa, si può anche fare come se non esistesse e in ogni modo non va dipinta, se si è uomini sul serio».

¹⁹⁶ G. ROMANO, 1981, pp. 17-24, 29-30.

¹⁹⁷ GIOVANNI BELLINI, *Ritratto virile*, Oxford, The Governing Body of Christ Church, inv. 0263, pietra nera e tracce di acquerello su carta bianca, mm 391 x 280; FRANCESCO BONSIGNORI, *Studio per un ritratto di senatore veneziano*, c. 1487, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. n. 17672, pietra nera e rialzi di bianco su carta, mm. 359 x 262; ANDREA MANTEGNA, *Ritratto di Francesco II Gonzaga*, Dublin, The National Gallery of Ireland, inv. 2019, pietra nera, acquerello e lumeggiature di bianco su carta verdina, tagliato su tutti i lati, mm. 347 x 238. LORENZO COSTA?, *Ritratto virile di tre quarti verso destra*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. D. 3101, pietra nera su carta bruno-grigia, mm 342 x 250.

¹⁹⁸ D. EKSERDJIAN, 1992, n. 103, pp. 338-339.

¹⁹⁹Cfr. Cat.13

²⁰⁰ cfr. Capitolo 3

²⁰¹ cfr. Cat.2

L'identificazione dell'effigiato si deve a Byam Shaw²⁰³ e da allora è accettata in modo unanime. Il volto del marchese è frontale ma il taglio compositivo è ammorbidito da un leggero movimento laterale sulla sinistra. I capelli mossi incorniciano il volto serrandosi attorno ai lineamenti, mentre questi ultimi sono esaltati da un disegno che sottolinea la rotondità e il volume della bocca. Francesco porta una ricca sopravveste decorata, dall'apparenza sontuosa e cortigiana. Bourne segnala l'assenza di riferimenti militari nel ritratto, rintracciabili più facilmente nelle effigi²⁰⁴ eseguite dopo la battaglia di Fornovo,²⁰⁵ e così suggerisce una destinazione privata dell'opera ed una datazione non oltre la metà degli anni novanta, confermata anche da Litta.²⁰⁶

to the late 1490s, is a departure from the marquis's warrior image that became standard after Fornovo. Although bearded, Francesco here wears a hat, is not dressed for battle, and has a firm but gentle expression.

M. Bourne, *Francesco II Gonzaga*, 2008, p. 288

Una datazione tra il 1490 e il 1495 circa sembra plausibile. Il marchese nasce nel 1466 e intorno alla metà degli anni novanta ha circa 30 anni, un'età che sembra adattarsi bene al disegno. Le fonti contemporanee lo chiamano spesso «il Turco» per l'abitudine di portare la barba, una consuetudine assai rara a queste date.²⁰⁷ Nel disegno irlandese Francesco II mostra una zazzera con la frangia ripiegata all'interno, una moda ben documentata già negli anni ottanta prima di essere sostituita con il passaggio al nuovo secolo da un'acconciatura con scriminatura centrale che lascia la fronte libera.²⁰⁸ L'acconciatura è la medesima che si trova nella pala della Vittoria (inv. 369, figg. 21-22).

Il disegno è stato spesso riferito a Francesco Bonsignori²⁰⁹ ma la ricostruzione del catalogo pittorico e grafico qui proposta rende dubbio il suggerimento. Non persuade del tutto il confronto con lo *Studio per il ritratto di senatore* di Londra,²¹⁰ datato al 1487 (inv.17672), l'unico disegno che può essere collegato ad un dipinto certo del pittore (inv. 17612, figg. 19- 20). Nel disegno di Dublino (inv. 2019) la figura è impostata con un taglio frontale e guardata leggermente dal basso, un'impostazione che le conferisce un'impressione di monumentalità, accentuata dai volumi della capigliatura e del berretto. Colpiscono lo sguardo trasparente che cerca di stabilire un contatto con l'osservatore e i volumi sostenuti con cui sono descritte le

²⁰³ J. BYAM SHAW, 1927-1928, pp. 50-54.

²⁰⁴ L'ambizione di costituire gallerie di uomini illustri non coinvolge il solo Giovio e già nel 1552 Cosimo I invia a Como Cristofano dell'Altissimo, con il preciso intento di costruire una galleria. Un'ulteriore serie di copie venne predisposta su iniziativa di Ippolita Gonzaga nel 1554, che affida l'esecuzione dei ritratti a Bernardino Campi. La tavola degli Uffizi fa parte del nucleo di ritratti che Gerolamo dell'Altissimo dipinge per Cosimo I de Medici, copiando il Museo gioviano, opere che oggi sono confluite in un discreto numero agli Uffizi. W. PRINTZ 1980, p. 603; M. PAVONI, 1983, p. 43.

²⁰⁵ La studiosa segnala inoltre un ritratto attribuito a Costa che potrebbe documentare la diffusione di questo prototipo, comparso l'ultima volta sul mercato negli anni Ottanta del secolo scorso. Un simile ritratto, che andrà a costituire il Museo del Giovio, è oggi perduto e non può essere identificato con sicurezza con nessuno degli esemplari superstiti. Secondo Bourne l'immagine gioviana deve aver preso a modello un perduto ritratto presente in collezione Gonzaga nel 1551. M. BOURNE, p. 288.

²⁰⁶ A. LITTA 2008, n. 124, pp. 308-309.

²⁰⁷ M. BOURNE, 2008, p. 287, la barba inizia a caratterizzarlo dal momento in cui sale al comando del marchesato nel 1484.

²⁰⁸ S. M. NEWTON, 1988, p. 39. Come possiamo osservare in molti altri ritratti del marchese.

²⁰⁹ *Cfr.* cat. 7, in particolare U. SCHMITT 1961, pp. 92, 122, n. 20; J. MARTINEAU, 1981, p. 141, n. 63.

occhiaie e la bocca. Questi elementi di stile non sembrano tipici dei disegni di ritratto di Bonsignori, più calligrafici nella restituzione dei lineamenti.

Ekserdjian nel 1992 ha sottolineato la vicinanza tra il ritratto del marchese che compare nella *Madonna della Vittoria* e il disegno, giudicandoli contemporanei.²¹¹ Le vesti di entrambi si caratterizzano per una decorazione fitta che appiattisce le superfici (figg. 23-24). Le opere pittoriche di Bonsignori degli anni novanta sono lontane da queste soluzioni, come si vede nel volto del san Francesco nella lunetta di Brera (inv. 183). Il veronese costruisce fisionomie scarne e semplificate. Il disegno irlandese si può guardare con profitto a fianco di alcuni ritratti dipinti da Mantegna quali quello di Palazzo Pitti (inv. 8540) o quello del cardinale Ludovico Trevisan di Berlino (inv. 9), che sebbene più antichi mostrano la stessa costruzione degli occhi e la stessa importanza dello sguardo (figg. 25-26-27).

Benchè gli studi, e Vasari, abbiano sottolineato il sincero apprezzamento del marchese Francesco II per Bonsignori, esistono altrettante testimonianze del trattamento di tutto riguardo riservato a Mantegna. Quest'ultimo, ad esempio, è l'unico artista ad avere accesso quasi incondizionato alle sue stanze.

A notable exception was Andrea Mantegna, who enjoyed a special level of access. Although much communication was done verbally, written correspondence between the marquis and Mantegna [...] survives in greater quantity than it does for any other artist at the Gonzaga court

M. Bourne, *Francesco II Gonzaga*, 2008, p. 56

Bourne evidenzia la speciale intimità che Mantegna -e suo figlio- vantano col marchese,²¹² ed emerge un particolare rapporto tra artista e committente che non va dimenticato di fronte al ritratto di Dublino.²¹³

Può essere utile in questa sede rammentare la consuetudine di Francesco II con il ritratto e in particolare con quello autonomo eseguito a pietra nera.

Una volta diventato marchese, il giovane signore sovrintende alla commissione di svariati ritratti, intesi a confermare e celebrare il suo ruolo come capo di stato erede della dinastia.²¹⁴ Ne

²¹¹ D. EKSERDJIAN, 1992, p. 344.

²¹² nonostante l'affetto e la stima che Francesco II porta a Bonsignori o Costa. Quest'ultimo ad esempio viene sempre chiamato solo «Costa». Isabella invece quando scrive a Mantegna inizia di solito con un generico e formale «Dno. Andree Mantinee» come leggiamo nelle lettere pubblicate da Kristeller. P. KRISTELLER, p. 498, doc. n. 79. U. SCHMITT, 1966, p. 140, doc. n. XII. Il veronese è appellato come «M^o francisco pictori» a cui può seguire un «Dilecte noster». M. BOURNE, 2008, p. 56. Nei documenti pubblicati da Schmitt il veronese viene definito certo in modo rispettoso, ma mai con la familiarità usata per Mantegna. Vasari descrive Bonsignori al lavoro nel dipingere ritratti e trionfi a Marmirolo, mentre il marchese con molta amorevolezza lo ripaga con terreni e lo porta con sé durante le campagne d'Italia. A Marmirolo, nella «palacina», il veronese lavora con la folta schiera di artisti, anche di minore levatura, che poi si trasferiscono in blocco a Gonzaga, e tra i quali non compare Mantegna, ma solo il figlio Francesco. Quest'ultimo nelle lettere gli si rivolge sempre con un eloquente «charissime noster», proprio come d'uso comune a suo nonno Ludovico. Gli altri artisti di corte non partecipano di questa considerazione, come ricorda anche Vasari.

²¹³ Ibidem, pp. 56, 116, 122, 124, 125, 141, 241-2, doc. n. 32, 38, 43, 44, 86-88, 109; P. KRISTELLER, 1901, pp. 486-487; G. ROMANO, 1981, pp. 5-9; G. AGOSTI, 2005, p. 52, Per il giovane marchese è fondamentale la continuità con i predecessori, e l'esibizione del suo ruolo di garante e guida della dinastia. Il 4 febbraio 1492 il marchese accompagna un'importante donazione economica a Mantegna con una significativa lode. «Forse nessun atto pubblico in favore di un artista quattrocentesco raggiunge i vertici della magniloquenza quanto la donazione ad Andrea Mantegna, da parte di Francesco Gonzaga». Romano invita a riflettere sul fatto che Mantegna è il primo vero artista di corte, legato ad una dinastia e non ad un singolo committente. Né a Firenze, Roma o Venezia possiamo registrare simili protagonismi a queste date.

commissiona in gran numero prima a Mantegna e Bonsignori poi a Costa. In ragione del loro ruolo queste effigi viaggiano da una corte all'altra e un ritratto del marchese arriva anche al re d'Inghilterra Enrico VIII.²¹⁵ La delegazione mantovana in contatto con Costantinopoli tra il 1491 ed il 1495 offre un ritratto del Gonzaga come dono diplomatico al sultano Bayezid II,²¹⁶ nell'ambito degli scambi commerciali di cavalli arabi che Mantova intrattiene con quest'ultimo. Nella collezione del castello di Ambras, ad Innsbruck,²¹⁷ non manca una simile effigie di Francesco II, a cui si aggiunge il dipinto pubblicato da Luzio, allora in possesso dell'antiquario mantovano Bressanelli.²¹⁸ E' ben noto l'interesse di Francesco II per le effigi che lo celebrino come principe soldato nei cicli decorativi, dove ama rinforzare il suo ruolo di prosecutore del casato, sia in ambito pubblico che privato.²¹⁹ Dal confronto di quanto sappiamo del suo camerino con quello della moglie Isabella emerge come tratto discriminante proprio la sua propensione per il ritratto. Si conoscono anche diversi busti in terracotta di Gian Cristoforo Romano,²²⁰ che vantano una certa fortuna iconografica e diverse riproduzioni.²²¹ La propensione del marchese per la ritrattistica, oltre alla pittura e alla scultura, intercetta anche il supporto cartaceo. Nel 1503 il signore richiede un dipinto del figlio in veste di soldato svizzero; contestualmente la moglie gli invia un ritratto autonomo a pietra nera, di mano di Bonsignori.²²² Nel 1499 Francesco è il committente di un altro ritratto su carta, questa volta di una delle figlie di Isabella d'Aragona, forse Bona o Ippolita. L'artista scelto è il ritrattista della corte francese a Milano, Jean Perréal.²²³ Francesco è un committente in grado di fare delle scelte attente. Perréal è un pittore di gran moda in questo scorcio di secolo in Italia settentrionale,²²⁴ specialista nel ritrarre volti dal vivo.²²⁵ Di conseguenza non stupisce trovarsi di fronte al disegno oggi a Dublino, che sembra l'unico superstite di una produzione assai più vasta e complessa.

²¹⁴ Per il ritratto di Francesco II *cf.* M. BOURNE, 2008, pp. 34-45. Per il ritratto di corte *cf.* J. POPE-HENNESSY, 1963, pp. 155-203. Per il rapporto tra ritratto e potere nel XV secolo *cf.* E. CATSELNUOVO, 2015, pp. 38-64;

²¹⁵ A. LUZIO, 1913, p. 180. Ed un secondo ritratto, per il quale non conosciamo la destinazione, è eseguito di sicuro da Lorenzo Costa.

²¹⁶ M. BOURNE, 2008, p. 52.

²¹⁷ Quest'ultimo compare negli *Elogi* di Paolo Giovio. P. GIOVIO, 1557, pp. 763-766. Per la ricostruzione dell'allestimento del museo e sulle modalità di recupero dei ritratti del Giovio si rimanda a B. AGOSTI, 2008, in particolare p. 76. Per i ritratti della collezione si veda anche l'esempio del ritratto dossesco di Alciato, in A. PATTANARO, 2013, pp. 335-350.

²¹⁸ A. LUZIO, 1913, p. 65, un altro ritratto presunto del Costa è stato pubblicato da A. UGOLINI, 1987, p. 84.

²¹⁹ *Ibidem*, pp. 194-196. C. BROWN, 1972, p. 87; G. ROMANO, 1981, p. 17. C. BROWN, 1997, pp. 143-145, 155-156; M. BOURNE, 2008, p. 280. Questa propensione del marchese alla rappresentazione compare anche quando commissiona a Matteo da Bologna, un quadro per la «camera superiore del sole». Brown, Lorenzoni e Bourne, discutendo le variazioni rispetto al *Parnaso* di Isabella, sottolineano questa differenza tra i due spazi, e chiariscono come il marchese intervenga nella sua commissione proprio sul tema dell'autorappresentazione. M. BOURNE, 2008, p. 281, l'arredo pittorico dei camerini dei marchesi, i loro spazi privati, diventano l'esempio del loro diverso stile di committenza.

²²⁰ A. VENTURI, 1888, p. 52. GIAN CRISTOFORO ROMANO, *Busto ritratto di Francesco Gonzaga*, Mantova, Museo della Città, inv. n. 11696, terracotta, cm 70 x 56 x 30.

²²¹ M. BOURNE, 2008, pp. 83-84, 287.

²²² *Cfr.* Capitolo 1. Entrambi i ritratti scaturiti da questa commissione sono oggi perduti, ma Brown, pubblicando i documenti già citati velocemente da Luzio, attribuisce la loro commissione ad Isabella, mentre Bourne ha riportato l'attenzione sulle scelte del marito. M. BOURNE, 2008, p. 47.

²²³ PÉLISSIER, 1896-1897, II, p. 365. Si veda la discussione in A. BALLARIN, 2010 (b), pp. 550-551, Appendice documentaria, Doc. XXXVI.

²²⁴ *Cfr.* Capitolo 5.

²²⁵ M. BOURNE, 2008, p. 35, La corte di Mantova vanta un legame privilegiato con i re di Francia, di natura politica e familiare, per cui è ragionevole pensare che la scelta di Perréal sia consapevole e meditata. La sorella maggiore di Francesco, Chiara Gonzaga (1465-1503), sposa nel 1481 Gilbert de Bourbon, conte di Monpensier (1443-1496), uno dei principali luogotenenti di Carlo VIII, nonché cugino di primo grado del re. Il figlio maggiore della coppia Charles III, duca di Bourbon (1490-1527), il 12 gennaio 1515 diviene constabile di Francesco I, arrivando quindi ad

Quale potrebbe essere la funzione di questo foglio a pietra nera? Martineau, nella mostra del 1981, porta l'attenzione sulla possibilità che i ritratti di Oxford (inv. 0263, fig. 13) e di Dublino (inv. 2019, fig. 12) facciano parte di una serie, forse la medesima, ma non scioglie il legame con la pittura e quindi li ritiene preparatori ad una serie dipinta o affrescata. Su questo punto fa chiarezza Ekserdjian che nel 1992 argomenta la necessità di considerarlo un esemplare autonomo in se stesso.²²⁶

Dalla presente ricerca emerge il carattere intimo e insieme ufficiale rivendicato dalle effigi su carta in area francese e italiana proprio negli anni novanta del XV secolo.²²⁷ Negli stessi anni in Lombardia sono attestate gallerie su carta di tipo familiare, che celebrano gli effigiati in chiave dinastica.²²⁸ Sembra verosimile l'appartenenza del foglio di Dublino ad una serie, anche se forse non è la medesima del foglio di Oxford.

uno dei ruoli più potenti ed influenti della monarchia. Dopo la morte del marito la sorella resta in Francia, continuando un'intensa corrispondenza col fratello, garantendo un collegamento duraturo con la corona francese. Questi legami con la Francia diventano certo punto un problema per il marchese, quando nel 1497 la Repubblica di Venezia, dopo averlo assoldato per anni come capitano, lo rimuove dall'incarico proprio per questo motivo. Due anni dopo, sono le stesse amicizie francofile a garantirgli un nuovo impiego nelle fila di Luigi XII. Sono anni propizi per un'ascesa della carriera militare, perché nel 1501 l'imperatore Massimiliano lo nomina anche capitano generale delle truppe in Italia, assegnando incarichi di rilievo anche al fratello minore Giovanni. A fronte di questi documentati rapporti, è suggestivo ipotizzare che sia arrivato a Mantova, negli anni novanta, qualche ritratto su carta dalla corte di Francia. Sembrerebbe che almeno sia arrivata la loro fama al momento della conquista del ducato di Milano.

²²⁶ D.EKSERDJIAN, 1992, p. 342.

²²⁷ Cfr. Capitolo 5.

²²⁸ Cfr. Capitolo 3.

2.2 Francesco Bonsignori

Francesco Bonsignori è un artista il cui nome si incontra spesso nell'ambito del ritratto su carta ed il numero di disegni che gli sono stati attribuiti dalla letteratura è davvero cospicuo. La mancanza di uno studio monografico aggiornato,²²⁹ e la presenza di opere disomogenee nel suo catalogo, hanno originato diversi problemi nell'inquadramento dei singoli disegni e nella comprensione della tipologia del ritratto disegnato. Di conseguenza prima di discutere le opere su carta, è necessario ripercorrere la storia del pittore.

Il catalogo di Bonsignori è molto difficile da inquadrare.²³⁰ Alla ricchezza dei documenti²³¹ fa riscontro uno scarso numero di opere datate e firmate che per di più si distribuiscono in modo poco omogeneo lungo la sua vita. Il pittore nasce nel 1455 ma si incontra la prima opera firmata solo nel 1483, e benchè documentato a Mantova dal 1477,²³² le prime opere sono tutte eseguite per Verona. Esse appartengono per lo più agli anni ottanta,²³³ e a seguire ci si trova senza appigli sicuri per più di due decenni. La successiva opera documentata risale al 1514 e si colloca quindi nella fase estrema dell'attività dell'artista. All'interno di questo vuoto che si crea tra 1488 al 1514 accadono alcuni dei fatti artistici di maggiore rilievo nella vita del pittore veronese. Si fanno più consistenti le commissioni alla corte di Mantova e al dialogo con Mantegna si aggiunge, intorno al 1506, anche la lezione di Lorenzo Costa.

2.2.a L'attività di ritrattista nelle fonti

Il divario tra i documenti storici e le testimonianze visive diventa particolarmente critico nell'ambito del ritratto, e crea diversi *impasse*. Di conseguenza può essere utile considerare in prima istanza questo aspetto, per poter discutere in un secondo momento i disegni di ritratto.

Oggi si conosce un solo ritratto firmato e datato dal pittore, un dipinto che ritrae un senatore veneziano conservato alla National Gallery di Londra. L'opera reca la data 1487, quindi si colloca in un momento abbastanza precoce dell'attività dell'artista. A Vienna si conserva un disegno inteso in genere come preparatorio al quadro, ma la letteratura non ha mancato di sottolineare la sua qualità²³⁴ che sembrerebbe superiore a quella del dipinto e l'osservazione ha generato proposte attributive differenti.

²²⁹ L'unico e ultimo esempio si deve ad Ursula Schmitt nel 1961, un riferimento utile per il regesto e per la fonte vasariana ma oggi poco credibile sul versante della pittura e del disegno in base ai riscontri della letteratura successiva, U. SCHMITT, 1961. Sono da integrare i documenti inediti pubblicati da Brown e l'Occaso. C.M. BROWN, 1979; S. L'OCCASO, 2005, pp. 129, n. 7.

²³⁰ U. SCHMITT, 1961.

²³¹ G. VASARI, 1568, [ed. Bettarini – Barocchi 1976], IV, pp. 579-580.

²³² Di conseguenza possiamo presumere che dopo una giovinezza passata soprattutto a Verona, con uno sguardo pronto a cogliere quello che arriva da Venezia, il pittore nel 1487 riesca a entrare in modo continuativo alle dipendenze del marchese di Mantova, anche se nel 1488 data ancora una pala per una chiesa veronese.

²³³ Il nono decennio del XV secolo è molto ricco, e possiamo contare su quattro opere datate e firmate, di cui tre oggi in uno stato di conservazione che ne consente un buon livello di leggibilità.

²³⁴ D. EKSERDJIAN, 1992.

La fonte storicamente più rilevante per Francesco Bonsignori è la vita vasariana. L'aretino descrive con accuratezza il percorso del pittore grazie a Marco de' Medici, suo informatore per Verona, e a Fermo Ghisoni informatore per Mantova.²³⁵ L'attività mantovana di Bonsignori acquista un peso rilevante e si guadagna quasi tutto lo spazio dedicato all'artista da Vasari, che relega invece in poche righe le notizie sulla formazione veronese e sull'ultima attività in città. Questa ricostruzione intende sottolineare il carattere cortigiano dell'artista. La maggior parte delle opere descritte da Vasari sono oggi perdute, ma si offrono come punto di riferimento essenziale che conferma l'importanza dell'attività presso i Gonzaga. Paolo Plebani²³⁶ sottolinea che senza queste notizie il profilo di Bonsignori apparirebbe ai nostri occhi completamente alterato e, smarrita la notizia delle committenze cortese, Francesco risulterebbe un artista veronese dedito all'arte sacra. In tempi recenti è emerso un documento che lo identifica come cittadino mantovano già nel 1477.²³⁷ Questo fatto ha un peso critico rilevante, perché permette di problematizzare l'ipotesi di una formazione veneziana e alvisiana del pittore.²³⁸ Nonostante questo termine precoce Vasari identifica nel 1487 il momento in cui rapporto di lavoro con la corte diventa stabile,²³⁹ quando Francesco II Gonzaga fa dono a Bonsignori di una casa d'abitazione e una provvigione:

Per che andato a Mantoa a trovare il Mantegna, che allora in quella città lavorava, si affaticò di maniera, spinto dalla fama del suo precettore, che non passò molto che Francesco Secondo marchese di Mantoa, dilettandosi oltre modo della pittura, lo tirò appresso di sé, gli diede l'anno 1487 una casa per suo abitare in Mantoa et assegnò provvisione onorata. Dei quali benefizii non fu Francesco ingrato, perché servì sempre quel signore con somma fedeltà et amorevolezza; onde fu più l'un giorno che l'altro amato da lui e beneficato, intantoché non sapeva uscir della città il marchese senza avere Francesco dietro, e fu sentito dire una volta che Francesco gli era tanto grato quanto lo Stato proprio.

G. Vasari, *Le Vite*, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, p. 579.

Leggendo attentamente questa testimonianza si comprende che l'aretino era consapevole di una presenza precoce del pittore a Mantova in grado di orientare tutta la sua formazione verso il Mantegna mantovano. Vasari documenta un rapporto con i marchesi già in essere negli anni settanta, come appare in un passo della vita di Antonello da Messina.²⁴⁰

Quando poi gl'erano state allogate dalla Singoria alcune storie in palazzo, le quali non avevano voluto concedere a Francesco Monsignore veronese ancora che molto fusse stato favorito dal duca di Mantoa, egli si ammalò di mal di punta e si morì d'anni 49.

²³⁵ P. PLEBANI, 2012, pp. 105-116.

²³⁶ Ibidem, p. 107.

²³⁷ S. L'OCCASO 2005, p. 127, Francesco Bonsignori è «civis Mantue» già nel 1477.

²³⁸ S. L'OCCASO 2005, p. 129 nota n. 7. Giovanni Agosti è convinto che questa segnalazione possa diventare «materia per avviare una riorganizzazione» del percorso dell'artista, G. AGOSTI, 2005 (a), p. XVIII; «forse alla luce di questa presenza mantovana di Francesco Bonsignori, più precoce di quanto si sospettasse, va ripreso in considerazione il disegno mantegnesco di Rotterdam –da tempo messo in rapporto con un dipinto del pittore veronese alla National Gallery di Londra (inv. 3091)– che reca una data 1479 e l'iscrizione «donum domini ac magistris mei»». SCUOLA DEL MANTEGNA, *Grande testa femminile con copricapo e schizzi a penna di varie figure (recto)*. *Testa di bambino, accenno di testa femminile di tre quarti, altro volto femminile e studi di un piede e di labbra (verso)*, Rotterdam, Museo Boymans, inv. n. 578, penna e inchiostro acquarellato, mm 292 x 197. Sul *recto* in senso perpendicolare alla direzione delle figure si leggono iscrizioni a penna «ANO 1479» e più sotto «AND». Più sotto ancora una terza iscrizione che è stata variamente interpretata: «DOME DM AC MAIORI MEO» oppure «DONU[m] DNI [domini] AC MAISRI [magistri] MEI». Sul *verso* in alto a destra si legge «AM». A destra un'iscrizione latina manoscritta interrotta dal margine del foglio, dalla quale sono state lette le parole «DUO / GRADUS / SEPELITUR».

²³⁹ G. VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, p. 579.

²⁴⁰ P. PLEBANI, 2012, pp. 105-116.

Questo passo di Vasari documenta in parallelo anche una consuetudine di Bonsignori con Venezia intorno al 1479. Questa segnalazione è stata talvolta letta come una conferma di una presunta formazione veneziana che ha portato ad alterare il catalogo grafico del pittore. A tale soluzione la critica è approdata a seguito della difficoltà di comprendere la formazione di Bonsignori che soprattutto nel passato è stata orientata su Venezia e su Alvise. Tra i molti disegni di ritratto attribuiti a Bonsignori alcuni provengono da attribuzioni di ambito veneziano tra Gentile, Giovanni Bellini, Alvise Vivarini. Sembra perciò opportuno sostare brevemente sul problema.

Uno dei primi problemi riguardanti Bonsignori è la data di nascita che, pur tramandata da Vasari, viene a volte ritardata. Detto dall'aretino Monsignori,²⁴¹ il pittore «nacque in Verona l'anno 1455».²⁴² La storiografia più antica l'ha collocata invece intorno al 1460, non riuscendo a spiegare la comparsa tarda, negli anni ottanta, delle prime opere documentate dell'artista.²⁴³ Questa costruzione artificiale è un primo sintomo delle difficoltà che si incontrano studiando Bonsignori, e non mancano tentativi di documentare questo avanzamento della cronologia con l'aiuto dell'archivio.²⁴⁴ Talvolta, insieme alla data di nascita è stato posticipato anche il contatto con Mantegna a Mantova. Nella letteratura si è formata di conseguenza l'idea che il pittore si sia trasferito nella città soltanto nel 1487 indicato da Vasari,²⁴⁵ quando ha già svolto la sua formazione e la sua prima attività nella città natale. Messa da parte l'indicazione dell'aretino, Schmitt, autrice del primo articolo monografico sull'artista, ha preferito dare credito addirittura alla prima nota di spesa nei registri del Gonzaga, risalente al 1492. La studiosa ha accolto l'ipotesi di una formazione veneziana, sulla via già indicata da Berenson.²⁴⁶

Anche nel passato la tendenza dominante della storiografia è stata quella di valorizzare la direttrice veneziana nella formazione del pittore.²⁴⁷ Lehmann Brockhaus²⁴⁸ ha proposto un soggiorno in laguna tra il 1475 ed il 1480, e Bacchi²⁴⁹ un alunnato nella bottega del muranese. Vinco²⁵⁰ è stato più cauto e ha richiamato l'attenzione sulla *Sacra Conversazione* di Alvise delle Gallerie dell'Accademia di

²⁴¹ Nome usato dall'aretino anche per il fratello di questi. Bonsignorio, invece è un nome che appare soltanto in uno dei numerosissimi documenti che a lui si riferiscono, anche se ricorre nella letteratura fino al sec. XIX inoltrato.

²⁴² G. VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, p. 579.

²⁴³ Come Tea, che invece propone una data anteriore al 1465, E. TEA, 1910, p. 130.

²⁴⁴ R. BREZZONI, 1958, pp. 295-297. Brezzoni cerca di fare un primo punto sull'origine e sui legami di parentela del pittore, in un breve articolo corredato dalla pubblicazione di qualche documento. Tuttavia queste indagini concorrono a confermare la fonte vasariana. Brezzoni conferma i contatti con la Repubblica di Venezia, e anche la notizia che lo dice ufficialmente in servizio alla corte di Mantova dal 1487. Lo storico trova tracce di una sua presenza in città dal 1483, e scopre al suo fianco altri tre fratelli pittori, Bernardino, Matteo e Girolamo, anche se gli ultimi due entrano rispettivamente nell'ordine domenicano e in quello francescano.

²⁴⁵ G. VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, p. 579.

²⁴⁶ M.T. CUPPINI 1981, pp. 373-375. Nel 1488 infatti Schmitt ritiene che il pittore sia ancora a Verona poichè firma e data la pala d'altare della cappella Banda in san Bernardino, mentre individua come ultimi suoi lavori in città gli affreschi della cappella di Nicola Manzini in Sant'Anastasia, eseguiti dal suo punto di vista in collaborazione col Falconetto.

²⁴⁷ U. LEHMANN BROCKHAUS, 1974, p. 116; S. MARINELLI, 1990, P. 640; L. PUPPI, 1958; M. VINCO, 2011, pp. 230-231. U. SCHMITT, 1961, p. 79. Schmitt pubblica un disegno a penna che copierebbe una pala perduta di Francesco Bonsignori con la firma e la data 1488.²⁴⁷ Per la studiosa si tratterebbe di un foglio predisposto per il corredo visivo della *Venezia Pittrice* di Anton Maria Sasso e quindi la prova del contatto con Venezia, si veda la correzione operata da M. VINCO, 2011, pp. 230-231.

²⁴⁸ U. LEHMANN BROCKHAUS, 1974, p. 116.

²⁴⁹ S. BACCHI, 1990, p. 356.

²⁵⁰ M. VINCO, 2011, pp. 230-231. Vinco si convince di come «le opere del pittore veronese datate nel nono decennio del Quattrocento risentono, tanto negli incarnati che virano verso il grigio, quanto nella costruzione dei santi dalle fattezze rustiche e popolari e dai vestiti con le pieghe piattate a forza, dell'insegnamento di Alvise, che decanta e irrobustisce i moduli compositivi dei suoi maestri.»

Venezia²⁵¹ (fig. 29) che può essere intesa come un testo di studio sia alla base delle pale antiche, come quella dal Bovo, (fig. 32) ma anche di pale cinquecentesche come quella dedicata alla Beata Osanna Andreasi (fig.).

Una formazione veronese è stata proposta da Marinelli. Lo studioso è convinto che Bonsignori, come Liberale da Verona, dopo un primo periodo di formazione a Venezia, sia stato costretto a cercare fortuna fuori città.²⁵² Diversamente Lucco²⁵³ ha ridotto l'importanza del veronese Benaglio per la formazione del pittore e ha confermato il soggiorno veneziano. Bonsignori, per accedere ed elaborare la lezione sulla pala d'altare dei grandi maestri veneziani, avrebbe avuto bisogno di una versione divulgativa e semplificata accessibile nell'entroterra, come già segnalano Adolfo Venturi²⁵⁴ e Pallucchini.²⁵⁵

Tuttavia quest'apertura va considerata all'interno di una più generale circolazione della cultura veneziana, perché il riferimento ad Alvise non esaurisce le componenti delle opere giovanili del veronese.²⁵⁶ Vasari infatti sembra avere le idee molto chiare quando scrive la vita di Bonsignori. In quest'ultima egli non parla di Venezia, ma descrive il pittore come un mantegnesco mantovano. Non a caso la segnalazione che riguarda un suo contatto con la città lagunare è ospitata fuori dalla sua biografia e compare in modo accidentale trattando di Antonello da Messina. L'indicazione di Vasari è confermata dallo stile del pittore, che attesta quanto Bonsignori sia un artista cresciuto sostanzialmente studiando le opere mantovane di Mantegna. Il pittore partecipa in modo marginale del generale clima dell'entroterra veneto, nel quale transitano diversi spunti di origine veneziana.

Un secondo passo della fonte vasariana che ha attirato l'attenzione della letteratura è quello che descrive l'apprezzamento di Bonsignori come un ritrattista. L'aretino, presso la corte mantovana, documenta una lista di illustri ritratti ufficiali, dove sfilano personaggi di primo livello nel panorama politico contemporaneo. Il pittore viene impiegato, come di consueto per un ritrattista di corte, per inviare le effigi dei governanti come doni diplomatici a regni vicini e lontani. In parallelo gli vengono richieste gallerie di ritratti per decorare le residenze gonzaghesche. A questo appunto segue la descrizione di un *topos* pliniano, che evidenzia l'abilità del pittore e la sua capacità di fingere il naturale. In ultima Vasari descrive una raccolta di disegni di ritratto che Bonsignori conservava presso di sé e che ora sono in mano agli eredi.²⁵⁷

essendo eccellentissimo nel ritrarre di naturale, fece fare il marchese molti ritratti di se stesso, de' figliuoli e d'altri molti signori di casa Gonzaga, i quali furono mandati in Francia et in Germania a donare a diversi principi; et in Mantoa ne sono ancora molti, come è il ritratto di Federigo Barbarossa imperador[e], del Barbarigo doge di

²⁵¹ ALVISE VIVARINI, *Madonna col Bambino in trono e i Santi Ludovico da Tolosa, Antonio da Padova, Anna, Gioacchino, Francesco e Bernardino da Siena (Sacra Conversazione)*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 607, tempera su tavola, cm 173 × 196

²⁵² S. MARINELLI 1990, p. 641 Il punto di maggior contatto del pittore con la cultura lagunare soprattutto del Bellini, si troverebbe nella *Madonna con Bambino* della Ca' d'Oro di Venezia ALVISE VIVARINI?/ANONIMO ARTISTA BELLINIANO?, *Madonna con Bambino*, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti, Ca' d'Oro, inv. N. 255, tempera su tavola. S. MARINELLI, 1990, p. 640. Il soggiorno del pittore a Venezia si daterebbe intorno al 1486. Sarebbe questa l'occasione per la commissione del ritratto del Doge Agostino Barbarigo, che sebbene perduta, è documentata dal Vasari. Tuttavia quest'opera viene elencata dall'aretino tra i ritratti ufficiali e diplomatici che Francesco II fa eseguire al pittore quand'egli è già pittore di corte. A fianco al ritratto di Federico Barbarossa, di Francesco Sforza e di altri, arricchisce la galleria di ritratti di illustri uomini di governo che il marchese colleziona, G. VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, p. 579.

²⁵³ M. LUCCO, 1990, p. 739

²⁵⁴ A. VENTURI, VII, 3, pp. 462-466.

²⁵⁵ R. PALLUCCHINI, 1962, p. 83.

²⁵⁷ G. VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, p. 583.

Venezia, di Francesco Sforza duca di Milano, di Massimiliano duca pur di Milano che morì in Francia, di Massimiliano imperadore, del signor Ercole Gonzaga che fu poi cardinale, del duca Federigo suo fratello essendo giovinetto, del signor Giovanfrancesco Gonzaga, di messer Andrea Mantegna pittore, e di molti altri, de' quali si serbò copia Francesco in carte di chiaro scuro, le quali sono oggi in Mantova appresso gl'eredi suoi. [...] Avendo il Gran Turco per un suo uomo mandato a presentare al marchese un bellissimo cane, un arco et un turcasso, il marchese fece ritrarre nel detto palazzo d'i Gonzaga il cane, il turco che l'aveva condotto, e l'altre cose; e ciò fatto, volendo vedere se il cane dipinto veramente somigliava, fece condurre uno de' suoi cani di corte, nimicissimo al cane turco, là dove era il dipinto sopra un basamento finto di pietra. Quivi dunque giunto il vivo, tosto che vide il dipinto, non altrimenti che se vivo stato fusse e quello stesso che odiava a morte, si lanciò con tanto impeto, sforzando chi lo teneva, per adentarlo, che percosso il capo nel muro tutto se lo ruppe.

G. Vasari, *Le Vite*, 1568, [ed. Bettarini – Barocchi 1976], IV, p. 583.

La fonte descrive un archivio personale composto da disegni di ritratto non rifiniti, derivati da originali dipinti e funzionali ad essere tradotti con l'ausilio di tecniche differenti. Questo catalogo di modelli permetteva di eseguire dipinti, disegni, affreschi, a seconda dell'occorrenza, senza dover ricorrere ogni volta a sedute di posa. Il numero di effigi richieste ad un artista cortese, come si è più volte sottolineato era all'epoca ingente.

Già Christiansen ha indicato che i disegni rifiniti a pietra nera non possono essere identificati con le carte in chiaroscuro di cui parla il Vasari.²⁵⁸

le versioni “in carte chiaroscuro” che, a detta del Vasari il Bonsignori eseguì come copie dei suoi ritratti dipinti, non hanno nulla a che fare con i disegni a pastello²⁵⁹ che ci sono giunti, nonostante l'opinione contraria del Campbell. I termini usati da Vasari implicano che si tratti di disegni su carta preparata con fondo colorato e con qualche lumeggiatura di bianco.²⁶⁰

C. Christiansen, *I ritratti*, 1992, p. 327, nota n. 18.

Esistono diversi esemplari simili che, benchè poco frequentati dagli studi, suggeriscono la diffusione di questa consuetudine di copia funzionale su carta anche presso altri pittori. Si può segnalare un nucleo di poco noti ritratti a pietra nera *d'après*, che presentano un certo stile meccanico, compendiarico tipico della copia. Sono disegni molto diversi dalle teste di Dublino (inv. 2019, fig. 12) ed Oxford (inv. 0263, fig. 13). In queste ultime l'artista ha lavorato con grande finezza, probabilmente dal vivo, dedicando cura ed attenzione ad ogni minimo particolare. In entrambi i casi siamo di fronte ad un classico disegno autonomo.

La citazione di Vasari sembra essere la fortuna e insieme la sventura di Bonsignori perché, come nota Paolo Plebani,²⁶¹ le lodi che l'aretino spende per i suoi ritratti non sono molto diverse da quelle rivolte agli altri ritrattisti contemporanei che lavorano nel contesto di una grande corte, primo tra tutti Lorenzo Costa. L'interscambiabilità tra i due artisti presso i committenti è

²⁵⁸ Su questo punto si veda la riflessione di D. EKSERDJIAN, 1992, p. 340.

²⁵⁹ Si intende pietra nera. Il testo tradotto in italiano inserisce il termine «pastello» all'interno di un discorso dal quale si capisce che lo studioso si sta riferendo ai disegni a pietra nera. Nel caso appena citato di Pisanello e dei suoi ritratti eseguiti con questo mezzo, parla di «pastello nero». Si riferisce alla stessa tecnica anche citando i disegni a pietra nera che nella mostra sono catalogati come «matita nera». K. CHRISTIANSEN, 1992, p. 326.

²⁶⁰ K. CHRISTIANSEN, 1992, p. 327, nota n. 18.

²⁶¹ P. PLEBANI, 2012, pp. 107-108.

confermata anche dai versi di Battista Fiera segnalati da Giovanni Romano²⁶² e Giovanni Agosti,²⁶³ e da diverse lettere dell'archivio Gonzaga.

L'attività ritrattistica di Bonsignori, pur molto lodata dalle fonti, non sfugge talvolta alla critica di una committenza molto esigente, che non esita a servirsi dell'operato di diversi artisti contemporaneamente. Isabella il 16 ottobre 1503²⁶⁴ esprime note entusiaste circa il ritratto che il veronese ha fatto del piccolo Federico vestito da soldato svizzero, tanto che oltre al ritratto dipinto ne chiede un secondo in carta. A fronte di questo favore, il 29 aprile 1505, la stessa marchesa scrive a Giovanna della Rovere a Roma, lamentandosi di come alla sua corte non vi sia nemmeno un artista in grado di eseguire il ritratto alla figlia Eleonora.²⁶⁵

haveria mandato il retracto de la Elionora a V. S., come la ni ricerca, quando l fusse stato qui pitore che sapesse ben collorire. Expectandone uno, subito lo farò fare et mandarollo a V. E.

A. Luzio, *Mantova e Urbino*, 1893, p. 165, nota n. 1.

Nel 1505 c'è a Mantova un ritratto di Isabella, che molti lodano, stando a quanto riferito dalla stessa marchesa a Margherita Cantelmo, duchessa di Sora.²⁶⁶ La lettera di quest'ultima è molto eloquente: «che sia benedetto quel maestro Francesco retrattore che ha così ben servita».²⁶⁷ Beer²⁶⁸ ha studiato a fondo il rapporto tra il ritratto dipinto di Isabella, e quello letterario di Gian Giorgio Trissino,²⁶⁹ contenuto nei *Ritratti* del 1524, opera della quale la marchesa è dedicataria. Beer è convinto che esista un legame tra il testo e un perduto ritratto della marchesa eseguito da Andrea Mantegna, mentre invece Sogliani ha concluso che si tratti dell'opera del 1505 di Bonsignori. Resta da chiarire chi possa essere questo «maestro Francesco retrattore», documentato nel 1505. I ritratti che Bonsignori è in grado di produrre in questo inizio di secolo non devono essere molto diversi dal *Ritratto di uomo anziano* di Philadelphia (inv. n. 171, fig. 44), dove una struttura un po' rigida e tradizionale viene ammorbidita da un trattamento più dolce dei lineamenti e dell'incarnato. «Maestro Francesco retrattore» potrebbe essere il figlio di Mantegna oppure qualche artista che lavora a corte anche in modo non continuativo.

L'attività di ritrattista di Bonsignori continua anche nel secondo decennio del secolo. Lo stretto rapporto epistolare tra Isabella d'Este e Gianninello documenta diversi scambi di doni tra i due, a volte anche ritratti.²⁷⁰ Quest'ultimo invia a Mantova un codice con le rime dedicate alla marchesa dal Pistoia. Il manoscritto è molto elegante, e la pregevole raccolta le è per intero dedicata. Isabella, riceve il dono alla fine del 1511 quando le arriva anche il ritratto di Francia ottenuto grazie a Lucrezia Bentivoglio, e scrive a Bernardino Prospero, suo corrispondente a Ferrara, perché le consigli

²⁶² G. ROMANO, 1981, p. 55 «Bonsignori e Costa ci vengono incontro appaiati nell'epistola dedicatoria delle Sylvae [...] l'occasione consente a fiera di distinguere stile e preferenze dei due leaders pittorici della corte mantovana».

²⁶³ G. AGOSTI, 2005, pp. 254, n. 92, 257-258 n. 101.

²⁶⁴ A. LUZIO, 1916 p. 270; U. SCHMITT, 1961, pp. 71-152; C. BROWN, 1979, p. 92, nota 3.

²⁶⁵ A. LUZIO, R. RENIER, 1893, [ed. 1974], p. 165. Nel 1494 Bonsignori esegue un ritratto della piccola, di appena un anno, ma ora, nel 1505 neppure lui va bene. «Nel 1494 Francesco Bonsignori doveva fare, ma non fa, il ritratto di Eleonora Gonzaga, la figlia primogenita di Francesco Gonzaga e di Isabella d'Este, nata il 31 dicembre 1493 all'età di un anno» A. LUZIO 1913, p. 191, nota I; U. SCHMITT, 1970, p. 406; A. BALLARIN, 2010, p. 658. C. BROWN, 1979, p. 87; per il documento si veda in U. SCHMITT, 1961, doc. XVI p. 165.

²⁶⁶ U. SCHMITT, 1961, doc., XXV, p. 142.

²⁶⁷ D. SOGLIANI 2006, p. 255, Sogliani ritiene che il ritratto di Bonsignori a cui si riferisce Isabella risalga a qualche anno prima della stesura della lettera, perché nel 1505 la marchesa ormai si rivolge a ben altri pittori per farsi ritrarre.

²⁶⁸ M. BEER, 1990, p. 172, n. 44.

²⁶⁹ Margherita Cantelmo è intermediaria tra Isabella e Gian Giorgio Trissino. D. SOGLIANI 2006, p. 255.

²⁷⁰ A. LUZIO, 1913, p. 214; U. SCHMITT, 1961, p. 143, doc. XXXIV.

un dono adatto al gentiluomo. La condizione agiata di Gianninello e la sua passione per l'arte consigliano l'opportunità di un quadro. Secondo Luzio la marchesa gli invia il ritratto del Francia appena ricevuto, eseguito *in absentia* da un modello più antico, sotto la sorveglianza di Lucrezia Bentivoglio. Pochi mesi dopo, nell'aprile del 1512, Gianninello fa un secondo omaggio a Isabella, che risulta talmente gradito da convincerla a separarsi dal ritratto del figlio Federico. Con questi due dipinti Gianninello arricchisce la sua collezione, e mantenendoli in coppia li paragona a Venere e Cupido.²⁷¹ Il ritratto di Federico è spedito a Ferrara il 30 maggio 1512, e Isabella una settimana prima incarica Matteo Ippoliti a Roma di far fare un altro esemplare a Raffaello, così da poter tenere per sé un'immagine del ragazzo. Quest'ultimo si trova ancora nella capitale, ostaggio alla corte di Giulio II.²⁷² Il mentore di Federico si mette subito all'opera ma la commissione non verrà terminata a causa del ritorno a Mantova del giovane. Come già accennato nel 1513²⁷³ il Gianninello chiede alla marchesa di avere anche un ritratto del Pistoia, ormai defunto, e l'opera viene commissionata a Bonsignori che ne possiede una versione in carta nel suo archivio.²⁷⁴

L'interscambiabilità tra Bonsignori e Costa nel ritratto viene esplicitata da una lettera del 16 marzo 1514. Francesco II ordina che Costa ritragga dal vivo i figli Ercole, Ferrante e Federico,²⁷⁵ per mandarli a Roma da papa Leone X e dal camerlengo Riario,²⁷⁶ ma se il pittore non si risolvesse in tempi brevi ordina che sia chiesto a Bonsignori, «che anche lui è eccellente in retrarre, o qualche altro, lo facci al più presto». ²⁷⁷Quindi Bonsignori può essere sostituito da un altro artista purchè la commissione vada a buon fine nei tempi stabiliti. Isabella d'Este opera in modo simile nel 1510. La marchesa commissiona il ritratto a Costa «ma per che credemo ch'el non haverà tempo, dovendo venire a Mantova col S.re nostro, volemo quando lui non lo facci, tu habbi cura di farlo fare al Franza prima che parteti per Bologna».²⁷⁸

Questi riscontri si leggono a fronte dell'ingente dispersione di opere, che nel caso del ritratto si fa particolarmente acuta.

one point must constantly be borne in mind – that the wastage in private portraits was extremely high. Whether the surviving portraits represent a tenth or twentieth of the portraits that were actually painted in the fifteenth century we cannot guess. Certainly the incalculable ratio between what was produced and what has been preserved prohibits any statistical approach to the few paintings we know.

J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, 1963, p. 59.

²⁷¹ A. LUZIO, 1913, p. 214.

²⁷² A. LUZIO, 1913, p. 215.

²⁷³ A. LUZIO, 1913, p. 216.

²⁷⁴ A. LUZIO, 1913, p. 214; U. SCHMITT, 1961, p. 143, doc. XXXIV. Lettera di Isabella d'Este a Battista Stabelino, 3 maggio 1513, «Li saluti vostri e del Gianinelli ni son stati grati et haveressimone fatto parte a Madonna Margarita Cantelma, se la si fusse ritrovata in questa terra. Al ditto Gianinello direte, che havendo noi inteso da la nostra Madonna Leonora Coreza che'l desiderava havere uno retracto del Pistoia quale havea Maestro Francesco pictore, havendolo noi voluto vederlo et trovandolo schizo in carta, non ni è parso digno di andare appresso tantu altri che l'ha nel studio suo; ma ne faremo fare uno in tavola colorito, quale non si vergognerà intrare in casa sua e stare in compagnia de li altri poeti [...]» A. CAPPELLI, S. FERRARI, [ed. 1884], Lettera n. XIII, p. LV, p. 62.

«Chi vuol la effigie mia, l' ho scritta in carte / eh' ogni facezia mia in versi sona. / Vada a mastro Francesco da Verona, / chi la vuol veder pinta e con grand' arte.» E. PERCOPO, 1908, p. 33.

²⁷⁵ A. LUZIO, 1906, p. 145.

²⁷⁶ A. LUZIO, 1906, pp. 119-123.

²⁷⁷ A. LUZIO, 1906, pp.135-136; U. SCHMITT, 1961, doc. XXXV, p. 143; E. NERGO, N. ROIO, 2001, p. 164, Appendice documentaria, Doc. XCVIII.

²⁷⁸ A. LUZIO, R. RENIER, 1901, p. 63, n. 1. «[...] Scriviamo al Costa chel' faccia un ritracto de Federico et cil facci havere. Ma per che credemo ch'el non haverà tempo, dovendo venire a Mantova col S.re nostro, volemo quando lui non lo facci, tu habbi cura di farlo fare al Franza prima che parteti per Bologna [...]»

A. LUZIO, R. RENIER, 1901, p. 63, n. 1, Appendice Documentaria, Doc. LXXIII.

Tra i ritratti oggi perduti si contano anche quelli che arredavano le residenze promosse da Francesco II Gonzaga. Queste opere sono state talvolta messe in relazione a dei disegni di ritratto esistenti, per i quali si è anche parlato di un ipotetico ruolo preparatorio. Di conseguenza è utile sostare brevemente sull'argomento. Sappiamo da Vasari che²⁷⁹

Dipinse costui molte cose a quel signore nel palazzo di San Sebastiano in Mantoa, e fuori nel castel di Gonzaga e nel bellissimo palazzo di Marmirolo; et in questo avendo, dopo molte altre infinite pitture, dipinto Francesco l'anno 1499 alcuni Trionfi e molti ritratti di gentiluomini della corte, gli donò il marchese la vigilia di Natale - nel qual giorno diede fine a quell'opere - una possessione di cento campi sul Mantoano, in luogo detto la Marzotta, con casa da signore, giardino, praterie et altri commodi bellissimi. [...]Dipinse Francesco, oltre molte altre cose, nel palazzo d'i Gonzaga la creazione de' primi signori di Mantoa e le giostre che furono fatte in sulla piazza di S. Piero, la quale ha quivi in prospettiva.

G. Vasari, *Le Vite*, 1568, [ed. 1976], IV, p. 579.

La decorazione della Villa di Marmirolo è già in opera almeno dal 1490, e viene portata innanzi da una vera e propria squadra di pittori, tra cui Bonsignori e Francesco Mantegna, figlio di Andrea.²⁸⁰ Il veronese, nel 1492 è incaricato dell'arredo pittorico di altre due stanze, o camere, della Gonzaga, e per accorciare i tempi di realizzazione il marchese decide di alloggiarlo direttamente nel palazzo. Un altro documento del 1492 assicura che dopo circa due anni dall'inizio il cantiere è ancora aperto, e Bonsignori chiede al marchese una cavalcatura per andare a Marmirolo per «retrar la eccelentia del signor Zuan Francesco et etiam li altri i quali vole la signoria vostra gli finza nel trionfo della fama». Quest'ultimo è il grande dipinto di cui narra Vasari, un *Trionfo*,²⁸¹ all'interno del quale viene ritratta l'intera famiglia del marchese.²⁸² I diversi cicli pittorici di Marmirolo documentano la collaborazione di diversi artisti, non solo i meglio noti Francesco e Bernardino Bonsignori, ma anche una serie di colleghi che oggi non siamo in grado di identificare.²⁸³

In questi anni quindi l'attività di Bonsignori si concentra soprattutto nelle residenze gonzaghesche, con un picco di attività tra il 1492 e l'anno seguente, assieme al fratello Bernardino.²⁸⁴ I pagamenti

²⁷⁹ G. VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, p. 579. Nel 1490, poco dopo l'arrivo a Mantova della moglie Isabella d'Este, Francesco fa ampliare e ripristinare due delle dimore di famiglia, i grandi palazzi dinastici a Gonzaga e Marmirolo, a cui segue nel 1508-1509 una terza villa, Poggio Reale, costruita ex novo sulle sponde della Lago di Mezzo a Mantova. La corte gonzaghesca utilizza questa tipologia di residenze come dimore di svago, utili per la caccia, i banchetti, gli spettacoli, o per il ricevimento di ospiti importanti. Tutti e tre questi edifici vengono distrutti nel XVIII secolo, e oggi il recupero della vasta campagna decorativa, si deve alle fonti.

²⁸⁰ D. SOGLIANI, 2006, p. 254.

²⁸¹ J.W. GAYE, 1964, I, pp. 297, 298.

²⁸² U. SCHMITT, 1961, doc. XIII. Inoltre nella sala delle Colonne, Francesco Bonsignori dipinge a fresco una galleria di ritratti della corte gonzaghesca, M. BOURNE, 2008, p. 121; C. BROWN, 1996, p. 274. Sulle pareti della residenza di Francesco II a Marmirolo sono ospitati soggetti dell'universo celeste e terrestre, tra cui un ciclo dedicato in modo specifico agli elementi, ai pianeti, alle età dell'uomo, e alle città famose. Una camera viene invece dedicata alla celebrazione delle arti, ed è chiamata la camera delle muse.

²⁸³ Sono Gerolamo Corradi, Pietro Antonio Guerzo de Cerma, Tondo di Tondi, Polidoro, Benedetto Ferrari, e Bartolino Topina detto "el filosofo". Brown identifica questo Topina con Bartolo Talpa, l'autore della celebre medaglia nata per celebrare la vittoria di Francesco II a Fornovo. Quest'ultimo in un non meglio specificato camerino, esegue alcune pitture e alcuni fregi insieme al maestro Polidoro. Lo si trova la prima volta a corte nel 1481, insieme al fratello Francesco, forse più anziano di lui. La sua attività professionale presso la corte è documentata fino al 1507, momento a seguito del quale sembra per lo più attento a curare diversi affari per conto del marchese, come quando a Venezia nel 1506, è impegnato per conto di quest'ultimo a controllare dei «coloni che vano ai telari de messer Andrea [i Trionfi del Mantegna]» oppure intento a verificare il progredire di una commissione affidata a Gentile Bellini per il Palazzo di San Sebastiano. Brown segnala una documentazione più ricca per il Corradi, soprattutto nelle opere d'interesse topografico. C. BROWN, 1996, pp. 273, nota n. 14, 278.

²⁸⁴ U. SCHMITT, 1961, p. 141 doc. XXII; B FURLOTTI, 2000, pp. 40-45.

per Marmirolo non sono costanti e arrivano spesso con qualche ritardo, come avverte Brown.²⁸⁵ Il 13 giugno 1494 Bonsignori riceve in dono dal marchese anche una casa d'abitazione, come gratificazione economica per le opere di pittura condotte²⁸⁶e, a seguire, nel 1496, gli arriva da Isabella l'incarico di una mappa di Ferrara.²⁸⁷

2.2.b La formazione e l'attività pittorica

Ad oggi nessuna novità sostanziale è emersa sull'attività di Bonsignori negli anni settanta. Luciano Bellosi ha suggerito a Giovanni Agosti la possibilità di considerare come avvio del pittore la *Madonna con Bambino e Angeli* della Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia,²⁸⁸ (fig. 28) già riferita a Fiorenzo di Lorenzo da Zeri.²⁸⁹ Tuttavia la prima testimonianza oggi nota dell'attività del pittore è la piccola *Vergine in preghiera sul bambino addormentato* del Museo di Castelvechio²⁹⁰ (fig. 31). Sulla tavola un'iscrizione nel cartiglio recita «FRANCISCUS BONSIGNORIUS V(ER)ONENSIS PINXIT / 1483». Il pittore ha ventotto anni ed è ormai un maestro formato con una storia alle spalle. L'opera è stata spesso letta come prova della formazione veneziana, mentre Marinelli²⁹¹ ha sottolineato la presenza di caratteri stilistici spiccatamente veronesi come la gamma cromatica ristretta e ardita. Lo scorcio del Bambino dichiarerebbe uno studio del Mantegna,²⁹² che Tea²⁹³ e Schmitt²⁹⁴ hanno suggerito di spiegare con una formazione presso Francesco Benaglio, l'artista più attivo in città in quegli anni.

Un'altra opera firmata e datata al 1484 è la *Pala dal Bovo* (fig. 32),²⁹⁵ che per l'aspra resa plastica e le fisionomie popolaristiche dei santi è stata interpretata come frutto di uno studio di Bartolomeo Vivarini. La donatrice in abisso, colta di profilo, segue una tipologia assai frequentata nelle pale d'altare venete. Il suo ritratto, di un certo realismo, è il più antico dei esemplari oggi noti del pittore ma non è mai stato adeguatamente valorizzato.

A pochi anni dalla pala dal Bovo, Marinelli ha proposto di discutere la *Madonna in trono con Bambino e santi* della chiesa di San Paolo in Campo Marzio a Verona²⁹⁶ (fig. 33). La datazione che è stata

²⁸⁵ Bonsignori, nel reclamare il giusto compenso ricorda come «io haver disignado dui di quelli telari che va a Marmirolo». Secondo lo studioso, si tratta delle copie dei perduti trionfi petrarcheschi del Mantegna, che sono documentati anche nella corrispondenza del pittore pubblicata da Schmitt. C. BROWN, 1979, p. 87; U. SCHMITT, 1961, p. 121, doc. X

²⁸⁶A. LUZIO 1913, p. 191.

²⁸⁷ C. BROWN, 1979, pp. 82-83.

²⁸⁸ FIORENZO DI LORENZO? ANONIMO MANTEGNECO?, *Madonna con Bambino e Angeli*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, tempera su tavola, cm 91 x 85.

²⁸⁹ G. AGOSTI, 2005, p. 213, l'opera evoca una citazione mantegnesca, si veda G. PACCAGNINI, 1961; G. SANTI 1985, p. 62, R. PALLUCCHINI, 1957-58, p. 99.

²⁹⁰ FRANCESCO BONSIGNORI, *Vergine in preghiera sul bambino addormentato*, Verona, Museo di Castelvechio, datata 1483 e firmata sul cartiglio alla sinistra della Vergine, inv. 869-1B148, tempera su tavola, cm 65 x 52.

²⁹¹ S. MARINELLI 1990, p.640.

²⁹² G. PERETTI 2010 (a), p. 245.

²⁹³ E. TEA, 1910 (a), p. 130.

²⁹⁴ U. SCHMITT, 1961, p. 65.

²⁹⁵ FRANCESCO BONSIGNORI, *Madonna con Bambino in trono e i santi Onofrio, Girolamo, Donato e Cristoforo (Pala dal Bovo)*, Verona, Museo di Castelvechio, datata 1484 e firmata sul cartellino alla base del trono, inv. 893-1B271, tempera su tela, cm 206 x 174, G. PERETTI 2010 (b), p. 247.

²⁹⁶ S. MARINELLI, 1990, p. 639. Lo studioso vi riconosce «figure statuarie con cromatismo anch'esso di sobrietà monumentale, ancorato all'opposizione dominante rosso-nero, con esiti affini a quelli degli esordi di Bartolomeo Montagna e di Francesco Morone» ANONIMO ARTISTA VERONESE?, *Madonna con Bambino in trono tra i santi Antonio abate e Santa Margherita*, Verona, chiesa di San Paolo in Campo Marzio, tempera su tavola, cm. 168 x 182.

proposta dagli studiosi che mantengono l'attribuzione bonsignoriana si colloca verso la fine degli anni ottanta, rendendola un prodotto troppo precoce per il pittore.²⁹⁷ Per questo motivo Schmitt l'ha attribuita, in modo oggi poco verosimile, a Bartolomeo Montagna.²⁹⁸ Vinco ha provato a restituire l'opera al catalogo di Michele da Verona con una datazione alla seconda metà degli anni novanta.²⁹⁹ L'attribuzione della pala sembra un problema ancora aperto negli studi sull'arte veronese del XV secolo, che però si porta al di fuori del percorso di Bonsignori.

Pochi anni dopo la pala, Bonsignori esegue il *Ritratto virile* della National Gallery di Londra, firmato e datato al 1487 (fig. 33),³⁰⁰ per il quale esiste un disegno preparatorio conservato a Vienna³⁰¹ (fig. 34, cat.). Il soggetto è stato spesso identificato con un senatore veneziano, secondo un'indicazione che proviene dalla sua storia collezionistica. Il proprietario del quadro, Cesare Bernasconi, in una lettera del 1863, fa sapere di avere presso di sé un'effigie di un senatore veneziano della famiglia Cappello. Il personaggio gli sembra essere prossimo ai sessant'anni e l'identificazione verrebbe rinforzata da una menzione nella *Verona Illustrata*. La nota è contenuta nel terzo volume del Maffei e descrive un ritratto ospitato nella collezione veneziana dei Cappello con l'iscrizione «Francisco Bonsignorio Veronensis pinxit 1487». Bernasconi ha acquistato la tavola a Venezia poco prima del 1863, ed è l'antiquario che conclude la vendita a fornirgli questi dettagli sulla provenienza. L'identificazione è stata accolta da Lorne Campbell³⁰² e dalla maggior parte della critica tradizionale.³⁰³ Martin Davies³⁰⁴ ha avanzato alcune perplessità sull'identificazione, poiché l'abbigliamento non sembrerebbe abbastanza dettagliato. La cautela di Davies è stata abbandonata dalla critica più recente che ha accolto l'identificazione di Bernasconi. Nel 2011 Andrea Bayer ha descritto come un «*becho*» la stola appoggiata sulle spalle dell'effigiato.³⁰⁵ Il «*bechetto*» è una fascia lunga e nera, di solito portata leggermente in diagonale sopra la veste, su una spalla sola.³⁰⁶ Sappiamo da Marin Sanudo che nonostante la società veneziana sia divisa in tre classi differenti, la veste indossata dai cittadini maschi è uguale per tutti, ed è nera, lunga fino a terra. L'unica eccezione sono i senatori che, in quanto facenti parte delle magistrature, sono obbligati per legge a vestire determinati colori.³⁰⁷

²⁹⁷ M. COVA, 2006, pp. 319-321.

²⁹⁸ U. SCHMITT, 1961, p. 56.

²⁹⁹ M. VINCO, 2008, pp. 45-46. Lo studioso non è convinto che si possa parlare di Francesco Bonsignori, per le «lunghe pieghe scanalate della Maddalena, per le quali, al contrario, si trovano confronti in Michele certamente dagli anni del *Fidanzamento* di Berlino sino alla *Disputa* e all'*Ambasceria*».

³⁰⁰ FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto di senatore*, London, National Gallery, inv. n. NG736, tempera su tavola, firmato e datato 1487 sul cartiglio appeso al parapetto, 41,9 x 29,8 cm.

³⁰¹ FRANCESCO BONSIGNORI, *Studio per un ritratto di senatore veneziano*, c. 1487, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. n. 17672, pietra nera e rialzi di bianco su carta, mm. 359 x 262

³⁰² L. CAMPBELL, 1990, p. 185.

³⁰³ G. MANCINI, 2006, pp. , pp. 323-326.

³⁰⁴ M. DAVIES, 1961, p. 95. Il confronto con altri ritratti di senatori veneziani della National Gallery, lo scoraggiavano dall'idea di percorrere questa strada.

³⁰⁵ A. BAYER, 2011, pp. 349-351.

³⁰⁶ Newton ritiene che a Venezia il «*bechetto*» venisse portato dai gentiluomini e cittadini «almost invariably, over the left shoulders». La studiosa rintraccia l'origine della fascia nell'antico cappello, che ad un certo punto viene rovesciato indietro sulla spalla e lasciato cadere per puro vezzo di moda. La modificazione del cappuccio largo e arrotolato e la nascita del vero e proprio «*bechetto*», si afferma solo dopo che per lungo tempo in Europa la fascia viene ricondotta a simbolo d'appartenenza all'ordine cavalleresco, e Newton pensa che questo legame non sia casuale. Di certo il «*bechetto*» veneziano serve per documentare lo *status* dei patrizi veneziani. S.M. NEWTON, 1988, p. 12; GIOVANNI BELLINI, *Ritratto di giovane senatore veneziano*, Padova, Musei Civici agli Eremitani, inv. n. 43, olio su tavola, cm 35 x 26; ANDREA SOLARIO, *Ritratto di senatore veneziano*, London, National Gallery of art, inv. n. NG923, olio su tavola, cm. 49.5 x 38.5. E' l'evoluzione del grande cappuccio quattrocentesco, che lascia cadere la lunga coda su una spalla, un espediente di gran moda, che viene semplificandosi e caricandosi di un valore onorifico, con riferimento ad un titolo di cavaliere, S.M. NEWTON, 1988, pp. 10-13.

³⁰⁷ M. SANUDO, [ed. 1980], per il dettaglio delle magistrature veneziane e per la storia delle strutture di governo della Repubblica si rimanda ai fondamentali studi di Brown e Chambers. H.F. BROWN, 1907; D.S. CHAMBERS, 1970.

li zentilhomeni da' cittadini in habito non sono conosciuti perché tutti vanno vestiti quasi a un modo, eccetto li Senatori delli magistrati mentre sono in officio [...] che vanno vestiti di color, per lezze. Li altri portano sempre quasi veste negre longhe fino a terra, con maneghe a comedo, barretta negra in testa, et becheto de panno negro, et anco di veluto. [...] Si porta 4 sorte de veste: di martori, fuine, o volpe, ovvero ancora zebellini, che molte ne sono d'inverno.

M. Sanudo, *La città di Venetia*, [ed. 1980], p. 22

Il Cancelliere grande «va vestito di color il forzo»,³⁰⁸ e nelle cerimonie ordinarie i gentiluomini «vanno a do a do, vestiti di color tutti». ³⁰⁹ Il colore delle vesti può cambiare e varia a seconda dell'occasione d'uso richiesta³¹⁰ e ha un significato preciso che varia a seconda della carica e del ruolo. Questo assunto fondamentale è alla base di ogni storia del costume veneziano tra XV e XVI secolo, e conta una casistica molto vasta. Ad esempio i patrizi con cariche di governo in esercizio sono tenuti a vestire di rosso.³¹¹ Il colore è in grado di comunicare informazioni molto dettagliate e per questa sua potente valenza simbolica deve essere regolamentato.³¹²

Nel ritratto di Bonsignori di Londra la figura maschile oltre a indossare una veste rossa ed un cappello nero a tozzo, all'italiana, porta il «*becheto*» attorno al collo, come una sciarpa appoggiata e lasciata scivolare con le estremità lungo i fianchi. Nei grandi teleri veneziani dell'ultimo quarto del XV secolo si trova documentata questa soluzione, insieme ad un terzo uso che prevede che il «*becheto*», al contrario, sia gettato sul petto a descrivere un anello.³¹³

In conclusione sembra plausibile che nel ritratto della National Gallery di Londra (inv. NG736) si possa riconoscere un senatore. Nel dipinto l'influenza veneziana si avverte anche nella posa: il busto è colto di tre quarti dietro ad un parapetto su cui spicca l'effetto a *trompe-l'oeil* del cartellino. Questi sono elementi compositivi diffusi a Venezia grazie tra Antonello da Messina e Giovanni Bellini. Tuttavia questi omaggi alla ritrattistica lagunare non interferiscono in modo sostanziale con l'aspetto dell'opera che è mantegnesco. Anche la tecnica a tempera qui adottata da Bonsignori

³⁰⁸ M. SANUDO, [ed. 1980], p. 145

³⁰⁹ M. SANUDO, [ed. 1980], p. 62.

³¹⁰ S. M. NEWTON, 1988, pp. 18-23, «the colours allowed to those mature Venetian men who were not *popolani* and were allowed to wear the *toga* were, as we have seen, four: crimson, *pavonazzo*, scarlet and black, although only crimson and scarlet were strictly named as "colours" ».

³¹¹ M. SANUDO, [ed. 1980], pp. 90-91, 182, Questa veste rossa è documentata dal Sanudo anche nel caso della veglia funebre di tre giorni che devono svolgere i ventidue o ventiquattro senatori eletti tra «li Conseieri et Cai di 40». Al termine dei tre giorni questi ventidue accompagnano il doge a sepoltura ancora con la veste rossa addosso, quando tutti gli altri senatori invece usano in processione la veste nera in segno di lutto. Sanudo ci dice che sono «vestiti di scarlatto, in segno che -se'l Dose è morto- la Signoria non è morta».

³¹² S. M. NEWTON, 1988, p. 21, il Consiglio dei Dieci controlla gli abiti indossati dai senatori della Repubblica, e questa supervisione della Serenissima conferma l'interesse che a Venezia si ha dell'immagine pubblica dell'uomo di stato; «carrying out their official duties, it is quite evident that Venetian men were watched with eager curiosity by their peers for any indication that they were expressing, in their official dress, a special state of mind or an unorthodox point of view». L'abbinamento del colore della veste e del «*becheto*» compone una messaggio immediato per un osservatore contemporaneo.

³¹³ Nella *Processione del Corpus Domini in Piazza San Marco* di Gentile Bellini³¹³ del 1496 sfilano in alto a destra tutti e tre questi diversi modi di portare il «*becheto*». GENTILE BELLINI, *Processione del Corpus Domini in Piazza San Marco*, 1496, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 566, tempera su tela, cm 347x770.

Anche Mansueti nel telero che ritrae *La guarigione della figlia di Benvegnudo da San Polo*, dipinge una sfilata di ritratti ufficiali, dove il «*becheto*» è portato in modi e colori diversi. Trovarli così ben documentati in un'opera in cui precedenze e gerarchie sono fondamentali, suggerisce che il modo di portarli può corrispondere a differenti sfumature di significato, anche se tutti sembrano alludere a cariche politiche attive. GIOVANNI MANSUETI, *Miracolosa guarigione della figlia di Benvegnudo da San Polo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 562, tempera su tela, cm 361x299.

accosta il ritratto al padovano e lo distanzia dalle tecniche in uso a Venezia.

La successiva opera datata e firmata al 1488 è la *Madonna in trono con angeli musicanti, san Giorgio e san Girolamo*, pala d'altare della cappella dei Banda della chiesa di San Bernardino a Verona³¹⁴ (fig. 37). È ridipinta da Giambettino Cignaroli nel XVIII e successivamente da altri restauratori, ma mantiene inalterata la struttura compositiva generale. Secondo Pallucchini mostra l'evoluzione del pittore dalla pala dal Bovo, secondo riflessioni maturate a partire da Mantegna,³¹⁵ mentre Vinco³¹⁶ sottolinea i richiami ad Alvise.

Fin qui si sono esaminate³¹⁷ opere legate alla committenza veronese benchè il pittore risulti cittadino mantovano dal 1477. Questa che segue, invece, è la prima opera che proviene dalla città di Mantova e da una committenza legata alla corte. È la lunetta con *san Ludovico di Tolosa e san Francesco che reggono il monogramma di Cristo*³¹⁸ della Pinacoteca di Brera (fig. 38), proveniente dalla chiesa di San Francesco dei Minori osservanti a Mantova, e giunta al museo a seguito delle soppressioni napoleoniche. L'opera è datata tradizionalmente intorno al 1507, secondo un'ipotesi formulata da Schmitt. La studiosa pone l'accento sulla contemporaneità con un'altra parte dell'arredo del refettorio, nella quale il pittore è documentato al lavoro in quell'anno.³¹⁹ Qui Bonsignori, tra il 1506 ed il 1507,³²⁰ esegue una grande tela con un'*Ultima cena* dove, in qualità di testimone, compare la famiglia del marchese. L'opera è perduta, ma rimane il racconto dettagliato di Vasari nel quale compare anche la descrizione della tela di Brera, che viene di conseguenza ad essere documentata nel medesimo ambiente.³²¹ La lunetta di Brera viene datata oggi in modo variabile. Danieli³²² ha proposto di anticiparla, sottolineando le distanze con i dipinti più maturi dell'artista come il *Cristo caduto sotto la croce* di Mantova (inv. 11497, fig. 48), sia nei panneggi metallici, che nella resa dei volti. Agosti³²³ ha preferito invece mantenere una cronologia intorno ai primi anni del nuovo secolo.³²⁴ Il rapporto con la lunetta dipinta da Mantegna per la chiesa del

³¹⁴ U. SCHMITT, 1961, p. 140, doc. VII: testamento di Giovanni Banda, 1486. FRANCESCO BONSIGNORI, *Madonna in trono con angeli musicanti, San Giorgio e San Girolamo (pala Banda)*, Verona, Chiesa di San Bernardino, pala d'altare della cappella dei Banda, firmata e datata 1488 sul cartiglio alla base dell'altare, tempera su tavola, cm 200 x 163. Sul basamento del trono compare l'iscrizione: «S. MARIA, MATER DIVINAE GRATIAE, / ORA PRO NOBIS». Sempre sul basamento è presente un cartiglio con l'indicazione di responsabilità e la data: «Franciscus Bonsignorius Ver. P. MCCCCLXXXVIII».

³¹⁵ R. PALLUCCHINI 1957-1958, II, p. 104.

³¹⁶ M. VINCO, 2011, pp. 230-231.

³¹⁷ Si segnalano alcune opere che la critica ha talvolta riferito a Francesco Bonsignori ma che non sono oggi riferibili al pittore. Nella seconda metà degli anni ottanta del XV secolo, Marinelli (S. MARINELLI 1990, pp. 641-642), colloca anche la tela con la *Madonna con il Bambino e Santa Margherita* del Museo di Castelvechio (inv. 854-1B2166, Fig. 34), opera dal chiaro carattere mantegnesco che la critica tende, come io penso, ad espungere dal catalogo di Bonsignori. B. BERENSON, 1968, p. 241. R. LIGHTBOWN, 1986, p. 472, n. 148. R. CIPRIANI 1956, pp. 70, 83; N. GARAVAGLIA 1967, p. 120, n. 101; G. FIOCCO, 1937, pp. 69-207; L. TREVISANI, 1986, p. 116. Tra le altre opera talvolta attribuite a Bonsignori; MICHELE DA VERONA?, *L'Allegoria della musica*, Verona, Museo di Castelvechio, inv. 1599-1B2168, tela, cm 138 x 172; ANONIMO ARTISTA VERONESE, *Cristo deposto*, Verona, Museo di Castelvechio, inv. 87-1B78, tempera su tavola, cm. 50 x 66, G. PERETTI, 2010 (d), pp. 249-250;

³¹⁸ FRANCESCO BONSIGNORI, *San Ludovico di Tolosa e san Francesco reggono il monogramma di Cristo*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 183, olio su tela, cm. 110 x 170.

³¹⁹ U. SCHMITT, 1961, p. 95.

³²⁰ U. SCHMITT, 1961, p. 143.

³²¹ M.T. CUPPINI 1981, p. 377, Cuppini, secondo un'indicazione di Pallucchini, si oppone ad una datazione ravvicinata delle due opere, e stima l'esemplare milanese più antico, vicino al momento veronese dell'artista, e ai primi anni mantovani.

³²² M. DANIELI, 2006, pp. 152-153.

³²³ G. AGOSTI, 2005, p. 213.

³²⁴ R. BERZAGHI, 1990, pp. 330-332.

Santo a Padova emerge chiaramente nell'impostazione dell'opera; i volti scavati dei santi sembrano dialogare ancora con il *Ritratto di senatore* di Londra (inv. NG736, figg. 39-40). Nelle figure si avverte uno studio approfondito della maniera di Mantegna, nel modo schematico in cui sono ritagliate, e nei panneggi netti. Si coglie un'interpretazione più approfondita e autonoma dei modelli mantegneschi, che coincide forse non a caso con gli anni della prima integrazione del pittore a corte. Sembrerebbe possibile mantenere l'opera dentro gli anni novanta del XV secolo.

Alla National Gallery di Londra si conserva un secondo dipinto attribuito a Bonsignori, che la letteratura data intorno all'aprirsi del nuovo secolo (fig. 41). E' una tela dal formato molto allungato e stretto, che ritrae la *Madonna con il Bambino e quattro santi*.³²⁵ L'opera cita Mantegna in modo puntuale, non solo nell'impianto generale della raffigurazione, ma anche nel modello della Vergine con il Bambino. La datazione ai primi anni del Cinquecento spiegherebbe il generale addolcimento delle fisionomie che si accentua nelle opere successive. L'opera viene collegata ad un foglio di studi già discusso che si trova a Rotterdam (inv. n. 578, figg. 42-43) alternativamente attribuito a Mantegna e Bonsignori, passando anche per la mano di un anonimo. Tra i diversi contributi che se ne sono occupati si segnala l'interessante riflessione di Amalia Mezzetti³²⁶ che già nel 1961 propone una lettura del disegno in un clima molto aderente al racconto vasariano. La studiosa con una certa precocità critica, restituisce l'immagine di un giovane Bonsignori che si reca a Mantova proprio alla ricerca del maestro padovano.

Lo stile e la tipologia dei volti che compaiono ai lati della Madonna e santi di Londra si confrontano in modo persuasivo con un'altra opera discussa molto raramente nel catalogo di Bonsignori. Si tratta del *Ritratto di uomo anziano* della John G. Johnson Collection di Philadelphia³²⁷ (inv. 171, figg. 44-46). L'opera è attribuita al veronese da August von Mayer che la ritiene del 1485-1490 discutendola in un catalogo molto eterogeneo, ed oggi non più credibile.³²⁸ L'opera mostra alcune diversità di stile rispetto *Ritratto di senatore* di Londra, datato

³²⁵ FRANCESCO BONSIGNORI, *Vergine con Bambino e quattro santi*, London, National Gallery of art, inv. n. NG3091, olio su tela, cm 48.3 x 106.7.

³²⁶ A. MEZZETTI, 1961.

³²⁷ FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto d'uomo anziano*, Philadelphia, John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art, inv. n. 171, olio su tavola, cm 40.8 x 32.1. Discussa da Fredericksen e Zeri, B. FREDERICKSEN, F. ZERI, 1972, pp. 32, 555, 579.

³²⁸ A.L. MAYER, 1929, pp. 345-354, Mayer attribuisce a Bonsignori un catalogo di ritratti molto disomogeneo, che la critica ha espunto da suo catalogo nel corso del Novecento. Tra queste opere il *Ritratto virile di profilo in armatura*, fino al 1996 presso la Walters Gallery di Baltimora, che già Schmitt attribuisce ad un ignoto artista mantovano (ANONIMO ARTISTA SETTENTRIONALE, *Ritratto virile profilo in armatura*, Baltimore, The Walters Art Museum, Baltimore, (Maryland) tela, cm 60 × 44. F. ZERI, 1976 (a), p. 579; B. FREDERICKSEN, F. ZERI, 1972, pp. 32, 555). Una simile vicenda interessa il *Ritratto di Francesco Sforza* di Washington datato al 1455, e spostato da Schmitt verso Mantegna sulla base di una firma poi rivelatasi falsa.³²⁸ L'opera è oggi attribuita ad un anonimo artista norditaliano del XV secolo (ANONIMO ARTISTA SETTENTRIONALE, *Ritratto di Francesco Sforza*, Washington, National Gallery of Art, inv. 1942.9.4, Tempera su tavola, cm 72.5 × 62; B. FREDERICKSEN, F. ZERI, 1972, pp. 32, 646). Nel 2003 Brown, modifica la voce nella scheda di catalogo, che ora si riferisce ad un anonimo artista dell'Italia del Nord tra 1480 e 1500. M. BOSKOVITS, D.A. BROWN 2003, pp. 547-550. Secondo Agosti il ritratto potrebbe derivare da un prototipo mantegnesco. G. AGOSTI, 2005, p. 401, n. 8; D. A. BROWN, 2003, pp. 547-550. Il *Ritratto di prelato* già in collezione Heinemann a Monaco risulta venduto da Sotheby's nel 1963 con un'attribuzione al maturo Bonsignori, intorno alla morte del Mantegna e all'arrivo di Costa, e da allora se ne sono perse le tracce, ANONIMO ARTISTA SETTENTRIONALE ?, *Ritratto di prelato*, vendita Sotheby's, novembre 1963, lotto 109, A. VON MAYER, 1929, pp. 345-355.

Purtroppo disponiamo di una fotografia non buona, che ci impedisce di formulare un giudizio più circostanziato. Mayer aggiunge al gruppo anche il *Ritratto di Gian Francesco Gonzaga* dell'Accademia Carrara di Bergamo (ANONIMO ARTISTA SETTENTRIONALE, *Ritratto di Gianfrancesco Gonzaga*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 81LC00154, tempera su tavola, cm 62,4 x 50,3). Da ultimo è assegnato al veronese anche il *Ritratto di prelato in nero* già presso la Walters Gallery di Baltimora (ANONIMO ARTISTA SETTENTRIONALE, *Ritratto di prelato in nero*,

al 1487 (inv. NG736). Le affinità non sembrano così evidenti anche in ragione della diversa scelta tecnica. A fronte di un'esecuzione a tempera del dipinto inglese, il ritratto di uomo anziano è eseguito a olio: l'incarnato appare più dolce e unito, più moderno. Questo esito lo porta invece ad avvicinarsi alla *Madonna con Bambino e santi* della National Gallery (inv. 183, figg. 44-46).

A Bonsignori vengono riferiti anche alcuni prototipi dei ritratti gonzagheschi della collezione di Ambras, oggi presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Si tratta di copie eseguite da ignoti artisti della seconda metà del Cinquecento, per la maggior parte opere eseguite ad olio su carta.³²⁹ A Bonsignori viene talvolta riferita anche un'altra opera di controversa qualità, il *Cristo Portacroce (salita al Calvario)* del Museo del Bargello di Firenze (inv. 2031/c, fig. 47), che in questa sede viene espunto dal catalogo del pittore.³³⁰ Franco Moro e Michele Danieli³³¹ prendendo le mosse dall'assenza del Costa provano a retrodatare l'opera. Tuttavia Mantegna pubblica quest'invenzione iconografica abbastanza tardi, nel primo decennio del secolo.³³² Il

Baltimore, The Walters Art Museum, Baltimora, (Maryland), tela, cm 60 × 44. F. ZERI, 1976 (a), p. 579; B. FREDERICKSEN, F. ZERI, 1972, pp. 32, 555), ed un *Ritratto di giovane con cappello visto di fronte* della collezione di Edwin S. Bayer a New York. (ANONIMO ARTISTA SETTENTRIONALE, *Ritratto di giovane di fronte con cappello*, già Coll. D.F. Platt, Englewood (New Jersey), in B. BERENSON, 1957, p. 113; B. BERENSON, 1932, p. 473. Le attribuzioni variano da anonimo, ad Andrea Previtali, fino a Francesco Bonsignori e Filippo Mazzola. Questi ritratti non fanno più ritorno, a ragione, nel catalogo del veronese, come anche i due ritratti dei duchi di Urbino a Firenze, oggi universalmente riconosciuti come opere di Raffaello, ma che nel 1929 vengono intercettati da Mayer. RAFFAELLO SANZIO, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga, duchessa di Urbino*, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. n. 1441 tavola, cm 52.5 × 37.3; RAFFAELLO SANZIO, *Ritratto di Guidobaldo da Montefeltro*, duca di Urbino, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. n. 8538 tavola, cm 70.5 × 49.9.

E' recente la proposta di attribuzione a Bonsignori, o un artista mantovano a lui vicino che lavora a Mantova, ANONIMO MANTEGNESECO, *Ritratto di Matteo Bosso veronese*, Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, inv. 1069, tempera a colla su tela, cm 40,2 x 30,7. Il fatto che ancora nel Settecento lo stesso modello sia utilizzato per un'antiporta a stampa, confermerebbe la diffusione del modello, anche se l'attribuzione oggi è difficilmente sostenibile; D. SOGLIANI, 2006, pp. 250-265, L'effigiato è per molti anni priore dei canonici regolari lateranensi di Mantova e soprattutto amico di Mantegna e per proporre l'autografia a Bonsignori si suppone l'esistenza di un prototipo di mano del padovano, ad oggi perduto.

³²⁹ Per i ritratti gonzagheschi della collezione di Ambras si rimanda a G. AMADEI, E. MARANI, 1978, La commissione di questa galleria di quasi mille pezzi scaturisce nel 1582, in occasione delle nozze tra il committente, l'arciduca Ferdinando d'Austria, e Anna Caterina Gonzaga alla quale è destinata come dono di nozze nel castello di Ambras a Innsbruck. La critica ritiene che almeno una parte di essi siano copie da ritratti di primo Cinquecento, per la moda e le pose esibite dai personaggi, che sono sembrati di un'età più antica rispetto a quella d'esecuzione. Per una proposta sui prototipi di bonsignori cfr. U. SCHMITT, 1961, p. 86.

³³⁰ B. BERENSON, 1894, p. 90, si deve a Berenson l'idea di attribuire l'opera al veronese, a fronte del rifiuto della critica successiva. Lo studioso giudica la tela un'opera tarda, convinto di dover posticipare al 1487 tutte le emergenze mantegnesche più palesi: nella sua ricostruzione Bonsignori è un artista influenzato prima da Alvise Vivarini e solo in un secondo momento da Mantegna, senza la possibilità di uscire da questa dinamica temporale. La citazione di un modello iconografico che si sa elaborato dal padovano solo nel corso della sua tarda attività, lo porta a confermare una datazione avanzata. La critica successiva scarta l'attribuzione, portando il dipinto verso un anonimo di scuola milanese mentre Kristeller propone uno scolaro veronese del maestro. G. AGOSTI, 2005, p. 213, sull'attribuzione concorda Giovanni Agosti per il quale sarebbe una derivazione del *Cristo portacroce* di Oxford, che sappiamo già *ab antiquo*, parte delle collezioni antiche dei Gonzaga. BOTTEGA DI ANDREA MANTEGNA, *Cristo portacroce*, Oxford, Christ Church Picture Gallery, inv. 74, tela, cm. 63 x 77,8, cfr. F. MORO, 1995, pp. 58-63.

³³¹ F. MORO, 1995, pp. 58-63; M. DANIELI, 2006, p. 152.

³³² Gli studiosi si trovano nell'*impasse* di non riuscire a spiegare nella maturità di Bonsignori il carattere così debole e stereotipato dei personaggi attorno al Cristo. Da qui Danieli procede ad una forte anticipazione, candidando l'opera come una delle prime prove mantovane dopo il 1477, appena prima della *Madonna con il Bambino* di Gosford House. Tuttavia una datazione così antica chiederebbe un riscontro sui fatti artistici veronesi di maggiore importanza, come la pala di San Zeno del Mantegna o le opere di Domenico Morone o quelle prodotte da Liberale da Verona al suo ritorno da Siena. Inoltre l'iconografia va posta dopo l'invenzione di Mantegna, per non dover attribuire proprio a questo artista la sua prima pubblicazione, G. AGOSTI, 2005, p. 467, nota n. 26. In occasione della mostra del 2008, la datazione proposta da Momesso si aggira infatti intorno al 1505 per il quadro di Oxford, in prossimità della datazione del *Cristo portacroce* di Mantegna di Castelvechio. S. MOMESSO, 2008 (a), p. 431. ANDREA MANTEGNA, *Cristo portacroce*, Verona, Museo di Castelvechio, inv. 82-IBI63, tela, cm. 58 x 45.

dipinto è molto debole, e il modo in cui le figure stereotipate sono ammassate nel primo piano toglie profondità.

Bonsignori in questi anni è artista di maggiore qualità, come mostra il *Cristo caduto sotto la croce*, dal 2004 in Palazzo San Sebastiano di Mantova, (inv. 11497, fig. 48), proveniente dalla Scuola Segreta che sorge di fronte alla Chiesa di San Marco. Anche quest'opera non è documentata. La letteratura ha spesso discusso lo stile del dipinto attarverso l'influenza di Lorenzo Costa, pittore di corte dal 1506. Berenson ha spostato l'opera molto avanti, nella tarda attività dell'artista. Tea³³³ invece ha suggerito il biennio 1506-1508, appena dopo la morte del Mantegna. Ad una conclusione simile giunge anche Schmitt, proponendo una datazione intorno al 1510, in ragione dell'influsso costeso. La studiosa ritiene che nel 1506 nell'arte di Bonsignori diventi decisivo e vincolante l'apporto del Costa, ben esemplificato nel *San Sebastiano* del Santuario delle Grazie di Curtatone³³⁴ (fig. 51) datato dalla studiosa tra 1510 e 1514.³³⁵ L'inizio di questa fase matura è individuato dagli studi intorno alla *Madonna con Bambino e quattro santi* di Londra (inv. NG3091, fig. 41) e, si aggiunge ora, anche nel *Ritratto di uomo anziano* di Philadelphia (inv. 171, fig. 44).

Il *Cristo caduto* di Bonsignori (inv. 11497, fig. 48) offre un'invenzione di grande qualità che viene a volte sottovalutata. Non è scontata l'invenzione della Maddalena che con un gesto così morbido e ben costruito abbraccia la croce. La figura di Cristo svolge un'idea originale che sarà sviluppata nel corso dei decenni successivi. La figura è inquadrata dalle sagome del manto della Vergine e della Maddalena. Bonsignori mostra qui una certa autonomia di pensiero e di risorse. Le più antiche citazioni da Mantegna e dalle stampe vengono allo scoperto nel gruppo di sinistra con lo svenimento della Vergine e nell'anziana sulla destra. Il gruppo centrale invece è altra cosa dalle soluzioni del padovano, e si discosta anche da Costa: il *Cristo portacroce*³³⁶ del ferrarese, datato in genere nei primi anni di permanenza a Mantova, tra il 1506 e il 1508,³³⁷ ritrae una figura isolata in un grande paesaggio. Questa particolare iconografia del Cristo che cade, appoggiando un braccio a terra, potrebbe derivare anche da alcune stampe.³³⁸

Al museo Poldi Pezzoli di Milano si conserva una *Figura di santa a mezzo busto* (fig. 49)³³⁹ tradizionalmente attribuita al pittore fin da Berenson.³⁴⁰ Nei cataloghi del Museo,³⁴¹ Mauro Natale conferma la paternità del veronese con una data che oscilla tra il 1505 ed il 1510. In questo volto femminile idealizzato le forme sono sobrie e semplici, come è consueto ai veronesi, mentre si

³³³ Per il riassunto completo e dettagliato della vicenda critica si rimanda alla scheda curata da L'Occaso, S. L'OCCASO, 2011, pp. 127-128.

³³⁴ FRANCESCO BONSIGNORI, *San Sebastiano*, Curtatone, Santuario della beata Vergine Maria delle Grazie, olio su tela, cm 215 x 120.

³³⁵ M. DANIELI, 2006 (b), pp. 154-155. Nello stesso 2006 anche Sogliani conferma per il quadro mantovano l'importanza dell'influsso del Costa, elemento che invece è superfluo per l'Occaso, che di conseguenza anticipa la datazione tra il 1500 ed il 1510. D. SOGLIANI, 2006, p. 256, S. L'OCCASO, 2011, p. 128, «La leziosità del pittore ferrarese al suo apice nelle prime opere mantovane, per Isabella d'Este, non trova riscontro nella costruzione compatta di questa tela, ancora sotto l'astro del Mantegna e gremita di robuste figure. La rappresentazione del dramma è priva di orpelli e ghirigori. Anche la figura femminile all'estrema destra, collegandosi alla Santa Elisabetta della Pala della Vittoria (Louvre, inv. 369), palesa l'ascendenza mantegnesca».

³³⁶ LORENZO COSTA, *Cristo portacroce*, Bergamo, Chiesa di Sant'Alessandro della Croce in Pignolo, tavola, cm 55 x 50.

³³⁷ E. NEGRO, N. ROIO, 2001, p. 127.

³³⁸ A Verona è conosciuta l'incisione di Schongauer con la *Grande andata al Calvario*, utilizzata nella chiesa di Sant'Anastasia nella *Crocifissione* della cappella Lavagnoli. Questi affreschi si datano alla metà circa degli anni ottanta del XV secolo e sono discussi come una prova della lunga resistenza dello squarcionismo in città. ANONIMO ARTISTA VERONESE?, *Crocifissione*, Verona, Chiesa di Sant'Anastasia, Cappella Lavagnoli, affresco, cfr. F. ROSSI, 2006, p. 113.

³³⁹ FRANCESCO BONSIGNORI, *Figura di Santa a mezzo busto*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1591/628, tempera su tela, cm. 39,1 x 33

³⁴⁰ B. BERENSON, 1894, I, p. 94.

³⁴¹ M. NATALE, 1982, pp. 127-128.

intuiscono alcune soluzioni pregevoli e moderne come la leggerezza dei capelli ai lati del volto, indagati uno per uno e appena mossi da un refolo d'aria.

Il *San Sebastiano*, pala d'altare dell'omonima cappella della famiglia Zibramonti nel santuario della Beata Vergine Maria delle Grazie a Curtatone, (fig. 51) è un'altra delle opere senza data che sono collocate in modo unanime dalla critica nella tarda attività.³⁴² Anche in questo caso la cronologia è fissata da Schmitt al 1514-1515, per lasciare al pittore il tempo di meditare in modo più profondo la lezione del Costa. Su questa datazione concorda Danieli,³⁴³ che sottolinea il trattamento più allungato e aggraziato delle anatomiche, il colore più fuso, ed una tenuta pittorica molto alta. Il *San Sebastiano* di Curtatone (fig. 51) e il *Cristo giovinetto* di Filadelfia³⁴⁴ (inv. 172 fig. 50), che gli è spesso accostato, sono creazioni nate da uno studio convinto del Costa, e sono entrambi tradizionalmente datati fra il 1510 e il 1514.

Un'altra opera tarda molto discussa è *L'Apparizione della beata Osanna Andreasi*³⁴⁵ (fig. 52). La pala proviene dalla chiesa domenicana di San Vincenzo e ritrae la beata nel momento della sua apparizione, mentre calpesta un demone, secondo un modello iconografico diffuso per l'Immacolata Concezione in molti monasteri femminili cinquecenteschi.³⁴⁶ Ai lati della beata, nella parte superiore del dipinto, trovano spazio due visioni secondo la narrazione dei suoi biografi. La beata è venerata da tre monache domenicane e da due donne in abiti laici. Quella inginocchiata in primo piano a sinistra è spesso identificata con Isabella d'Este e collegata allo studio di figura disegnato nel foglio del British Museum (inv. 1895-9-15-470, figg. 53-54) pubblicato da Pouncey.³⁴⁷ Schmitt,³⁴⁸ concorda con l'identificazione di Isabella e, riconoscendole abiti vedovili, colloca l'esecuzione della pala negli ultimi mesi del 1519. Il *post quem* è fissato al 29 marzo 1519, giorno in cui muore Francesco II, e *l'ante quem* diventa il decesso di Bonsignori che avviene il 2 luglio dello stesso anno. Pouncey³⁴⁹ suggerisce in modo più generale una collocazione nell'estrema attività dell'artista, e così anche Paccagnini.³⁵⁰ L'Occaso invita a considerare la morte della beata come termine *post quem* (18 giugno 1505) e colloca l'opera tra il 1510 e 1515 circa a monte della Pala dei santi Nazaro e Celso (fig. 58), più ricettiva all'influenza di Costa. A fronte di questa datazione molto avanzata altri studiosi propongono di anticipare la sua esecuzione. Ghirardi sottolinea come Isabella abbia in progetto una pala dedicata alla Beata già nel 1505, quando il 15 settembre ne fa cenno in una lettera a frate Francesco Silvestri. Di conseguenza la studiosa anticipa ancor di più l'esecuzione, facendola coincidere con gli anni in cui è più fervente il culto di Osanna. La tradizionale identificazione della marchesa Isabella nella devota

³⁴² Il *San Sebastiano* deve la sua fortuna a Vasari, che gli dedica un colorito aneddoto all'interno delle sue *Vite*.

Bonsignori sceglie come modello per il santo, un facchino del porto di Mantova, che a detta del marchese Francesco II esibisce un'espressione troppo rilassata e poco credibile per un santo martirizzato. Il Gonzaga, per dare al pittore un saggio della giusta espressione da immortalare, si nasconde nel suo studio, e una volta legato il modello al tronco, balza fuori con una balestra carica, minacciandolo di morte. Appena il volto del facchino si carica di terrore, il marchese suggerisce al pittore di fissare sulla tela quell'espressione. Cfr. P. PLEBANI, 2012, p. 115.

³⁴³ M. DANIELI, 2006 (d), p. 160, Quest'ultima già manca, a suo avviso, nella pala dei Santi Nazaro e Celso del 1514-1519, consigliando una collocazione del *San Sebastiano* a monte di quest'esperienza. FRANCESCO BONSIGNORI, *Madonna con il Bambino in gloria tra santi Biagio, Sebastiano e Giuliana*, Verona, chiesa dei Santi Nazaro e Celso, cappella di San Biagio, olio su tela, cm. 261 x 191.

³⁴⁴ FRANCESCO BONSIGNORI, *Cristo giovinetto*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, inv. 172, olio su tavola, cm. 49.8 x 35.6.

³⁴⁵ Per il riassunto completo della vicenda critica si rimanda alla scheda curata da Stefano L'Occaso, S. L'OCCASO, 2011, pp. 140-141. FRANCESCO BONSIGNORI, *Apparizione della Beata Osanna Andreasi*, Mantova, Museo della Città di San Sebastiano, inv. 11498, olio su tela, cm. 206 x 154.

³⁴⁶ S. L'OCCASO, 2011, p. 141; S. COHEN, 2004, p. 44.

³⁴⁷ P. POUNCEY, 1951-1952, pp. 99-101.

³⁴⁸ U. SCHMITT, 1961, pp. 117-118, 150.

³⁴⁹ P. POUNCEY, 1951-1952, pp. 99-101.

³⁵⁰ G. PACCAGNINI, 1961, p. 116.

inginocchiata risale a Berenson³⁵¹ ma già poco dopo è rigettata da un certo numero di studiosi, tra i quali Luzio.³⁵² In tempi più recenti si esprimono a favore di una diversa soluzione anche Ventura³⁵³ e Ghirardi.³⁵⁴ La possibilità di identificare come vedovili gli abiti delle devote viene messa in crisi dagli studi di Furlotti.³⁵⁵ La studiosa descrive l'abito delle fedeli sulla sinistra come un semplice abito dal carattere devozionale,³⁵⁶ e data la pala tra il 1511 ed il 1513, sottolineando la monacazione di una delle figlie di Isabella, Ippolita Gonzaga, che avviene nel 1511.

Un confronto con la medaglia di Vienna³⁵⁷ (fig. 57) mostra qualche differenza tra la donna inginocchiata e il volto della marchesa. E' problematico anche il confronto con il disegno del British (inv. 1895,0915.541, fig. 55) e con il cartone del Louvre eseguito da Leonardo³⁵⁸ (fig. 56). Sembra esserci in entrambi il leggero doppio mento ma naso e bocca appaiono diversi. Uno studio sulla medagliistica contemporanea conferma che la veletta non è assegnata in modo univoco ad uno stato di lutto. La stessa cuffia delle due donne sulla sinistra si trova in una medaglia di Paola Gonzaga, figlia ultimogenita di Ludovico III Gonzaga e di Barbara di Brandeburgo, premorta al marito intorno al 1497.³⁵⁹ Uno stesso velo in abbinamento al vestito nero veste la moglie di Giovanni Caroto, nell'autoritratto che il pittore esegue di sé e della consorte come devoti inginocchiati ai piedi di un gruppo sacro.³⁶⁰ Un medesimo modo di vestire lo si può documentare anche in Lombardia.³⁶¹

La condotta pittorica è stata a volte giudicata un po' dura e per questo anticipata³⁶² ma non si può sottovalutare la modernità di alcune soluzioni. L'idea di ritagliare le figure contro un fondo rosso è molto bella e viene elaborata e diffusa all'aprirsi del nuovo secolo. Il foglio del British Museum (inv. 1895,0915.541, fig. 54), che studia la devota inginocchiata alla destra della santa, è un disegno di grande qualità che mostra un uso della pietra nera già moderno. La zona del panneggio è vasta e si sviluppa in modo morbido, luminoso e volumetrico. I panneggi sono diversi da quelli delle opere della giovinezza. Questo disegno, che di certo è preparatorio al quadro, fornisce alcune indicazioni stilistiche. Suggerisce un grado di maturità che forse si addice al secondo decennio del XVI secolo. All'inizio della sua storia critica non a caso viene attribuito a Raffaello, e così è venduto da Christie's

³⁵¹ B. BERENSON, 1894, p.90.

³⁵² A. LUZIO, 1913, p. 192.

³⁵³ L. VENTURA 2001, p. 105, nota n. 11

³⁵⁴ A. GHIRARDI, 2004, pp. 219-221.

³⁵⁵ B. FURLOTTI 2000, p. 48 nota n. 78.

³⁵⁶ B. FURLOTTI, 2000, p. 48.

³⁵⁷ GIAN CRISTOFORO ROMANO, *Medaglia di Isabella d'Este*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, inv. MK 6.833bß, oro con decorazioni di pietre preziose, diametro cm. 6,9.

³⁵⁸ LEONARDO DA VINCI, *Ritratto di Isabella d'Este Gonzaga*, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. M.I. 753, pastello nero, rosso e oca, sfumino, gesso bianco su carta parzialmente preparata con colore bianco. Contorni traforati per lo spolvero, lacune reintegrate visibili al verso, mm 610 X 465.

³⁵⁹ D. HILL, 1984, n. 257, plate 42. Nel maggio 1495 la Gonzaga si reca ai bagni di Abano, tornando a Gorizia il 1° luglio e la sua ultima notizia sembra risalire al luglio 1496, Di sicuro non è più in vita nel marzo 1497, quando Pirro di Gianfrancesco Gonzaga si reca a Lienz per reclamare la dote della zia, dichiarata defunta da qualche mese I. LAZZARINI, 2001, pp. 245-246. Questa aveva disposto un lascito a favore dei nipoti, figli dei due fratelli Gianfrancesco e Rodolfo. D. HILL, 1984, n. 257, plate 42.

³⁶⁰ I due committenti inginocchiati sono un frammento della pala d'altare ricordata da Vasari nella cappella dei Caroto in Santa Maria in Organo a Verona, GIOVANNI CAROTO, *Autoritratto con la moglie Placida*, Verona, Museo Civico di Castelvecchio, inv. n. 1347-1B239, olio su tela, 81 x 53 cm.

³⁶¹ S. L'OCCASO, 2011, p. 141, queste precisazioni sembrano sflegare la datazione della pala per Osanna Andreasi da cronologie basate sul costume. Da una fonte ottocentesca si sa che la sua esecuzione va collocata almeno dopo l'inizio del processo di beatificazione della Andreasi (1508) e questo suggerimento sembra confermato dallo stile dell'opera. PITTORE LOMBARDO, *Due devoti genuflessi*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 201, olio su tavola cm 140 x 120, M.T. FIORIO, 1988, pp. 415-419.

³⁶² Lo stato conservativo purtroppo non buono, e l'abrasione della pellicola pittorica possono favorire forse l'idea di una pittura piatta. Inoltre in genere circolano fotografie a colori di non buona qualità, che disturbano la lettura dell'opera, migliore nei bianco e nero dell'archivio Alinari.

nel 1859. Passa ad ambito fiorentino con Berenson,³⁶³ che modifica la precedente attribuzione ad Andrea del Sarto con una a Sogliani.³⁶⁴ Già Pouncey osserva, a ragione, piccole correzioni e pentimenti che fanno dell'opera uno studio preparatorio, e questo impedisce di considerarlo un *d'après* di una mano più moderna.³⁶⁵ Lo studioso data il disegno inglese (inv. 1895,0915.541, fig. 54) almeno vent'anni dopo lo studio preparatorio per il *Ritratto di senatore*, di Vienna (inv.17672, fig. 34). La cronologia converge verso il 1515, un termine utile per conciliare la modernità del foglio con la data di approvazione ufficiale del culto della beata, che avviene in quell'anno. La necessità di aspettare l'autorizzazione e il consenso delle autorità religiose sembra a Pouncey un particolare da non trascurare, soprattutto per la presenza di un'aureola.

Nel corso di questo secondo decennio del XVI secolo, Bonsignori esegue almeno un'altra pala d'altare, pagata a apartire dal 1514. E' la *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Biagio, Sebastiano e Giuliana*, portata a termine solo nel 1519 e collocata sull'altare della cappella di San Biagio nella chiesa dei Santissimi Nazaro e Celso a Verona³⁶⁶ (fig. 58). La maggior parte della critica ritiene che la destinazione veronese non sia vincolante per una presenza in città del pittore, come chiariscono i documenti. L'opera mostra le morbidezza tipica della pittura di Bonsignori di questo decennio.

2.2.c Il problema dei disegni di ritratto

Il catalogo grafico di Bonsignori ha attratto un gruppo molto disomogeneo di ritratti, che possono aprire nuovi spunti di ricerca qualora vengano discussi in contesti culturali più pertinenti. Alcuni sono chiaramente disegni preparatori, altri hanno un carattere più rifinito che, unito alle grandi dimensioni, suggerisce il carattere di fogli autonomi. Come già visto la fama di ritrattista del veronese si lega alla fonte vasariana ma c'è grande difformità numerica tra i ritratti documentati e gli esemplari superstiti. Questo scarto ha favorito una crescita del catalogo grafico di Bonsignori al quale sono stati attribuiti molti ritratti di area settentrionale di incerta paternità.

Come già accennato a Londra esiste l'unico ritratto dipinto, datato e firmato,³⁶⁷ (inv, NG736, fig. 33) che si possa collegare ad un disegno, ovvero il foglio oggi conservato a Vienna (Inv. n. 17672; cat. 2, fig. 34). La critica riconosce nel disegno il volto del senatore veneziano realizzato in preparazione del dipinto, a fronte dell'isolata proposta di Campbell³⁶⁸ che lo interpreta come un disegno *d'après*. La naturalezza e freschezza del ritratto viene letta in genere come indizio di un'esecuzione dal vivo, confermata anche da piccoli pentimenti, nel contorno del viso e nel cappello. La proposta verso Mantegna³⁶⁹ formulata nel corso della mostra del 1992 ha una certa

³⁶³ B. BERENSON, 1938, p. 67.

³⁶⁴ P. POUNCEY, 1952, pp. 99-100.

³⁶⁵ P. POUNCEY, 1952, p. 100.

³⁶⁶ FRANCESCO BONSIGNORI, *Madonna con il Bambino in gloria tra santi Biagio, Sebastiano e Giuliana*, Verona, chiesa dei Santi Nazaro e Celso, cappella di San Biagio, olio su tela, cm. 261 x 191.

³⁶⁷ FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto di senatore*, London, National Gallery, inv. n. NG736, tempera su tavola, firmato e datato 1487 sul cartiglio appeso al parapetto, 41,9 x 29,8 cm.

³⁶⁸ L. CAMPBELL, 1990, p. 185.

³⁶⁹ Vedi in M. MANCINI 2006 (a), n. 86, pp. 326-327. A fronte anche di E. TIETZE CONRAT, 1949, p. 218; M. DAVIES 1961 p. 95, 69, 127,184; A. MEZZETTI 1961, n. 140, p. 186 ; U. SCHMITT, 1961, n. 30, pp. 84, 125 ; F.

fortuna già negli studi più antichi e coinvolge pareri di studiosi di chiara fama, da Detlev von Hadeln³⁷⁰ a Arthur Popham,³⁷¹ da Konrad Oberhuber a David Ekserdjian.³⁷² E' un suggerimento che nasce dalla qualità molto alta del foglio, superiore a quella del dipinto. La maggior parte della letteratura,³⁷³ tuttavia, ritiene di dover mantenere la funzione preparatoria del foglio, in relazione alla tavola di Londra. Di conseguenza conferma l'attribuzione a Bonsignori (Inv. n. 17672). Seguendo l'assetto critico oggi più condiviso si dovrebbe far cominciare il catalogo grafico del pittore dal disegno di Vienna (Inv. 17672, fig. 60), quindi al 1487, arricchendo un decennio già ben documentato da altri dipinti datati e firmati.

Le riflettografie all'infrarosso, eseguite da Rachel Billinge nel 1997 sulla tavola dipinta documentano l'uso di un cartone preparatorio, soprattutto per il trattamento discontinuo delle linee degli occhi, meccaniche e prive del tratto sciolto proprio del disegno.³⁷⁴ Nel foglio viennese non si vedono tracce di trasporti o incisioni lungo i bordi, per cui si dovrebbe pensare all'esistenza di un cartone intermedio.³⁷⁵ E' possibile che nel passaggio dallo studio a pietra nera alla pittura si sia prodotto un effetto di fissità. Questo sfasamento tra l'opera grafica e quella pittorica viene segnalato anche nel caso del foglio che prepara la donatrice inginocchiata nella pala della Beata Osanna Andreasi, oggi al British Museum (inv. 1895-9-15-470, fig. 54).

In occasione della mostra del 1992 David Ekserdjian³⁷⁶ invita a considerare lo *Studio per un ritratto di senatore veneziano* come un disegno dal vivo eseguito da Mantegna. L'artista padovano l'avrebbe poi dato a Bonsignori per permettergli di tradurlo in pittura. Di conseguenza lo studioso si chiede se questa consuetudine possa essere documentata da altri casi simili. A questo proposito riporta l'attenzione su un poco chiaro foglio oggi conservato a Rotterdam³⁷⁷ (figg. 42-43),

R. SHAPLEY, 1979, p. 75; W. KOSCHATZKY, K. OBERHUBER, E. KNAB 1972, n. 18; J. MARTINEAU, 1981, p. 141, n. 63; F. AMES LEWIS- J. WRIGHT, 1983, p. 286; J. BYAM SHAW, 1983, p. 225; 1986, p. 461; L. CAMPBELL, 1990, p. 185; V. BIRKE 1992, P. 37; M. HIRST, 1992, p. 320; G. R. GOLDNER, 1993, p. 175; V. BIRKE, J. KERTÉSZ, Birke- Kertész, 1992-1997, 1997, IV, pp. 2190-2191; F. MORO, 1995, p. 60; G. FREULER 1996, pp. 54-55.

³⁷⁰ Parere orale trascritto in A.E. POPHAM, 1931, n°176, p. 49.

³⁷¹ A.E. POPHAM 1931, n°176, p. 49

³⁷² D. EKSERDJIAN 1992, n. 103, pp. 338-339. Il parere orale di Oberhuber è stato raccolto dallo studioso inglese in occasione della mostra. David Ekserdjian sembrerebbe oggi propenso a considerare il problema del rapporto tra il disegno viennese ed il ritratto di Londra in modo più aperto e intellocutorio. Lo studioso sottolinea, a ragione, la qualità più alta del disegno rispetto al dipinto, ma suggerisce che la paternità mantegnesca potrebbe non essere l'unico modo per spiegarla, comunicazione orale rilasciata a Padova in data 11/04/2016.

³⁷³ *Cfr.* Cat. 2.

³⁷⁴ D. BOMFORD, R. BILLINGE, 2002, p. 22. Il processo di trasferimento in questo caso può essere di due tipi. Nel primo caso si scurisce a pietra nera o carboncino il *verso* del disegno, per poi trasferire, grazie alla pressione di uno stilo, le tracce dei lineamenti essenziali. Nel secondo caso, per non rovinare il primo disegno, ci si serve di un ulteriore foglio intermedio. A mano libera tuttavia, il disegno può essere perfezionato.

³⁷⁵ Per le diverse tipologie di cartone, il loro uso ed i metodi di trasferimento si rimanda al fondamentale studio di Bambach. C. BAMBACH, 1999.

³⁷⁶ D. EKSERDJIAN, 1992, p. 340.

³⁷⁷ SCUOLA DEL MANTEGNA, *Grande testa femminile con copricapo e schizzi a penna di varie figure (recto). Testa di bambino, accenno di testa femminile di tre quarti, altro volto femminile e studi di un piede e di labbra (verso)*, Rotterdam, Museo Boymans, inv. n. 578, penna e inchiostro acquarellato, mm 292 x 197. Sul *recto* in senso perpendicolare alla direzione delle figure si leggono iscrizioni a penna «ANO 1479» e più sotto «AND». Più sotto ancora una terza iscrizione che è stata variamente interpretata: «DOME DM AC MAIORI MEO» oppure «DONU[m] DNI [domini] AC MAISRI [magistri] MEI». Sul *verso* in alto a destra si legge «AM». A destra un'iscrizione latina manoscritta interrotta dal margine del foglio, dalla quale sono state lette le parole «DUO / GRADUS / SEPELITUR». C.L. RAGGHIANI, 1962, pp. 21-40, Carlo Ragghianti dà molta importanza a questa scritta e attribuisce a Mantegna stesso la parte del *recto* con la *Grande testa femminile con copricapo e schizzi a penna di varie figure*. Lo studioso si domanda chi possa essere il possessore di questi fogli, che a suo giudizio copiano o trasmettono direttamente idee del maestro. D. SOGLIANI, 2006. A fronte della qualità dei disegni noti di Bonsignori Amalia Mezzetti preferisce attribuire alla scuola di Mantegna i disegni un po' deboli del foglio di Rotterdam, pensando ad un

alternativamente attribuito a Mantegna, Bonsignori o ad un anonimo. Questo disegno è un foglio di scuola che unisce diversi dettagli presi da disegni del Mantegna e dimostra la circolazione dei motivi del maestro nel suo ambito. Questi stessi modelli vengono impiegati anche da Bonsignori nella *Madonna con Bambino e santi* della National Gallery di Londra.

All'Albertina di Vienna si conserva un altro ritratto che la critica colloca in modo concorde nel catalogo del veronese e collega allo *Studio per il ritratto di senatore veneziano* (Inv. 17672). È il *Ritratto virile con cappello, di profilo verso sinistra*,³⁷⁸ (cat. 1, fig. 59) dove la pietra nera è usata a piccoli tratti regolari e ravvicinati, per donare morbidezza e volume, mentre un segno netto delinea il controrno del volto. Va evidenziata la differente funzione di questo disegno rispetto al precedente, poiché il ritratto di senatore (Inv. n. 17672, fig. 60) è un foglio di studio eseguito dal vero, e si affida a pochi tratti illuminati da preziosi rialzi di biacca. Il ritratto di profilo qui in esame è molto più rifinito e sembrerebbe un esemplare autonomo in se stesso. L'idea di scurire la sezione del fondale contro la quale si ritaglia il profilo sembra quasi un espediente pittorico, che avvicina il foglio alle ricerche dei ritratti su tavola. In questi ultimi il profilo, in luce, viene fatto uscire per contrasto con un fondo più scuro. Il *Ritratto virile di profilo*, (inv. 17612, fig. 59) dialoga con le opere datate e firmate dei primi anni ottanta e un confronto eloquente si può istituire con il ritratto della donatrice in abisso nella *Pala dal Bovo*³⁷⁹ (figg. 61-62). Si ritrova la stessa descrizione dell'anatomia, e il modo di disegnare le luci e le ombre. La modellazione del volto, è ottenuta attraverso tratteggi regolari chiusi entro strutture geometriche nette, essenziali e sobrie. La veste che si appoggia alla spalla dell'effigiato è molto simile alle vesti dei santi Cristoforo e Girolamo, che stanno in piedi a fianco del trono: le ombre nere fanno risaltare l'andamento tubolare dei panneggi. Il volto di profilo di Vienna può essere confrontato anche con la coeva *Vergine in preghiera sul bambino addormentato* del Museo di Castelvecchio di Verona, datata e firmata nel 1483³⁸⁰ (inv. 869-1B148). Sembra avvicinabile anche al *Ritratto di senatore* della National Gallery di Londra (inv. n. NG 73). La pietra nera è usata allo stesso modo del pennello, a tratti fini, regolari, un po' secchi.

Entrambi i disegni dell'Albertina (inv. 1761, inv. 17672, figg. 59-60) potrebbero essere collocati nel catalogo di Bonsignori nel nono decennio del secolo, dando la precedenza al ritratto di profilo (inv. n. 17612) per i punti di contatto con le opere pittoriche datate tra il 1483 ed i 1484.

La lunetta con *San Ludovico di Tolosa e san Francesco che reggono il monogramma di Cristo* della Pinacoteca di Brera di Milano (inv. 183, fig. 63), dipinta tra gli anni novanta del XV secolo e

anonimo copista di Bonsignori a sua volta ispirato da un'opera del Mantegna. La data 1479 che campeggia nel disegno, sul bordo più alto del *verso* sarebbe riferibile al momento di sviluppo di queste invenzioni in ambito mantegnesco. La studiosa riflette sul strettissimo rapporto con la *Madonna, il Bambino e quattro Santi* di Londra (inv. n. NG3091) «dal quale i disegni stessi si direbbero derivati con la fredda diligenza ed il distaccato arbitrio di chi compie un'esercitazione grafica su un modello altrui, che scompone e seleziona secondo i propri fini». A. MEZZETTI, 1961.

³⁷⁸ FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto virile di profilo*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. n. 17612, pietra nera, carboncino, e acquarellature su carta preparata marroncina, mm. 414 X 285.

³⁷⁹ FRANCESCO BONSIGNORI, *Madonna con Bambino in trono e i santi Onofrio, Girolamo, Donato e Cristoforo (Pala dal Bovo)*, Verona, Museo di Castelvecchio, proveniente dalla Chiesa di San Fermo, datata 1484 e firmata sul cartellino alla base del trono, inv. 893-1B271, tempera su tela, cm 206 x 174.

³⁸⁰ FRANCESCO BONSIGNORI, *Vergine in preghiera sul bambino addormentato*, Verona, Museo di Castelvecchio, datata 1483 e firmata sul cartiglio alla sinistra della Vergine, inv. 869-1B148, tempera su tavola, cm 65 x 52.

l'inizio del successivo ³⁸¹ è utilizzata da Giovanni Agosti³⁸² come possibile confronto per includere nel catalogo di Bonsignori il *Ritratto di frate* degli Uffizi³⁸³ (cat. 3, fig. 64.). Il confronto tra il volto del san Francesco di Brera e il disegno fiorentino è molto suggestivo, nonostante lo stato di conservazione del foglio. L'autografia di Bonsignori sembra ragionevole, e potrebbe essere proposta con una datazione in linea con la mantegnesca lunetta milanese, nel penultimo decennio del XV secolo (figg. 63-65).

All'Albertina di Vienna si conserva un terzo ritratto tradizionalmente discusso nel catalogo di Bonsignori, perché le fonti lo legano ad una commissione perduta del maestro. Si tratta di un piccolo studio di giovinetto di profilo,³⁸⁴ già riconosciuto come Federico Gonzaga, probabilmente preparatorio per una grande tela con un *Cenacolo* per il refettorio del convento di San Francesco degli Zoccolanti a Mantova. Schmitt³⁸⁵ colloca l'esecuzione del *Cenacolo* su base documentaria tra il 1506 ed il 1507³⁸⁶ e per la prima volta propone di riconoscere nel foglio all'Albertina (inv. 4884, cat. 4, fig. 66) lo studio del volto di profilo del giovane Federico. Questa segnalazione ha grande fortuna nella critica successiva, che propende per accettarla in modo unanime.³⁸⁷

Vasari fornisce una preziosa descrizione della perduta tela con l'*Ultima cena*. Questa è ubicata nel refettorio, al centro di una composizione più vasta, che viene chiusa sui lati dalla famiglia del marchese. Da un lato compaiono in ginocchio Francesco Gonzaga ed il figlio Federico, presentati da san Francesco, mentre dall'altro il cardinale Sigismondo, fratello del marchese, insieme alla nipote Eleonora, vengono introdotti da san Bernardino.³⁸⁸

nel refettorio di detti frati è in un quadro di tela, grande quanto la facciata da capo, il Salvatore in mezzo ai dodici Apostoli in prospettiva, che son bellissimi e fatti con molte considerazioni; infra i quali è Giuda traditore con viso tutto differente dagli altri e con attitudine strana, e gli altri tutti intenti a Gesù che parla loro, essendo vicino alla sua passione. Dalla parte destra di quest'opera è un San Francesco grande quanto il naturale, che è figura bellissima, e che rappresenta nel viso la santimonia stessa e quella che fu propria di quel santissimo uomo; il quale Santo presenta a Cristo il marchese Francesco, che gli è a' piedi inginocchiato ritratto di naturale con un saio lungo, secondo l'uso di que' tempi, faldato e crespo, e con ricami a croci bianche, essendo forse egli allora capitano de' Viniziani. Avanti al marchese detto è ritratto il suo primogenito, che fu poi il duca Federigo, allora fanciullo bellissimo, con le mani giunte. Dall'altra parte è dipinto un S. Bernardino simile in bontà alla figura di S. Francesco, il quale similmente presenta a Cristo il cardinale Sigismondo Gonzaga, fratello di detto marchese, in abito di cardinale e ritratto anch'egli dal naturale col rocchetto, e posto ginocchiato; et innanzi a detto cardinale, che è bellissima figura, è ritratta la signora Leonora, figlia del detto marchese allora giovinetta, che fu poi duchessa d'Urbino. La quale opera tutta è tenuta dai più eccellenti pittori cosa maravigliosa.

G. Vasari, *Le Vite*, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, p. 580.

³⁸¹ U. SCHMITT, 1961, p. 95; U. SCHMITT, 1961, p. 143; M.T. CUPPINI 1981, p. 377; M. DANIELI, 2006; G. AGOSTI, 2005, p. 213; R. BERZAGHI, 1990.

³⁸² G. AGOSTI, 2001, n. 27, pp. 166-169; G. AGOSTI, 2005, p. 213.

³⁸³ FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto di frate*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 1701 F, pietra nera, acquerelli nero e azzurro, carta marroncina, mm 368 X 256.

³⁸⁴ FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto di giovane con cappello, rivolto verso sinistra (Federico Gonzaga?)*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 4884, pietra nera, pietra rossa, gesso bianco steso a pennello su carta marroncina, mm. 278 x 179.

³⁸⁵ U. SCHMITT, 1961, p. 143, doc. XXXII, il 27 aprile 1507, Bonsignori fa sapere alla marchesa che, al più tardi in un mese, avrebbe portato a termine l'opera. Nella chiesa trova ospitalità dal XIV secolo il mausoleo dei Gonzaga, la cappella di famiglia dei signori di Mantova.

³⁸⁶ U. SCHMITT, 1961, Doc. XXIX- XXXI- XXXII.

³⁸⁷ M.T. CUPPINI 1981, p. 377.

³⁸⁸ G. VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, p. 580.

Il cardinale Sigismondo Gonzaga porta la veste cardinalizia e Vasari lo giudica una «bellissima figura». L'aretino sembra apprezzare molto le qualità di Bonsignori, perché assicura che l'«opera tutta è tenuta dai più eccellenti pittori cosa maravigliosa».³⁸⁹ Il foglio dell'Albertina risponde alla descrizione vasariana, pensando al giovane Federico in ginocchio di profilo a fianco al padre. Nato il 17 maggio 1500, all'epoca del disegno il bimbo avrebbe circa sei anni. L'età, la moda dell'abito e dei capelli suggeriscono una datazione tra il 1506 ed il 1507. L'unico ritratto che talvolta si ritiene possa documentare le fattezze del giovane si deve alla mano di Francesco Francia e si conserva al Metropolitan Museum di New York.³⁹⁰ L'opera è spesso legata ad una serie di lettere di Isabella che documentano la commissione di un ritratto del figlio eseguito nel 1510 a Bologna, quando il giovane ha dieci anni d'età ed è in partenza per la corte papale.³⁹¹ È identificato con il ritratto oggi al Metropolitan Museum di New York. Un confronto tra il disegno di Vienna (inv. n. 4884, fig. 67) e il quadro americano (fig. 66) mette in luce alcune differenze importanti tra i due soggetti. I bambini sembrerebbero non somigliarsi e avere due età differenti. Alessandro Ballarin³⁹² invita a considerare la possibilità che il dipinto di New York vada slegato dalla commissione di Isabella. Secondo lo studioso, se il ritratto americano è opera del Francia all'anno 1510, è parimenti improbabile che rappresenti Federico II Gonzaga. Il bambino, a ragione, sembra molto più piccolo; è caratterizzato da grandi occhi, guance piene e un viso dai tratti ancora infantili. Il sospetto dello studioso viene confermato da un confronto con una medaglia poco nota che rappresenta il giovane marchese all'età di dodici anni.³⁹³

Il foglio di Vienna è piccolo e presenta tutti i caratteri di uno studio preparatorio. Lo stato conservativo non è buono e la pietra nera ha migrato danneggiando l'occhio. Sulle labbra invece si scorge ancora una leggera colorazione a pietra rossa. Si riscontrano diversi distacchi della pietra che potrebbero essere dovuti anche a azione delle colle applicate al *verso* dei disegni della collezione del duca Albert von Sachsen-Teschen. Queste colle, imbevendo le carte, hanno talvolta alterato la qualità visiva dei materiali grafici.³⁹⁴ Il disegno però, ad un esame autoptico, mostra una certa qualità di mano nella modellazione chiaroscurale morbida e nell'attenzione con cui il pittore colora a pietra rossa le labbra. Può essere attribuirlo a Bonsignori per la costruzione più morbida e fusa del volto che suggerisce una concezione luminosa confrontabile con i dipinti maturi del pittore. Cercando un confronto con un ritratto pittorico contemporaneo del maestro veronese si può segnalare il *Ritratto di uomo anziano* di Philadelphia (inv. 171, figg. 68-70), l'unico ritratto collocabile intorno al 1500. Si può suggerire anche l'accostamento con il *Cristo caduto sotto la Croce*, di Palazzo San Sebastiano di Mantova (inv. 11497, fig. 70) databile intorno al primo decennio. Il profilo del giovane Federico Gonzaga di Vienna dialoga con queste figure, seppure esse sfuggano ad un proposito ritrattistico. Nella Maddalena, ad esempio, si ritrova lo stesso modo di disegnare i capelli secondo ciocche compatte.

In conclusione i dati documentari, uniti all'esame stilistico, suggeriscono di accogliere il piccolo foglio nel catalogo del pittore.

³⁸⁹ G. VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], V, 1984, p. 90.

³⁹⁰ FRANCESCO FRANCIA, *Ritratto di bambino*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1 4.40.638, Tempera su tavola, trasferita a tela e poi di nuovo su tavola, cm 47,9 x 35,6.

³⁹¹ E. NEGRO, N. ROIO, 1998, pp. 116-117.

³⁹² comunicazione orale, Padova, 18/04/2017.

³⁹³ A. ARMAND, 1887, pp. 34-35; G.F. HILL, 1930, n. 260, plate 43, p. 66, Hill la data intorno al 1512.

³⁹⁴ Ringrazio per le segnalazioni sulla conservazione dei disegni dell'Albertina Mag. Elisabeth Thobois (Head of Restoration Department), che ha contribuito in modo fondamentale alla riuscita della presente ricerca.

Si vorrebbe provare a discutere un ultimo ritratto femminile su carta, un foglio a pietra nera, di grandi dimensioni, attribuito a Bonsignori da Andrea de Marchi, e accolto con cautela da Cordellier, che si conserva dal 2004 al Louvre³⁹⁵ (cat. 5, fig. 71). La più antica attribuzione a Boccaccino³⁹⁶ non è oggi più credibile a fronte delle messe a punto del catalogo grafico³⁹⁷ operate da Ballarin³⁹⁸ e Marco Tanzi.³⁹⁹ Cordellier⁴⁰⁰ concorda sulla necessità di abbandonare l'ambito cremonese, convergendo con un punto interrogativo sull'attribuzione a Francesco Bonsignori. La collocazione nel catalogo del veronese è meno piana rispetto a quella dei fogli che abbiamo appena incontrato. I riscontri più suggestivi provengono da un dipinto come la *Santa a mezzo busto* del Poldi Pezzoli, (inv. 1591/628, figg. 71-72) databile tra il 1505 ed il 1510. Il viso è reso con un modellato compatto e liscio in entrambi gli esemplari, modulato da un'ombra leggera. I capelli della santa sono resi con una serie compatta di linee che ricordano i capelli della dama del disegno del Louvre. Quest'ultimo sembra marcare l'evoluzione del ritratto maturata in Bonsignori dal 1487 fino all'aprirsi del nuovo secolo. Intorno al 1506 Bonsignori dovrebbe essere anche l'autore del profilo di Federico II Gonzaga oggi in Albertina (inv. 4884), ma passare da un disegno all'altro non è immediato e richiede qualche cautela.

Nel disegno di Parigi c'è un gusto per la decorazione sovrabbondante che non è consueto per Bonsignori, e che potrebbe spiegarsi con la destinazione del foglio. L'opera sembra essere un ritratto epitalamico su carta, un genere di cui ci parlano molto le fonti.⁴⁰¹ Il disegno è curato ed esibisce con attenzione i particolari della veste, della cuffia e dei gioielli.

Agli Uffizi si conserva un altro ritratto su carta, che è in genere incluso nel catalogo di Bonsignori⁴⁰² (cat. 6, fig. 74). La critica converge verso un'identificazione dell'effigiato nel marchese Federico I⁴⁰³ (figg. 76-77), a fronte di alcune proposte che vi riconoscono la fisionomia di Gianfrancesco.⁴⁰⁴ Ad un'osservazione del disegno dal vivo si riscontra qualche ritocco nei lineamenti. Un elemento indicatore di questo intervento si coglie nel fitto tratteggio a pietra nera usato per creare l'ombra nella parte destra della testa. Questi tratteggi sono sommari e spiccano

³⁹⁵ FRANCESCO BONSIGNORI?, *Ritratto di dama di tre quarti verso sinistra*, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inv. n. RF53007, pietra nera su carta colorata gergio-beige, mm. 352 x 240.

³⁹⁶ Lo spostamento verso Cremona è venuto da Gregori, poi ripresa soprattutto da P. POUNCEY, in M. GREGORI, 1967 pp. 48-49. Poi accolto da altri studiosi, FORSTER-HAHN 1969, n. 19, p. 31; TAN BUNZL, 1984, n. 1.

³⁹⁷ M. GREGORI 1967 pp. 48-49.

³⁹⁸ A. BALLARIN, 1995, pp. 10, 201, 206, 209.

³⁹⁹ M. TANZI, 1996, p. 142.

⁴⁰⁰ D. CORDELLIER 2005, n. 3, p. 17 Cordellier dopo aver segnalato una componente milanese e leonardesca operante nel disegno, porta l'attenzione su Bonsignori. Suggerisce poi il dialogo che il foglio francese sembra istituire con alcuni disegni di ritratto eseguiti tra Venezia e Milano all'inizio del XVI secolo. Tra di essi cita due esempi in cui la critica ha spesso riconosciuto una lucidità di sapore lombardo, come il *Ritratto di giovane con cappello*, a pietra nera di Bartolomeo Veneto dell'Albertina (Inv. n. 1452), ed il *Ritratto di giovane* a pietra rossa degli Uffizi (inv. 388 E), esposto da Agosti in occasione della mostra sui disegni del Rinascimento in Valpadana, e la cui autografia oscilla tra Giovanni Buonconsiglio, Marco Marziale e Marco Palmezzano. A seguire lo studioso cita un disegno già inserito nella congiuntura tra Veneto-Lombardia, che si è visto avvicinare i nomi di Previtali, di Lotto e di un seguace di Giovanni Bellini, informato sulla Lombardia. E' il disegno venduto da Sotheby's New York⁴⁰⁰ nel 2006 ma esposto nel 2002 nella mostra *European master drawings unveiled*.

⁴⁰¹ FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, 1902, pp. 93-94, 1 settembre 1492, Lettera di Marchesino Stanga da Milano a Ludovico il Moro a Milano, F.MALAGUZZI VALERI, 1902, pp. 93-94; P. KRISTELLER, pp. 1902, p. 534, doc. n. 69, *cf.* Capitolo 1.

⁴⁰² FRANCESCO BONSIGNORI?, *Ritratto di Federico I Gonzaga*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. n. F. 1702, pietra nera e gesso bianco, mm 305 X 235.

⁴⁰³ Per confronto con la medaglia di Bartolomeo Talpa, datata da Hill al 1495 circa, BARTOLOMEO TALPA, *Ritratto di Federico Gonzaga*, Berlin, Münzkabinett, Staatlichen Museen zu Berlin, inv. 18216323, bronzo, mm 85, F. HILL, 1930, I, p. 50.

⁴⁰⁴ *Cfr.* cat. 6.

su un fondo un po' indefinito. Un confronto con il *Ritratto di senatore* (inv. 17672; fig. 60) e con il *Ritratto virile di profilo* dell'Albertina, (inv. 17612, fig. 59) mostra una certa distanza con gli esemplari degli anni ottanta del XV secolo. Come segnala anche Ekserdjian⁴⁰⁵ il disegno degli Uffizi mostra una qualità più sommaria, che potrebbe essere dovuta alle pesanti riprese a pietra nera e gesso. I confronti più suggestivi si possono forse ricavare affiancando il disegno fiorentino ai ritratti eseguiti nel nuovo secolo, a conferma della datazione proposta da Schmitt. Il disegno può forse guardarsi accanto al *Ritratto di uomo anziano* di Philadelphia, (inv. 171, figg. 74-75), o alle testine che spuntano ai lati della Vergine nel dipinto della National Gallery di Londra (inv. NG3091). In conclusione, considerando l'accordo della letteratura tradizionale, è prudente mantenere il nome di Bonsignori pur con un punto di domanda. A questo momento dovrebbe appartenere anche il *Ritratto di dama* del Louvre (inv. RF53007, fig. 71), ma tra questi due esemplari il confronto non è immediato e invita alla cautela. Per quanto riguarda la proposta di Martineau⁴⁰⁶ di legare il disegno degli Uffizi al progetto di un ritratto per una residenza gonzaghesca sembra poco prudente cercare un'identificazione precisa senza possedere riscontri certi. Come già visto, il numero di ritratti di questo tipo commissionati a Bonsignori e agli artisti coevi è alto a fronte di pochissimi esemplari superstiti.

A partire da Schmitt il nome di Bonsignori è legato anche ad un altro disegno, il *Ritratto d'uomo di profilo*, della Galleria Estense di Modena⁴⁰⁷ (cat. 10, fig. 78) Cristiana Beghini, discutendolo nel catalogo di Bonsignori, per mettere a fuoco l'ambito mantovano propone di identificare l'effigiato con uno degli astanti della *Camera degli sposi*, (fig. 78-79) basandosi su generiche analogie come il copricapo con risvolto posteriore, o la tipologia del ritratto di profilo.⁴⁰⁸ Il copricapo non è decisivo perchè è un modello assai diffuso nell'Italia settentrionale e si trova in uso da Milano a Venezia, passando per le corti dell'entroterra padano, per più di due decenni. Inoltre naso, bocca, mento, e capelli sono completamente diversi nei due esemplari segnalati, scoraggiando l'ipotesi che possa trattarsi della stessa persona. Il disegno modenese (inv. 17612) è molto debole e non sembra confrontabile con nessuno dei disegni di Vienna attribuibili a Bonsignori (inv. 17612; inv. 17672; inv. 4884, figg. 80-81). Differiscono sia il modo di lavorare la pietra, sia la struttura plastica e chiaroscurale del disegno, che suggeriscono di guardare ad un'area geografica diversa. In questa sede si vorrebbe proporre per la prima volta di ricondurre i caratteri stilistici dell'opera ad un ambito ferrarese. La somiglianza dell'impaginazione tra gli esemplari di Vienna e di Modena (figg. 80-81), già proposta per discutere l'identità di mano, è solo una suggestione tipologica. Una sezione dello sfondo è scurita per far risaltare il profilo dell'effigiato, ma questa soluzione si documenta in altri ritratti su carta contemporanei. Nel disegno di Modena il tratteggio è secco e restituisce un incarnato quasi metallico, privo degli effetti di luce dei disegni di Vienna, dove il bianco è usato per rialzare i tratti del volto.

⁴⁰⁵ D. EKSERDJIAN, 1992, p. 340.

⁴⁰⁶ J. MARTINEAU, 1981, n. 47, pp. 130-131. Invita alla cautela su queste identificazioni già Ekserdjian, D. EKSERDJIAN, 1992, p. 340.

⁴⁰⁷ ANONIMO ARTISTA FERRARESE, *Ritratto virile di profilo con cappello*, Modena, Galleria estense, inv. 1271, carboncino e acquerello nero su carta bianca, mm. 269 x 213. I.

⁴⁰⁸ C. BEGHINI, 2006, p. 328, questi tuttavia sembrano essere solo generali elementi tipologici. La studiosa in particolare avvicina al disegno alla testa d'uomo con capelli lunghi di profilo verso destra dipinta da Mantegna nella *Camera picta*, nella scena dell'*Incontro tra il marchese Ludovico e il cardinale Francesco Gonzaga*. La studiosa propone di riconoscerci un personaggio che nel disegno apparirebbe più vecchio. L'età del presunto effigiato le serve per confermare la datazione del foglio proposta da Schmitt, verso la fine del Quattrocento.

Sembra che questo artista abbia alle spalle i modelli di Ercole de' Roberti.⁴⁰⁹ Lungi dal raggiungere questa qualità, il pittore mostra però il suo orizzonte privilegiato di riferimento. Si può cercare una conferma della collocazione in area ferrarese del disegno confrontandolo con il profilo virile, presunto ritratto di Ludovico Bolognini, della Pinacoteca di Bologna che oscilla tra le attribuzioni ad Antonio da Crevalcore e a un anonimo ferrarese.⁴¹⁰ A questo si può affiancare un suggestivo confronto con il *Ritratto virile*, già attribuito ad Antonio da Crevalcore del Museo Correr di Venezia⁴¹¹ (fig. 82-83). Questo anonimo ferrarese è un disegnatore debole, dal tratto secco e rigido, molto diverso da Bonsignori. Nella condotta grafica della pietra ci sono elementi che forse indicano un disegno eseguito *d'après*, ovvero ricavato dal quadro per coservare memoria della fisionomia dell'effigiato. Il disegno di Modena dal punto di vista tecnico e tipologico si confronta con altri due esemplari simili: il *Ritratto virile di profilo* di anonimo artista settentrionale della Fondation Custodia di Parigi⁴¹² e il *Ritratto virile di profilo* dell'Ermitage, attribuito a Baldassarre d'Este,⁴¹³ e già discusso come possibile *d'après* da Agosti.⁴¹⁴

Esiste un gruppo di disegni di ritratto che viene spesso associato al nome di Francesco Bonsignori ma che non trova riscontri né all'interno del catalogo grafico, né di quello pittorico. Nel corso della ricerca è maturata la convinzione che questi fogli possano essere discussi con riferimento a diversi ambiti culturali. I limiti della modernità di Bonsignori sono molto evidenti ragionando sulle opere degli ultimi due decenni. Nella maturità il pittore si apre all'esperienza del protoclassicismo costesco, ma rimane al contempo fedele ad grammatica quattrocentesca e mantegnesca, che costituisce il linguaggio su cui si è formato.⁴¹⁵ I fogli che, proprio in ragione della loro adesione a ricerche più avanzate nella direzione della maniera moderna, possono essere espunti dal catalogo del pittore veronese sono: il *Ritratto virile con cappello, leggermente voltato verso sinistra* dell'Albertina,⁴¹⁶(fig. 129), il *Ritratto virile* del Cooper Hewitt Museum di New York⁴¹⁷ (fig. 216) ed il *Ritratto di bambino* di collezione privata svizzera⁴¹⁸ (fig. 138). Il primo viene qui attribuito ad Andrea Previtali⁴¹⁹ mentre il secondo viene orientato verso Andrea Solario.⁴²⁰ Il terzo è stato discusso come opera di Boccaccio Boccaccino, accogliendo una recente segnalazione degli studi.⁴²¹

⁴⁰⁹ ERCOLE DE' ROBERTI, *Sant'Antonio Abate*, Rotterdam, Museo boymans, inv. N. 2551, olio su tavola, cm 23 x 11 (già pala Griffoni per San Petronio, Bologna 1472-1473)

⁴¹⁰ ANONIMO ARTISTA FERRARESE, GIÀ ANTONIO DA CREVALCORE?, *Ritratto di Ludovico Bolognini* (?), Bologna, Pinacoteca nazionale, inv. n. 1082, tavola, cm 64 x 46.

⁴¹¹ ANONIMO ARTISTA FERRARESE, GIÀ ANTONIO DA CREVALCORE, *Ritratto virile*, Venezia, Museo Correr, inv. n. Cl. I n. 0053, tavola, cm 51 x 37.

⁴¹² ANONIMO ARTISTA VENEZIANO, *Ritratto virile con cappello*, inv. 556, Paris, Fondation Custodia, pietra nera e carboncino? su carta bianca, mm. 168 x 127.

⁴¹³ BALDASSARRE D'ESTE?, *Ritratto virile di profilo con cappello*, San Pietroburgo, Ermitage, inv. 3667, punta d'argento, acquerellature rossastre, su carta tinta marrone, mm. 227 x 167.

⁴¹⁴ G. AGOSTI, 2001, p. 267.

⁴¹⁵ Cfr. Capitolo 3.

⁴¹⁶ ANDREA PREVITALI?, *Ritratto virile con cappello, leggermente voltato verso sinistra*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 1453, pietra nera e tracce di gesso bianco su capelli, avambraccio e spalle, su carta bruna, mm. 398 X 315.

⁴¹⁷ ANDREA SOLARIO, *Ritratto virile con cappello*, New York, Cooper Hewitt Museum, inv. 1901-39-107 (Object ID 18107923), pietra nera su carta marroncina, mm. 364 x 249.

⁴¹⁸BOCCACCIO BOCCACCINO, *Ritratto di bambino*, Svizzera, Collezione privata, Pietra nera su carta, rialzi in bianco di gesso o di biacca, mm. 385 X 285.

⁴¹⁹ Cfr. cat. 19.

⁴²⁰ Cfr. cat. 18.

⁴²¹ Cfr. cat. 36.

2.3 Lorenzo Costa ritrattista di corte

La trattazione del pittore in questo capitolo è legata non soltanto al fatto che alla morte di Mantegna eredita il ruolo di pittore di corte⁴²² ed esegue diversi ritratti, ma anche alla convinzione che due dei fogli del gruppo dibattuto tra Mantegna e Bonsignori possano essergli riferiti sia pure ad una data più antica.

Il ferrarese, già convocato da Isabella per la decorazione del camerino, viene molto apprezzato a corte dai duchi. Ad esempio nel 1508 viene incaricato di un ritratto della marchesa. La sua pittura, che a quest'altezza aderisce ancora allo stile dolce tanto in voga presso le corti al trapasso di secolo, ed è a tal punto apprezzato da Isabella, da spingerla a chiedere a Jacopo Calandra la celebrazione dell'opera per mezzo di un distico.⁴²³ Il quadro, prima di giungere a Ferrara alla famiglia di origine di Isabella nel 1508, viene anche presentato con orgoglio dal marito a Francesco Maria della Rovere, futuro duca di Urbino.⁴²⁴

L'8 ottobre di quello stesso 1508 Francesco II commissiona a Costa il ritratto della primogenita Eleonora⁴²⁵ nell'ambito del fidanzamento con Francesco Maria della Rovere, e forse proprio a seguito della visita del futuro sposo a Mantova.⁴²⁶ Prima del 1514 giungono in Inghilterra come dono diplomatico al re altri due ritratti dei marchesi per mano del Costa.⁴²⁷ Un mese dopo la cattura da parte di Venezia di Francesco II, nel luglio 1509, Costa è incaricato dell'esecuzione di due ritratti, rispettivamente di Isabella ed Eleonora. Queste opere, intese ad allietare la prigionia veneziana del marchese, sono descritte da Michiel nella casa di Gerolamo Marcello, a San Tomà, nel 1525.⁴²⁸

Sulla scia di quanto proposto da Luzio, anche Brown⁴²⁹ identifica il ritratto della marchesa con il *Ritratto di dama con cagnolino* di Buckingham Palace.⁴³⁰ Gli studi successivi chiariscono che il ritratto citato dalla fonte non possa corrispondere all'esemplare inglese, che entra solo nel XVII secolo nelle collezioni reali,⁴³¹ ma la discussione di Brown è utile perché segnala l'esistenza di almeno due varianti dell'opera. Queste ultime, contemporanee, sarebbero nate dall'originale ritratto di Isabella, diventando in poco tempo modelli per l'esecuzione di altri ritratti.⁴³²

⁴²² G. ROMANO, 1981, pp. 6-10, 54-54; G. AGOSTI, 2005, pp. 214-226.

⁴²³ A. BERTOLOTTI, 1885, p. 25; G. ROMANO, 1981, p. 53.

⁴²⁴ La marchesa è a Ferrara e le lodi che seguono questo ritratto del Costa sono tali da spingere i suoi parenti a volerlo vedere. Di conseguenza Isabella ordina ad un cavallaro di portare il ritratto da Mantova a Ferrara per farlo visionare ai congiunti. A. LUZIO 1900, p. 355; A. LUZIO, 1913, p. 205; E. NEGRO N. ROIO, 2001, p. 161.

⁴²⁵ A. BERTOLOTTI, 1885, p. 25; A. LUZIO, R. RENIER, 1865, p. 163, nota n. 1; Isabella scriveva a Giovanna della Rovere nell'aprile del 1505, lamentandosi di non aver ancora potuto mandare il ritratto perché non ha trovato un pittore adatto, nonostante Mantegna fosse ancora attivo a corte «haveria mandato il retracto de la Elionora a V.S., come la ni ricerca, quando fusse stato qui pictore che sapesse ben collorire. Expectandone uno, subito lo farò fare et mandarollo a V.E.». il Luzio ci ricorda che nel 1508, poco prima di recarsi a Urbino come sposa, il Costa sta lavorando ad un suo ritratto, che viene visto da Michiel in casa Marcello a Venezia, insieme ad un altro di Isabella. M. BOURNE, 2008, p. 49. Per un inquadramento di Costa a corte, G. ROMANO, 1981, pp. 50-54.

⁴²⁶ M. BOURNE, 2008, p. 49; A. PATTANARO, 2013, pp. 196-197.

⁴²⁷ A. LUZIO, 1913, p. 259.

⁴²⁸ M. MICHIEL 1521-1543, ed. 1800, p. 67. Terminata la prigionia di Francesco nel 1510, i due quadri rimangono a Venezia nella casa di Jeronimo Marcello a San Tomaso. Per il Luzio i ritratti sono un dono del marchese, per i buoni servigi operati dal gentiluomo. A. LUZIO, 1913, p. 209.

⁴²⁹ C. BROWN, 1966, pp. 252-259, 370.

⁴³⁰ LORENZO COSTA, *Ritratto di dama con cagnolino (Eleonora Gonzaga)*, London, Buckingham Palace, Royal Collection, inv. 355, olio su tavola, cm 45.4 x 35.0.

⁴³¹ Esclusa ogni connessione il quadro di Buckingham Palace probabilmente va inteso come valva di un dittico, in J. SHEARMAN, 1983, pp. 82-84, n. 77.

⁴³² P. TOSETTI GRANDI, 1977-78, pp. 1069-1073.

La storia critica di questo dipinto inglese si lega a quella del *Ritratto di giovinetta (Eleonora Gonzaga?)* di Manchester.⁴³³ La giovane viene identificata in modo diverso prima di essere riconosciuta come Eleonora. E' Laura Bentivoglio per Tosetti, un ritratto simbolico di Isabella come *Fedeltà* secondo Romano,⁴³⁴ e finalmente la giovane Eleonora, colta durante le trattative matrimoniali, secondo Gronau⁴³⁵ e Pattanaro. Il riconoscimento è sostenuto dall'identificazione con Eleonora della giovinetta con cane di Buckingham Palace, proposto da Ballarin.⁴³⁶ La somiglianza fisionomica ed i gioielli dal forte carattere nuziale permettono il legame tra i due dipinti, restituendoci una testimonianza di questa fitta serie di ritratti di fidanzamento che corrono tra le corti di Mantova e Urbino, mentre tra 1505 e 1508 si intavolano le trattative per il matrimonio dei due giovani.⁴³⁷

Il prototipo femminile dei ritratti costeschi, eseguiti alla corte di Mantova in questo momento, propone una nuova tipologia di ritratto femminile, che si inserisce all'interno di una vasta riflessione sulla teoria del bello e dell'amore. In poesia, l'anelito alla rappresentazione di una donna idealizzata, perfetta, astratta, si sostituisce al realismo del ritratto quattrocentesco, e si fa ormai portavoce di quei canoni poetici che troviamo negli *Asolani* di Pietro Bembo, stampati a Venezia solo nel 1505, ma in composizione tra il 1497 ed il 1502.⁴³⁸

Nel 1510 Isabella cerca di ottenere da Costa il ritratto del figlio Federico,⁴³⁹ ma non riuscendoci a causa degli impegni dell'artista si rivolge a Francesco Francia.⁴⁴⁰ Il pittore appartiene al medesimo orizzonte stilistico e culturale, ancora permeato di dolcezza protoclassica. La commissione attraversa un percorso accidentato, e si conclude con la consegna a Mantova dell'opera e il pagamento alla fine dell'anno. Nel frattempo il ritratto viene rimandato a Bologna due volte, per apportarvi le modifiche richieste dalla marchesa, e per essere poi inviato a Roma da Giovanni Pietro da Cremona. L'intermediario di Isabella a Bologna è Girolamo Casio, che viene fatta da tramite anche per chiedere a Francia, senza successo, un quadro per lo studiolo. A Ferrara, nel 1511, questo ritratto di Federico viene donato a Giovan Francesco Gianninello, in cambio del codice di Antonio Cammelli, detto il Pistoia.⁴⁴¹ Questi esemplari perduti non devono essere stati molto diversi dai dipinti oggi noti dell'artista, come quello di Battista Fiera della National Gallery di Londra,⁴⁴² oppure quello del cardinale Dovizi da Bibbiena di Minneapolis.⁴⁴³

⁴³³ LORENZO COSTA, *Ritratto di dama (Eleonora Gonzaga)*, Manchester, Currier Gallery of Art, inv. 1947.4, tavola trasportata su tela, cm 44.8 x 34.6.

⁴³⁴ G. ROMANO, 1981, p. 54. Alla corte di Isabella, dai ritratti isabelliani del Costa, nasce una tipologia precisa di ritratto allegorico di questo tipo, che si diffonde con grande fortuna. Vedi A. PATTANARO, 2013, pp. 196-197.

⁴³⁵ G. GRONAU 1928, p. 238.

⁴³⁶ A. BALLARIN, 2002-2007, V, pp. CXXXIX-CLX.

⁴³⁷ «E' allora suggestivo pensare che la partenza di Eleonora per la corte di Urbino (dicembre 1509) sia stata costellata da una serie di ritratti distribuiti tra il 1505 ed il 1508, destinati a preservarne soprattutto i tratti interiori allusivi alla forza d'animo e alla fedeltà, da sposa promessa a giovane sposa maritata, in obbedienza a un modello etico bene delineato dalla madre Isabella». A. PATTANARO, 2013, p. 197.

⁴³⁸ A. BALLARIN, 1979, pp. 227-252.

⁴³⁹ E' da molta critica accettata l'identificazione con il *Ritratto di bambino* del Metropolitan Museum di New York (inv. 14.40.638), ma vedremo in seguito come forse vada applicata qualche cautela a questa conclusione.

⁴⁴⁰ E. NEGRO, N. ROIO, 1998, p. 116, la lettera è del 24 luglio 1510.

⁴⁴¹ A. LUZIO, 1913, pp. 210-216, e soprattutto pp. 222-223, dalla corrispondenza di Luzio si capisce che il dipinto è inteso dai committenti come *pendant* di un secondo ritratto probabilmente della madre. La letteratura avanza la possibilità che possa trattarsi dell'effigie della marchesa che Lucrezia Bentivoglio commissiona a Francesco Francia, e che quest'ultimo esegue a Bologna *in absentia* del modello da un esemplare più antico messogli a disposizione.

⁴⁴² LORENZO COSTA, *Ritratto di Battista Fiera*, London, National Gallery of Art, inv. 2083, olio su tavola, cm. 51.4 x 38.7, G. ROMANO, 1981, p. 54.

⁴⁴³ LORENZO COSTA, *Ritratto del cardinale Dovizi da Bibbiena*, Minneapolis, Minneapolis Institute of art, inv. 70.17, G341, olio e tempera su tavola, cm. 81.92 x 76.2.

2.3.a Da Mantegna a Lorenzo Costa: il caso dei due disegni di ritratto di Besançon

A Mantegna nel periodo mantovano sono attribuiti altri due ritratti virili a pietra nera di grandi dimensioni, che oggi sono conservati a Besançon, presso il Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie. Sono il *Ritratto virile di tre quarti verso destra*,⁴⁴⁴ (cat. 8, fig. 84) ed il *Ritratto di uomo anziano con berretto*.⁴⁴⁵ (cat. 9, fig. 85) Dopo una cauta segnalazione in favore di Bonsignori⁴⁴⁶ confluiscono nel catalogo di Mantegna, con l'eccezione di qualche isolato suggerimento che mette in relazione i disegni con il *Ritratto virile* di Giovanni Bellini a Oxford (inv. 0263, fig. 13).⁴⁴⁷

Un confronto ravvicinato tra il primo dei due disegni francesi e i ritratti di Mantegna mette in evidenza la stessa cultura prospettica ma anche una differente componente naturalistica che spiega perché una parte della storiografia richiami spesso l'attenzione sulla laguna. Emerge un certo scarto stilistico tra il disegno, i ritratti della *Camera picta*, e i dipinti di Mantegna, come il *Ritratto d'uomo di tre quarti verso sinistra* della Galleria Palatina di Palazzo Pitti (inv. 8540, figg. 86-88).⁴⁴⁸ Volpe nel 1958 scioglie il problema attributivo del *Ritratto virile di tre quarti verso destra* (Inv. n. D. 3101) nella direzione di Lorenzo Costa, nome che resta ai margini della discussione bibliografica. Lo studioso lo definisce un «intensissimo prodotto costesco posteriore alla pala De Rossi (1492), non oltre la pala Ghedini (1497)».⁴⁴⁹ Conviene anche Agosti⁴⁵⁰ che accoglie la cronologia agli anni novanta e propone di attribuire a Costa anche il *Ritratto di uomo anziano con berretto* dello stesso museo di Besançon. La grafica di Costa è un argomento molto difficile, che manca di appigli sicuri per tutto il periodo quattrocentesco, tuttavia può essere d'aiuto un confronto con l'opera pittorica.⁴⁵¹ Il disegno di Besançon dialoga in modo suggestivo con il ritratto di Giovanni II Bentivoglio degli Uffizi,⁴⁵² come segnala ancora Giovanni Agosti, e con il volto di san Giorgio della Pala Rossi (figg. 89-90). Nel disegno la luce è perspicua, capace di descrivere con verità i tratti somatici. Nella ritrattistica di Mantegna è sempre presente una ricerca di astrazione formale che qui non sembra di poter cogliere. Questi caratteri descrittivi nello sguardo sembrano più prossimi ai ritratti di Giovanni Bellini e di Antonello degli anni settanta ed ottanta (figg. 86-88). L'aria lagunare che i ritratti di Costa palesano intorno al 1492 della Pala Rossi⁴⁵³ è un punto su cui la letteratura è concorde, da Brown⁴⁵⁴ a Pouncey,⁴⁵⁵ e prima

⁴⁴⁴ LORENZO COSTA?, *Ritratto virile di tre quarti verso destra*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. n. D. 3101, pietra nera su carta bruno-giallastra, mm 342 x 250.

⁴⁴⁵ LORENZO COSTA?, *Ritratto d'uomo anziano con berretto*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. n. D. 3103, Pietra nera su carta scolorita bruno-giallastra, berretto quasi del tutto a pietra nera ma con aggiunte ad acquerello nero per modificare il contorno della parte superiore mm 339 X 235.

⁴⁴⁶ Laclotte cita un parere orale in questa direzione espressogli da Pouncey, che però non si sbilancia in modo definitivo, per non aver ancora visto l'opera in prima persona. La sua posizione è quindi di estrema cautela. M. LACLOTTE 1956 (a), p. 104, n. 146

⁴⁴⁷ cfr. cat. 8.

⁴⁴⁸ Spesso proposto come effigie di Carlo de' Medici, e datato tra il 1466 ed il 1470-75.

⁴⁴⁹ C. VOLPE, 1958, p. 167, nota n. 20, cfr. cat. 8.

⁴⁵⁰ G. AGOSTI, 2001, pp. 296.

⁴⁵¹ Per la discussione dettagliata del catalogo grafico di Costa e della letteratura critica cfr. cat. 8.

⁴⁵² LORENZO COSTA, *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio*, Firenze, Uffizi, inv. n. 8384, tempera su tavola, cm. 55x49.

⁴⁵³ LORENZO COSTA, *Madonna con Bambino in trono tra i santi Sebastiano, Giacomo, Girolamo e Giorgio (pala Rossi)*, Bologna, chiesa di San Petronio, datata e firmata nel 1492, alla base delle colonne, olio su tavola, cm 120 x 170.

⁴⁵⁴ C. BROWN, 1966, pp. 114-115.

di loro Venturi.⁴⁵⁶ Si tratta di quello che Longhi definisce in *Officina ferrarese* «l'innesto belliniano-antonellesco del Costa in sede ritrattistica» e si esprime in caratteri che a suo giudizio «si leggevano già nel dittico Gozzadini⁴⁵⁷ verso l'85, nel *Concerto Salting*⁴⁵⁸ verso il '90, nell'altro *Concerto bentivolesco*, all'incirca sugli stessi anni, riesumato dal von Hadeln».⁴⁵⁹ L'aria veneziana dei ritratti di Costa è un tema difficile che ha sviato più volte l'attribuzione dei suoi dipinti, e non solo suoi. Non sarebbe la prima volta che nel catalogo del Costa gli elementi veneziani di un ritratto sono fatti risalire ad un ambito lagunare prima di tornare al pittore ferrarese. Ne è un esempio la vicenda critica del *Ritratto virile* di Brooklyn⁴⁶⁰ che nella sua storia viene attribuito ad Alvise Vivarini proprio per la lucidità quasi antonellesca del volto e per il taglio del busto, ma che oggi è restituito con vasti consensi al pittore ferrarese.

Vasari sottolinea più volte nella sua biografia la capacità di Costa di ritrarre dal naturale con una mano di qualità. Dalla natia Ferrara il pittore si sposta anche a Firenze, dove può perfezionare proprio lo studio di questo genere pittorico. Venuto a Mantova, lo storico aretino, ricorda che come ogni ritrattista di corte una buona parte della sua attività presso i marchesi è impiegata in quest'ambito.

Lorenzo Costa ferrarese, essendo da natura inclinato alle cose della pittura e sentendo esser celebre e molto reputato in Toscana fra' Filippo, Benozzo et altri, se ne venne in Firenze per vedere l'opere loro; e qua arrivato, perché molto gli piacque la maniera loro, ci si fermò per molti mesi, ingegnandosi quanto potette il più d'imitargli, e particolarmente nel ritrarre di naturale. Il che così felicemente gli riuscì [...]E nella guardaroba del signor Duca di Ferrara si veggiono di mano di costui, in molti quadri, ritratti di naturale che sono benissimo fatti e molto simili al vivo [...]Andato poi Lorenzo al servizio del signor Francesco Gonzaga marchese di Mantova, gli dipinse nel palazzo di San Sebastiano, in una camera lavorata parte a guazzo e parte a olio, molte storie. [...]Dipinse ancora nella sala grande, dove oggi sono i Trionfi di mano del Mantegna, due quadri, cioè in ciascuna testa uno. Nel primo, che è a guazzo, sono molti nudi che fanno fuochi e sacrificii a Ercole, et in questo è ritratto di naturale il marchese con tre suoi figliuoli, Federigo, Ercole e Ferrante, che poi sono stati grandissimi et illustrissimi signori; vi sono similmente alcuni ritratti di gran donne. Ne l'altro, che fu fatto a olio molti anni dopo il primo, e che fu quasi dell'ultime cose che dipignesse Lorenzo, è il marchese Federigo fatto uomo, et intorno gli sono molti signori ritratti dal Costa di naturale.

G. Vasari, *Le Vite*, 1568 [ed. R. Bettarini – P. Barocchi 1976], III, p. 426.

Viene alla mente l'antica attribuzione del disegno per *l'Incoronazione della Vergine* di San Giovanni in Monte a Bologna, (inv. n. 178 E) siglato come opera di Filippino Lippi, all'epoca del Baldinucci.⁴⁶¹ Questo scivolamento rende ragione non solo della nota vasariana ma anche del profondo rinnovamento del pittore che opera Longhi nella sua *Officina ferrarese*.⁴⁶² All'anno 1501 si impone ormai la considerazione del dialogo con il centro Italia, dove al verbo peruginesco, in rapida crescita, si sovrappongono le inquietudini grafiche di Filippo Lippi. Tutto questo mondo, ben delineato nei suoi caratteri salienti, sembra essere altra cosa da quello dei fogli di Besançon

⁴⁵⁵ P. POUNCEY, 1971, pp. 93-95

⁴⁵⁶ A. VENTURI, 1931, p. 68.

⁴⁵⁷ All'epoca di *Officina Ferrarese* in collezione Lehmann a New York.

⁴⁵⁸ LORENZO COSTA, *Concerto*, London, National Gallery of Art, inv. n. NG2486, olio su tavola, 95.3 x 75.6 cm.

⁴⁵⁹ R. LONGHI, 1934, p. 143.

⁴⁶⁰ LORENZO COSTA, *Ritratto virile*, Brooklyn, Brooklyn Museum of art, inv. n. 54.193, tempera e olio su tavola, cm 47.9 x 33.

⁴⁶¹ G. AGOSTI, 2001, p. 291.

⁴⁶² R. LONGHI, 1934, p. 122, qui il viaggio di studio a Firenze, è discusso per delineare lo sviluppo del suo percorso prima della pala Ghedini del 1497, LORENZO COSTA, *Vergine in trono tra i santi Agostino, Giovanni evangelista, Francesco, Possidonio, e due angeli musicanti*, (*Pala Ghedini*), Bologna, Chiesa di San Giovanni in Monte, firmata e datata 1497, tavola, cm 220 x 140.

in esame (inv. D. 3101, fig. 84 inv. D. 3103, fig. 85) e conferma l'eventuale datazione precoce di Volpe. Nell'*Incoronazione della Vergine* di San Giovanni in Monte a Bologna, (inv. n. 178 E) si trova quella che potremmo definire la terza fase dello sviluppo di Costa. La prima è quella del mantegnismo, incentrata su Tura ed Ercole, mentre la seconda si apre in direzione filo-veneziana con la pala Rossi del 1492 con uno sguardo rivolto a Giovanni Bellini. Se i due ritratti virili di Besançon possono essere discussi nel catalogo di Costa, la seconda di queste stagioni sembra la più pertinente.

Il ritratto a pietra nera di vecchio con cappello ha per lo più seguito la storia critica del disegno ora analizzato con un riferimento prevalente anche in questo caso a Mantegna. Nel 2001 Giovanni Agosti ha ritenuto di poter estendere l'attribuzione a Costa anche a questa prova, indicandone la continuità stilistica e cronologica. Benchè lo stato conservativo non sia ottimale e il corpicapo riveli un ritocco posteriore, il naturalismo del volto e la capacità di cogliere i trapassi chiaroscurali convincono di descriverli entrambi come opere del pittore ferarrese.

2.4 Il ritratto isabelliano di Leonardo

Si ritiene comunque opportuno ripercorrere le fonti relative al cartone di Isabella di Leonardo non solo per la sua importanza nel quadro del ritratto settentrionale intorno al 1500 ma anche perché offre indicazioni utili per il capitolo dedicato alle tecniche.

Tornando a seguire le vicende della marchesa di Mantova, si possono osservare i suoi interessi verso le vicende artistiche milanesi nell'ambito del ritratto dipinto. Isabella, mentre intrattiene rapporti epistolari con Gian Cristoforo, cerca già di mettere gli occhi sulla ritrattistica di Leonardo.⁴⁶³ Il 26 aprile 1488 scrive a Cecilia Gallerani a Milano, perché quest'ultima le invii il suo ritratto.⁴⁶⁴ La lettera di Isabella a Cecilia Bergamini è del 1498.⁴⁶⁵ La risposta di Cecilia arriva il 29 aprile, e nell'inviare il ritratto ad Isabella le ricorda come ormai il quadro corrisponda poco alla sua reale apparenza, visti gli anni passati.⁴⁶⁶ Gli studi sottolineano da tempo come questo interesse nasca dalla volontà di documentarsi in modo approfondito sui migliori ritrattisti dell'epoca, al fine di scegliere consapevolmente il migliore tra di essi.⁴⁶⁷ Sulla scorta delle indicazioni di Romano questi orientamenti vanno letti, come un'«accorta strategia di committenza».⁴⁶⁸

Leonardo, in fuga dalla Milano occupata dai Francesi, transita per la corte mantovana tra la fine del 1499 e l'inizio dell'anno successivo.⁴⁶⁹ Isabella insiste molto per avere un ritratto di mano del maestro ma oggi, a fronte della corrispondenza intercorsa, ci rimane solo il disegno del Louvre, (Inv. MI 753, cat. 30, fig. 100) la cui funzione divide ancora la critica.⁴⁷⁰ Della commissione abbiamo notizia solo in

⁴⁶³ Per un inquadramento sul rapporto di committenza tra Isabella e Leonardo in questo momento G. ROMANO, 1981, pp. 46-48.

⁴⁶⁴ G. ROMANO, 1981, p. 43.

⁴⁶⁵ L. BELTRAMI, 1919, doc. 88, p. 51.

⁴⁶⁶ Idem.

⁴⁶⁷ G. ROMANO, 1981, pp. 40-50.

⁴⁶⁸ Idem.

⁴⁶⁹ C. PEDRETTI, 1968, pp. 222-223.

⁴⁷⁰ La critica è divisa tra chi pensa ad uno studio preparatorio, e chi ad un vero e proprio ritratto autonomo.

un momento successivo alla sua esecuzione. A Mantova Leonardo aveva eseguito due esemplari del ritratto, il primo rimasto con la marchesa, il secondo portato con sé a Venezia, e dai documenti possiamo capire che nel marzo 1500, appena arrivato a Venezia, egli mostra a Lorenzo da Pavia l'esemplare portato con sé.⁴⁷¹

E l'è a Venecia Lionardo da Vinci, el quale m'a mostrato uno retracto de la S. V. che è molto naturale a quella. Sta tanto ben fato, non è possibile melio. Non altero per questa. De contunevo a quella me recomando

13 marzo 1500, Lettera di Lorenzo da Pavia da Venezia, ad Isabella d'Este a Mantova.

La lettera è incentrata sull'invio di un liuto alla spagnola, uno dei tanti strumenti che Lorenzo da Pavia procura alla marchesa. La nota che riguarda Leonardo ed il ritratto è breve, ed è contenuta nella chiusura della missiva, a guisa di segnalazione veloce. Dalla lettera si desume che il ritratto in possesso della marchesa la soddisfa pienamente e non sembra a quest'altezza interessata ad ottenere una versione dipinta.⁴⁷²

La marchesa inizia a chiedere un altro ritratto a Leonardo solo l'anno successivo, quando il pittore è rientrato a Firenze, come si apprende da una celebre lettera del marzo 1501 indirizzata a Pietro da Novellara.

R.me. Se Leonardo Fiorentino pictore se ritrova lì in Fiorenza pregamo la R. P. V. voglia informarse che vita è la sua, cioè se l'ha dato principio ad alcuna opera, corno n'è stato referto haver facto et che opera è quella, et se la crede che il debba fermarse qualche tempo lì, tastandolo poi V. R. corno sa lei se'l pigliaria impresa de farne uno quadro nel nostro studio, che quando se ne contentasse, remetteressimo le inventioni et il tempo in arbitrio suo, ma quando la lo ritrovasse renitente vedi almancho de indurlo a farne uno quadretto de la Madonna devoto e dolce corno è il suo naturale.

Aprresso lo pregarà ad volerne mandare uno altro schizo del retracto nostro, perocché lo Ill.o S.e nostro consorte ha donato via quello che l ce lassò qua, che 'l tutto haveremo non mancho grato da la R. V. che da esso Leonardo, offerendome

27 marzo 1501, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Pietro da Novellara a Firenze.

Questa lettera ci informa che il marchese Francesco II aveva donato il ritratto di Leonardo e che Isabella desidera ora ottenere un «altro schizo del retracto nostro». Pietro da Novellara il 3 aprile in risposta avvisa che Leonardo non è ancora pronto a dedicarsi alle sue richieste,⁴⁷³ perché ha alcuni lavori da terminare.⁴⁷⁴

Ill.ma et Ex.ma D.na etc. Hora ho havuta di V.a Exa. et farò cum omni celerità et diligencia quanto quella me scrive : ma per quanto me occorre, la vita di Leonardo è varia et indeterminata forte, sì che pare vivere a giornata. Ha facto solo dopoi che è ad Firenci uno schizo in uno cartone : finge uno Christo bambino de età cerca uno anno che uscendo quasi de bracci ad la mamma, piglia uno agnello et pare che lo stringa. La mamma quasi levandose de grembo ad S.ta Anna, piglia el bambino per spiccarlo da lo agnellino (animale immolabile) che significa la Passione. Santa Anna alquanto levandose da sedere, pare che voglia ritenere la figliola che non spicca el bambino da lo agnellino, che forse vole figurare la Chiesa che non vorrebbe lussu impedita la passione di Christo. Et sono queste figure grande al naturale, ma stano in piccolo cartone, perchè tutte o sedeno o stano curve et una stae alquanto dinanci ad l'altra verso la man sinistra: et questo schizo ancora non è finito. Altro non ha facto, se non dui suoi garzoni fano retrati, et lui a le volte in alcuno inette mano: dà opra forte

⁴⁷¹ A. LUZIO, 1913, p. 200 ; L. BELTRAMI, 1919, doc. 103, p. 63 ; C.M. BROWN, 1982, doc. 29, pp. 51-52 ; E. VILLATA, 1999, doc. 144, p. 130-131.

⁴⁷² L. BELTRAMI, 1919, doc. 106, p. 65; su questo punto si rimanda alla lettura proposta da A. BALLARIN, 2010, II, pp. 780-781.

⁴⁷³ Ibidem, doc. 107, p. 66.

⁴⁷⁴ Ibidem, pp. 65-66

ad la geometria, impacientissimo al pennello. Questo scrivo solo perchè V.aExa. sapia che io ho havuta la sua. Farò l'opra et presto darò avviso ad V.a Ex.a, ad la quale mi raccomando et prego. Dio la conservi in sua grafia.

3 aprile 1501, Lettera di Pietro da Novellara da Firenze a Isabella d'Este a Mantova

Il giorno seguente Pietro da Novellara rincuora Isabella, poichè il pittore gli assicura che nel giro di un mese, appena terminate alcune incombenze per la corte francese, potrà dedicarsi al ritratto.⁴⁷⁵ Il confessore della marchesa la rasserena, segnalandole la presenza di due «buoni sollecitatori», che incalzeranno l'artista al bisogno.⁴⁷⁶

Ill.ma et Ex.ma Signora.

Questa settimana santa ho inteso la intenzione di Leonardo pittore per mezzo de Salai suo discepolo e di alcuni altri suoi affezionati, li quali per farnela più nota me gli menarono il mercoledì santo. Insumra li suoi esperimenti matematici l'hanno distratto tanto dal dipingere che non può patire il pennello. Pur me assicurai di farli prima intendere con destrezza il parere di V. E. Poi vedendolo molto disposto a voler gratificare V. E. gli dissi il tutto liberamente e si rimase in questa conclusione : se si potrà spiccare dalla maestà del re di Francia senza sua disgrazia, come sperava, alla più longa fra un mese servirebbe più presto V. E. che persona del mondo. Ma che ad ogni modo fornito ch'egli avesse un quadrettino che fa ad uno Roberteto favorito del re di Francia, farebbe subito il ritratto e lo manderebbe a V. E. Gh lasciai due buoni sollecitatori. Il quadrettino che fa è una madama che siede come se volesse inaspere fusi.

4 aprile 1501, Lettera di Pietro da Novellara da Firenze a Isabella d'Este a Mantova

Il 31 luglio, 1501 Manfredo de' Manfredi consegna a Leonardo una lettera che sembra una missiva di controllo. L'artista aveva detto che avrebbe cominciato il lavoro appena finite alcune incombenze per il re di Francia e Isabella, come di consueto, vuole verificare se ciò risponda a verità, poichè sono già passati due mesi. Leonardo manda a dire che ha iniziato il ritratto, ovvero «uno altro schizo del retracto nostro».⁴⁷⁷

Finaliter soprastando al respondere, mandai un mio a lui per intendere quel volea fare. Fecime rispondere che per hora non li accadeva fare altra risposta a la S.a Va. se non ch'io la advisasse che epsò havea dato principio ad fare quello che desiderava epsa S.aVa. da lui. Questo insorua è quanto io ho potuto retrare da decto Leonardo.

31 luglio 1501, Lettera di Manfredo de'Manfredi da Firenze a Isabella d'Este a Mantova.

Da qui in poi nessuna lettera parla più di commissioni a Leonardo, di disegni e di solleciti.

Tre anni dopo nel 1504, Isabella avvia un nuovo carteggio con il maestro, ricordandogli che quando era passato per Mantova nel 1500 le aveva promesso di tornare per farle in quell'occasione un ritratto «di colore», forse ad olio. Ora Isabella gli chiede di convertirlo in un'altra opera, un *Cristo giovinetto*.⁴⁷⁸

D.no Leonardo Vincio pictori

M. Leonarde. Intendendo che seti fermato in Fiorenza siamo filtrate in speranza de poter consequire quel che tanto havemo desiderato, de havere qualche cosa de vostra mano : quando fusti in questa terra et che ne retrasti de carbonio, ne promettesti fami ogni mo' una volta di colore. Ma perchè questo sarìa quasi impossibile non havendo vui comodità di

⁴⁷⁵ «[...]Ma che ad ogni modo fornito ch'egli avesse un quadrettino che fa ad uno Roberteto favorito del re di Francia, farebbe subito il ritratto e lo manderebbe a V. E.[...] », 4 aprile 1501, Lettera di Pietro da Novellara da Firenze a Isabella d'Este a Mantova, L. BELTRAMI, 1919, pp. 66-67, doc. 108.

⁴⁷⁶ L. BELTRAMI, 1919, doc. 108, pp. 66-67.

⁴⁷⁷ Ibidem, pp. 67-68, doc. 110.

⁴⁷⁸ Ibidem, doc. 142, p. 90; si veda anche A. BALLARIN, 2010, II, p. 781.

trasferirvi in qua vi pregamo che volendo satisfare a l'obbligo de la fede che haveti cum noi, voliati convertire el retratto nostro in un'altra figura che ne sarà anchor più grata, cioè fami uno Christo giovenetto de anni circa duodeci, che seria de quella età che l'haveva quando disputò nel tempio, et facto cum quella dolceza et suavità de aiere che haveti per arte peculiare in excellentia. Se seminio da voi compiaciuti de questo nostro summo desyderio, sapiati che ultra el pagamento, che vuy medesimo voreti, vi restammo obligati che non pensammo in altro che in farvi cosa grata, et ex nunc ne offerimo ad ogni comodo et piacere vostro, expectando da voi votiva risposta, et ali piaceri vostri ce offerimo.

14 maggio 1504, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Leonardo da Vinci a Firenze

Da qui ricomincia la serie di lettere con cui Isabella controlla l'andamento della commissione. Il 27 maggio 1504, Angelo Tovaglia le scrive assicurandole che continuerà a sollecitare a Leonardo la sua richiesta.⁴⁷⁹ Ad ottobre dello stesso anno la Gonzaga scrive a Leonardo, che ancora non si è risolto ad inviarle nulla. Si lamenta che sono passati già alcuni mesi dalla rassicurazione fatta a Tovaglia. La marchesa non parla più né di ritratti né di disegni, solo di un *Cristo giovinetto*.⁴⁸⁰

M.ro Leonardo. Li mesi passati ve scrivessimo che desyderavimo havere uno Christo giovine de anni circa duodeci de mane vostra: mi facesti rispondere per m. Angelo Tovalia che di bona voglia el faresti, ma per le molte allegate opere che haveti a le mani dubitiamo non vi ricordati de la nostra, però n'è parso farvi questi pochi versi, pregandovi che quando seti fastidio de la historia fiorentina vogliate per ricreatione mettervi a fare questa figuretta, che ce fareti cosa grat.ma et a vui utile.

Ottobre 1504, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Leonardo da Vinci a Firenze

Questo è l'ultimo documento del 1504. Dalle lettere a noi note, non si riesce ad intendere un particolare importante, ovvero se entrambi i disegni citati nel 1501, quello di Venezia e quello mantovano, fossero uguali nella forma e nelle tecniche. A complicare un quadro dove una serie di fonti si presentano poco omogenee dal punto di vista delle occorrenze linguistiche, c'è il disegno Vallardi del Louvre (Inv. n. M.I. 753). Questa è l'unica prova superstite della vicenda. Lo stato conservativo del foglio dichiara molte sofferenze, che in passato ne hanno disturbato la lettura. Si presenta decurtato sui quattro lati; inizialmente doveva ospitare con maggior agio le mani ed un parapetto, nella parte bassa, come mostra una copia di ignoto dell' Ashmolean Museum di Oxford.⁴⁸¹ Già Pope-Hennessy⁴⁸² coglie l'interpretazione molto moderna che Leonardo offre della tipologia quattrocentesca del ritratto di profilo.

Rileggendo i documenti che presentano le incongruenze ora sottolineate Alessandro Ballarin⁴⁸³ ha posto l'accento sul fatto che Isabella nel 1501 non chiede subito la traduzione ad olio del ritratto fattole a Mantova e questo elemento porta lo studioso a pensare che l'opera dovesse apparire agli occhi della marchesa non un cartone funzionale alla traduzione pittorica ma un ritratto disegnato. Alla possibilità di questa soluzione aveva già alluso Luzio pensando a tre opere distinte: «Ad ogni

⁴⁷⁹ L. BELTRAMI, 1919, doc. 143, pp. 90-91. « Lui troppo me ha promesso di farlo ad certe ore et tempi che li sopravvanzeranno ad una opera tolta a fare qui da questa Signoria. Io non mancherò de solecitare et esso Leonardo et etiam lo Perugino de quella altra».

⁴⁸⁰ Ibidem, doc. 152, pp. 94.

⁴⁸¹ COPIA DA LEONARDO, *Isabella d'Este Gonzaga*, Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA1863.617, pietra nera su due fogli uniti insieme di carta bianca, mm. 629 x 484.

⁴⁸² J. POPE-HENNESSY, 1966, pp. 162-163.

⁴⁸³ A. BALLARIN, 2010, pp. 780-781.

modo risulta chiaramente che Leonardo eseguì due (forse tre) schizzi del ritratto di Isabella». ⁴⁸⁴ La critica tuttavia non è concorde nel risolvere questo punto, ed il documento del 14 maggio 1504 appare ancora poco chiaro.

Alcuni studiosi ⁴⁸⁵ ritengono di dover tenere unite il gruppo di lettere del 1501 a quelle del 1504, concludendo che il 14 maggio 1504 Isabella stia ancora chiedendo lo stesso ritratto del 27 marzo 1501. Altri invece propendono per tenere distinte le due fasi del carteggio concludendo che i ritratti di cui discute con Leonardo siano due cose diverse, il primo disegnato, il secondo dipinto.

Il cartone pone anche un problema di tecnica che sarà affrontato in uno dei seguenti capitoli, mentre la presenza della traforatura eseguita per lo spolvero, genera due diverse ipotesi di lettura.

Viatte ⁴⁸⁶ è convinta che sia stata fatta successivamente e questo dato potrebbe confermare l'ipotesi di un disegno autonomo. L'idea di tradurlo in pittura sarebbe maturata solo in un secondo tempo. Secondo altri studiosi invece questa puntinatura dimostra che il foglio si lega all'esecuzione del ritratto ad olio mai portato a buon fine.

Carmen Bambach ha invitato a non escludere che Isabella abbia potuto avere tra le mani un cartone o una copia di un cartone, anche se l'attenzione che gli tributa lascerebbe intendere che fosse un ritratto autonomo. ⁴⁸⁷ La pratica di donare cartoni è ben documentata nei carteggi di Michelangelo come hanno dimostrato Michael Hirst e Carmen Bambach. ⁴⁸⁸ Tuttavia a fronte di queste giuste segnalazioni che valgono per l'ambiente fiorentino, ci si chiede se in Italia settentrionale non vada operato un distinguo. In quest'area geografica infatti è possibile documentare un uso del ritratto su carta molto precoce, che non è attestato per Firenze e per l'Italia centrale se non in modo sporadico e più avanzato. ⁴⁸⁹ A Firenze non abbiamo nulla che possa essere equiparato a Pisanello e Mantegna, e alle fonti che documentano la circolazione di ritratti autonomi su carta, apprezzati come opere a sé stanti. ⁴⁹⁰

⁴⁸⁴ A. LUZIO, 1913, p. 200.

⁴⁸⁵ G. ROMANO, 1981, p. 46; F. VIATTE, 1999, p. 60, nota n. 48; F. VIATTE, 2003, p. 188; François Viatte segnala che forse «Isabelle d'Este sollicite une autre fois Léonard de Vinci afin qu'il achève son ouvrage en mai 1504. Mais, en proposant humblement, cette fois, de renoncer à son propre portrait s'il consentait à peindre «une autre figure qui nous serait plus chère encore». F. VIATTE, 2001; si confronti anche con F. VIATTE, 2008; «Dennoch hat sich offensichtlich eine Portraitskizze Isabellas von der Hand Leonardos erhalten, der berühmte Karton im Louvre», S. FERINO-PAGDEN, 1994, p. 90; D.A. BROWN, 1992, p. 304.

⁴⁸⁶ F. VIATTE, 2008, p. , p. 326, «le piquetage, postérieur à l'exécution, n'est pas de sa main».

⁴⁸⁷ C. BAMBACH, 1999, nota n. 8, p. 461. «Seen in this context, the phrase in Isabella d'Este request of “*uno altro schizo del retratto nostro*” from Leonardo in her letter of 27 march 1501 [...], does not rule out that she could have received a cartoon: for example, the portrait cartoon of Isabella now in the Musée du Louvre». Bambach sembra pensare che Isabella abbia avuto tra le mani a Mantova la copia di un cartone, che è un uso documentato per l'Italia centrale e per Michelangelo. Infatti la studiosa più oltre ricorda come «Payment documents, ricordi, inventories, letters, and a variety of other types of contemporary written sources do indeed confirm the gist of Vasari's claims regarding the exalted status in the Cinquecento of certain cartoons by the great masters». C. BAMBACH, 1999, pp. 91, 252. A questo porto un confronto con le fonti assai diverse dell'Italia settentrionale, che restituiscono risultati diversi in ragione della particolarità del genere che si pratica in queste zone geografiche.

⁴⁸⁸ C. BAMBACH, 1994, p. 96, in particolare nota n. 125; C. BAMBACH, 1990, pp. 497-498.

⁴⁸⁹ Su questo punto si veda anche il problema di lessico discusso nel capitolo dedicato alle fonti nel presente lavoro, Cfr. Cap. 1. MICHELANGELO BUONARROTI, *Ritratto di Andrea Quaratesi*, London, British Museum, Inv. 1895,0915.519, pietra nera su carta bianca, mm. 410 x 290. MICHELANGELO BUONARROTI, *Testa femminile ideale*, London, British Museum, Inv. 1895,0915.493, pietra nera su carta bianca, mm. 280 x 228.

⁴⁹⁰ Come viene sottolineato anche da Carmen Bambach nella sua *Review* al volume sui disegni di Michelangelo di Michael Hirst del 1988; «how did Michelangelo draw, what were the purposes of his drawings, and what do his drawings reveal about his general design methods? Though fundamental to our understanding of the role of drawing in the artistic production of the Italian Renaissance, such questions had remained until recently, and to a great extent by necessity, subordinate to problems of authenticity, dating, and context, as well as to those of defining the artist's definitive corpus of drawings. Infact, Hirst suggests the criterion of function as one of the bases for reconsidering the more traditional questions regarding Michelangelo's drawings», cfr. Capitolo 1.

Capitolo 3

IL DISEGNO DI RITRATTO A VENEZIA

Sul fenomeno del disegno di ritratto a Venezia non si dispone di fonti paragonabili al carteggio della corte Gonzaga di Mantova o della corte sforzesca. Alla mancanza di documenti, fa riscontro una produzione abbastanza ricca di ritratti autonomi di grandi dimensioni, caratterizzati da un alto grado di finitura. Non mancano attestazioni, benchè non numerose, dell'apprezzamento di questo genere di disegno⁴⁹¹ come documenta l'inventario della collezione Vendramin analizzato nel capitolo dedicato alle fonti.⁴⁹²

3.1 Giovanni Bellini

Il ruolo di capofila che Giovanni Bellini esercita nell'ambito del ritratto dipinto può essere esteso anche ai ritratti disegnati benchè le occorrenze non siano numerose. La possibilità di misurare la competenza del maestro⁴⁹³ in questa tipologia è offerta dal disegno oggi a Oxford⁴⁹⁴ (cat. 13, fig. 105), che raffigura un uomo anziano con lo sguardo rivolto verso destra. L'effigiato porta una ricca sopraveste decorata, dalla quale spunta il bordo del farsetto, ben abbottonato sul collo. Sulla destra si intuisce un cartiglio parzialmente tagliato, su cui si leggono le lettere «IM NU». Nonostante i tagli subiti, Martineau⁴⁹⁵ lo interpreta come indizio di un legame con una serie di ritratti dipinti. La studiosa crede che il disegno sia stato eseguito da Bonsignori per uno dei molti cicli pittorici con uomini illustri dipinti nelle residenze gonzaghesche.⁴⁹⁶ L'osservazione sulla serie è di notevole interesse se portata nell'ambito del disegno autonomo, perché in questa sede l'analisi delle fonti dimostra l'esistenza di almeno altre tre gallerie simili, di cui due familiari in ambito lombardo.⁴⁹⁷

Il disegno mostra una qualità molto alta e la sua vicenda critica è esemplare per restituire la difficoltà attributiva di molti esemplari simili e la loro oscillazione tra l'ambiente mantovano e quello veneziano.⁴⁹⁸ L'attribuzione a Giovanni Bellini è oggi dominante ma uno sguardo alla vicenda critica del ritratto dimostra, per il passato, una forte disparità di pareri. Il ritratto è

⁴⁹¹ Cfr. Capitolo 1, E. KARET 2002, pp. 29-37; R. LAUBER, 2005, pp. 77 – 116; M. HOCKMANN, 2008; R. LAUBER, 2007, pp. 1 – 36; R. LAUBER, 2008, pp. 42-43, 280-281;

⁴⁹² Per la discussione dettagliata delle fonti sui disegni nel collezionismo veneziano del XVI secolo si rimanda al capitolo sulle fonti, *cf.* Capitolo 1.

⁴⁹³ Byam Shaw 1976, pp. 188-190, n. 702

⁴⁹⁴ GIOVANNI BELLINI, *Ritratto virile*, Oxford, The Governing Body of Christ Church, inv. 0263, pietra nera e tracce di acquerello su carta bianca, mm 391 x 280.

⁴⁹⁵ Martineau 1981, pp. 141-142, n. 64

⁴⁹⁶ La ricostruzione del catalogo pittorico e grafico di Bonsignori, conferma la necessità di scrutare il suo nome per il disegno di Oxford, per rimanere a Venezia con Giovanni Bellini, si veda il capitolo dedicato alla corte mantovana nel presente lavoro. Non trova seguito la proposta di Schmitt di sciogliere le lettere in un motto in lingua tedesca «*im nu*»: istantaneamente, U. SCHMITT, 1961, p. 139 n. 105.

⁴⁹⁷ Cfr. Capitolo 4.

⁴⁹⁸ Cfr. Cat.13.

pubblicato la prima volta come opera di Alvise Vivarini da Berenson,⁴⁹⁹ poi viene attribuito a Francesco Bonsignori da APopham,⁵⁰⁰ mentre i Tietze⁵⁰¹ e Suida⁵⁰² lo riferiscono a Mantegna. Gibbons⁵⁰³ e Byam Shaw⁵⁰⁴ propongono il nome di Giovanni Bellini che si fa strada dalla fine degli anni Venti del secolo scorso. L'attribuzione a Mantegna ritorna nella mostra londinese del 1992.⁵⁰⁵ In questa occasione il foglio di Oxford compare in un significativo nucleo di ritratti a pietra nera di problematica attribuzione. Quest'occasione di confronto porta a studiare nuovamente il disegno e a rilevare le sue peculiarità, nel trattamento della luce e nell'utilizzo della pietra nera. Questi stessi elementi tecnici e stilistici orientano la critica successiva verso la restituzione a Giovanni Bellini.

Il disegno è chiaramente un foglio autonomo. L'impostazione della figura è frontale, imminente sul primo piano ma la rotazione del volto verso destra suggerisce la vitalità del personaggio. L'aspetto monumentale che è stato talvolta letto come indizio della paternità di Mantegna dev'essere piuttosto interpretato come un ulteriore elemento legato ad una datazione anteriore al 1500. L'esito si confronta con i ritratti dipinti da Bellini negli anni ottanta e novanta,⁵⁰⁶ come gli esemplari di Washington⁵⁰⁷ (figg. 105-106), di Parigi⁵⁰⁸ e di Roma.⁵⁰⁹ Sono gli anni anche del monocromo degli Uffizi,⁵¹⁰ che si data intorno al 1490-1495⁵¹¹ e presenta alcune teste maschili che possono essere confrontate con il disegno.

Il ritratto è un esercizio sul tema di un volto maturo che il maestro coglie con grande efficacia naturalistica, mettendo a frutto le possibilità della pietra nera di alternare segni nitidi ed effetti sfumati. Come segnala Byam Shaw⁵¹² gli occhi sono stati ripresi da un restauro successivo, ma questo particolare non compromette l'espressività del personaggio. Il confronto con il *Ritratto del doge Loredan*⁵¹³ (figg. 107-108), dipinto nel 1502, mostra la stessa capacità di restituire un viso segnato dal tempo, ma la fusione di luce e colore è spinta oltre rispetto al disegno.⁵¹⁴

⁴⁹⁹B. BERENSON (a) 1901, p. 92.

⁵⁰⁰A. E. POPHAM, 1930 p. 49, n. 177.

⁵⁰¹H. TIETZE E E. TIETZE CONRAT, 1944, p. 207.

⁵⁰²W. SUIDA, 1946, p. 63.

⁵⁰³F. GIBBONS, 1963, p. 56.

⁵⁰⁴J. BYAM SHAW, II 1928, p. 54

⁵⁰⁵D. EKSERDJIAN, 1992.

⁵⁰⁶A. BALLARIN, 2017.

⁵⁰⁷GIOVANNI BELLINI, *Ritratto virile di tre quarti verso sinistra*, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. 1939.1.182, olio su tavola, cm 30 x 23; GIOVANNI BELLINI, *Ritratto virile di tre quarti verso sinistra*, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. 467, olio su tavola, cm oil on poplar panel 30 x 20.

⁵⁰⁸GIOVANNI BELLINI, *Ritratto virile*, Paris, Musée du Louvre, inv. RF1341, tavola, cm 32,8 x 25,5.

⁵⁰⁹GIOVANNI BELLINI, *Ritratto di giovane coi capelli rossi*, Roma, Musei Capitolini, inv. 47, tavola, cm 34 x 26,5.

⁵¹⁰GIOVANNI BELLINI, *Compianto su Cristo morto*, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 943, tavola a grisaille in punta di pennello, e olio su una preparazione di gesso, cm. 74 x 118. Portarsi indietro in questo decennio vuol dire anche riflettere sul confronto con il committente che veste i panni di San Giorgio nella *Sacra Conversazione* delle Gallerie dell'Accademia, intorno al 1490 oppure con l'orante nella *Madonna con Bambino* di Harewood Castle. GIOVANNI BELLINI, *Madonna con il Bambino tra i santi Paolo e Giorgio*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 252, tavola, cm. 66 x 88. L'opera viene datata da Ballarin intorno al 1490, cfr. A. BALLARIN, 2016. GIOVANNI BELLINI, *Madonna con il Bambino che impara a camminare alla presenza di un donatore*, Harewood Castle, Leeds, Yorkshire, Collezione dei conti di Harewood, tavola, cm 82,5 x 70. La tavola viene donata nel 1528 alla chiesa di Madonna dell'Orto a Venezia da Girolamo Oliveri, in memoria del fratello defunto, che viene ritratto come orante a fianco della Vergine, cfr. GRONAU, 1930.

⁵¹¹A. BALLARIN, 2017.

⁵¹²J. BYAM SHAW, 1976, pp. 188-190, n. 702

⁵¹³GIOVANNI BELLINI, *Ritratto del doge Leonardo Loredan*, London, National Gallery of art, inv. NG189, olio su tavola, formato sul cartellino sul parapetto, cm 61,6 x 45,1.

⁵¹⁴Gli straordinari effetti di sfumato consentiti dalla pietra nera sono documentati a Venezia anche da prove grafiche più precoci di Bartolomeo Montagna e Vittore Carpaccio, ma l'impostazione spaziale della figura di Oxford è ancora

Nel disegno la pietra nera offre un saggio finissimo delle sue potenzialità tecniche. E' un esempio raro, che richiama subito l'attenzione di Francis Ames Lewis e Joanne Wright. Questi ultimi lo descrivono come:

A masterpiece of chalk drawing, a manifesto of the quattrocento handling of the technique. It is also a portrait-drawing par excellence: it stands by itself as a completed work of art, a paradigm of the North Italian practice of making highly finished drawings as commissioned portraits. [...] it may however, be argued that only a painter completely confident in his experience and skill in the use of oil-glazes for describing tonal gradations, was capable of exploiting black chalk, for the same reasons, with the impeccable subtlety shown here.

F. Ames Lewis, J. Wright, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*, 1983, p. 286

Gli studi hanno sempre colto la base mantegnesca del ritratto, ora utile per la datazione, ora per sostenere l'attribuzione a Mantegna. Tuttavia non viene spesso evidenziato il naturalismo dell'invenzione di un busto un po' rigido dal quale parte un movimento della testa (figg. 105-106). Il risultato è un ritratto di grande naturalismo e freschezza. Queste caratteristiche non si accordano con le opere della tarda maturità di Mantegna. In assenza di ritratti del padovano risalenti a questo periodo possiamo guardare le teste dei re magi che compaiono nell'*Adorazione dei Magi* del Getty Museum.⁵¹⁵ Queste mostrano come Mantegna in questa fase adotti volti solenni,⁵¹⁶ ed astratti, dagli sguardi fissi che si diversificano profondamente dall'esito del disegno di Oxford (figg. 109-110).

Questo scarto nel verismo e nella descrizione del reale rende persuasiva l'idea che possa essere un'opera di Giovanni Bellini.

La stagione in cui la presa sulla realtà è più convincente in Mantegna è quella degli anni della *Camera degli Sposi*, quando il maestro ha ancora una capacità straordinaria di cogliere il dato naturale, e di coniugarlo con l'impostazione della figura, e sono decenni in cui forse, non a caso, si concentrano tutti i suoi ritratti noti.

Nel ritratto di Oxford si è talvolta riconosciuto un ritratto di Gentile Bellini, il fratello maggiore di Giovanni. Colvin⁵¹⁷ formula per la prima volta il suggerimento, accolto poi da Hill,⁵¹⁸ Gibbons⁵¹⁹ e Byam Shaw.⁵²⁰ Questa conclusione si avvia dal confronto con il volto di Gentile che compare nella medaglia di Camelio,⁵²¹ di cui si conosce oggi un bell'esemplare conservato a Washington. Le fattezze del pittore sono oggi note anche grazie a diverse opere, non ultimo il

legata ai modelli quattrocenteschi, BARTOLOMEO MONTAGNA, *Testa della Vergine*, Windsor Castle, Royal Library, n. 12824, Gesso nero e carboncino su carta bianca, cm 34,9 x 25,1, per la datazione G. AGOSTI, 2001, p. 166; BARTOLOMEO MONTAGNA, *Testa Virile*, London, British Museum, inv. n. 1902-6-17-1, pietra nera e gesso bianco, su carta preparata bruno chiaro, mm 248 x 155; BARTOLOMEO MONTAGNA, *Testa Virile*, Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, inv. n. 13362 F, Carboncino, gesso bianco, stilo su carta bianca ingiallita, cm 26,1 x 23,2, per la datazione, G. AGOSTI, 2001, pp. 163-166; VITTORE CARPACCIO, *Testa di santa*, Genève, collezione Jean et Marie-Anne Krugier-Poniatowski, JK 4337, pietra nera e gesso bianco su carta azzurra, mm 275 x 199.

⁵¹⁵ ANDREA MANTEGNA, *Adorazione dei magi*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 85.PA.417, tela, cm 54,6 x 70,7, l'opera è discussa intorno al 1495-1500. S. MOMESSO, 2008, pp. 415-416.

⁵¹⁶ Per un inquadramento della tarda maturità di Mantegna si rimanda alle ricerche pubblicate in occasione della mostra parigina del 2008, G. AGOSTI, D. THIEBAUT [a cura di], 2008.

⁵¹⁷ S. COLVIN, 1907, II tav. 32.

⁵¹⁸ F. HILL, 1930, n. 147.

⁵¹⁹ F. GIBBONS, 1963, p. 56.

⁵²⁰ J. BYAM SHAW 1976, pp. 188-190, n. 702.

⁵²¹ GAMBELLO VITTORE, DETTO CAMELIO, *Medaglia con il ritratto di Gentile Bellini*, Washington, National Gallery of Art, inv. 1957.14.740, bronzo, diametro cm 6.43.

disegno di incerta attribuzione oggi conservato a Berlino,⁵²² che studia la figura a carboncino fino a mezzo busto. La letteratura recente segnala la suggestione di questa identificazione, mantenendo tuttavia un atteggiamento molto cauto.⁵²³

Secondo una lunga tradizione storiografica Bellini, nel 1505, è uno degli attori di un eccezionale scambio di ritratti disegnati con Vittore Belliniano. I due piccoli fogli si conservano a Chantilly e offrono due profili virili, forse del maestro e dell'allievo (catt., 14-15, figg. 111-112). Su ognuno corrono delle iscrizioni che in letteratura vengono spesso utilizzate per identificare gli effigiati e datare i disegni. Le misure, la tecnica, le iscrizioni e la provenienza indicano la loro natura di *pendant*. Le dimensioni sono inusuali per un ritratto fine a se stesso, e la critica discute sulla loro provenienza, che si documenta in modo certo solo a partire dalla collezione parigina di Alexandre Lenoir (1761-1839). Come già detto,⁵²⁴ per i fogli è talvolta suggerita una provenienza dalla collezione di Gabriele Vendramin. Nell'inventario della raccolta steso da Tommaso Lombardo il 10 settembre 1567 vengono descritti «Un altro quadroto con una testa de chiaroscuro de man de Zuan Belin / Un altro quadroto con il retrato de Zuan Belin et de Vettor suo dixipulo nel coperchio».⁵²⁵ Nel 1998 Jennifer Fletcher⁵²⁶ riconosce ne «un altro quadroto con il retrato de Zuan Belin et de Vettor» i due fogli francesi. Rossella Lauber⁵²⁷ accoglie l'indicazione in modo dubitativo ma discutendo la suggestione di una possibile uscita dei disegni dalla bottega di Vittore Belliniano, appena dopo la morte. L'identificazione con i due fogli di Chantilly è accolta recentemente da Catherine Whistler⁵²⁸ a fronte di una maggior cautela mostrata dal catalogo del museo francese. In quest'ultimo⁵²⁹ si scoraggia l'idea di percorrere quest'identificazione, ponendo in risalto la genericità della nota. Ad un riesame dell'inventario Vendramin sembra ragionevole prestare qualche cautela visto che in questo contesto la parola «quadreto» è in genere attestata per le pitture. La nota tuttavia è preceduta da un disegno autonomo di ritratto di Giovanni Bellini descritto come «un altro quadroto con una testa de chiaroscuro de man de Zuan Belin». Di conseguenza si è ritenuto plausibile che si stia parlando di un chiaroscuro anche nella nota successiva.

A fronte della scarsa chiarezza dell'inventario non si trova documentata altrove l'abitudine di assemblare due disegni come un dittico dipinto, come se fossero pitture. L'inventario dice «Vettor suo dixipulo nel coperchio», intendendo forse che i due ritratti sono montati uno sopra l'altro. Pope Hennessy descrive questo genere di soluzioni, ad esempio, per il dittico di Jacometto Veneziano oggi a New York, sulla base della descrizione del Michiel. Quest'ultimo, in casa di Michele Contarini alla Misericordia, descrive il *Ritratto di Alvise Contarini*,⁵³⁰ montato insieme al *Ritratto di una monaca di San Secondo* (inv. 1975.1.85). Le tavole sono alloggiare una di contro l'altra in una cornice doppia, protette dalle rispettive coperte, e ospitate in un contenitore di cuoio decorato a ricami d'oro. Su questo punto riflette Pope Hennessy, dicendosi convinto che la descrizione del Michiel corrisponda alla loro originale presentazione.⁵³¹ Campbell descrive il

⁵²² GENTILE BELLINI?, *Autoritratto?*, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 5170, carboncino su carta, mm 23 x 19,4.

⁵²³ D. EKSERDJIAN, 1992, n. 104, pp. 340-342; G. GOLDNER, 2011, pp. 353-354; C. WHISTLER, 2015, p. 62, n. 1.

⁵²⁴ Cfr. Capitolo 1.

⁵²⁵ A. RAVÀ, 1920, pp. 169-175.

⁵²⁶ J. FLETCHER, 1998, pp. 135, 143.

⁵²⁷ R. LAUBER, 2002, pp. 25-75, a cui si rimanda per la bibliografia; R. LAUBER, 2008, p. 56.

⁵²⁸ C. WHISTLER, 2016, p. 195

⁵²⁹ O. VILLARD, 1998, p. 65.

⁵³⁰ JACOMETTO VENEZIANO, *Ritratto di Alvise Contarini*, New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, inv. 1975.1.86, olio su tavola, cm. 11.7 x 8.4.

⁵³¹ Soprattutto nella valutazione del paesaggio alle loro spalle, J. POPE-HENNESSY, 1966, pp. 211-214, «we must assume that the portrait of the nun was on the inside of the lid and fitted over the male portrait».

ritratto di coppia come un genere molto più diffuso di quanto non si deduca oggi dalle testimonianze superstiti: «Half-length double portraits were being produced in Germany, Italy and the Low Countries by the mid-fifteenth century and possibly earlier».⁵³² Le tavole di Jacometto sono molto piccole, e con i loro cm 11.7 × 8.4, sono vicine alle dimensioni dei disegni di Chantilly.

Tuttavia, a fronte di dimensioni simili, gli effigiati nei disegni di Chantilly non si guardano ma sono orientati entrambi verso sinistra e in più anche la luce viene dallo stesso lato, caratteristiche che non si accordano con quanto previsto per i dittici pittorici che nascono per essere conservati insieme in cornici che si chiudono a libro grazie alle cerniere. Le conoscenze attuali su questo tipo di ritratti in carta sono ancora carenti e non giungono riscontri per pensare ad una montatura scorrevole, e complessa, come quella documentata per la pittura. Di conseguenza non sembra si tratti di un'opera di questo tipo. Ci si chiede se i due ritratti di Chantilly facessero parte di una serie più vasta. Gibbons⁵³³ invita ad accostarsi ai disegni con una certa prudenza sottolineando le loro differenze più che le loro somiglianze. Lo studioso porta l'attenzione sul diverso taglio del busto, più alto in un caso e più basso nell'altro, che conferisce alle teste dimensioni diverse. Il taglio laterale inoltre è più aperto in un caso e più stretto nell'altro, quindi una figura è di netto profilo, l'altra offre il petto a tre quarti, con un impianto generale più rigido. Questo *impasse* invita forse a portare nuove verifiche sui materiali e a osservarli con cautela. Sui fogli campeggia una data 1505 che però non si addice all'impostazione del ritratto. L'effigiato è tagliato molto alto e il parapetto lo spinge indietro conferendo una sensazione di rigidità, perché l'impianto del busto è ancora quattrocentesco. Il gusto della scritta sul parapetto è un espediente che rimonta addirittura ad Antonello da Messina. La letteratura segnala in modo concorde lo scarto qualitativo tra gli esemplari. I disegni sembrano due opere stilisticamente molto diverse, addirittura con diversi modelli alle spalle per impostare un ritratto. La posa di profilo abbinata alla scritta identificativa potrebbe rifarsi ad un modello medaglistico. Tuttavia la diffusione cinquecentesca di ritratti di questo tipo è forse più attestata per la Lombardia che non per Venezia. I riscontri degli studi sulle grafie delle note manoscritte forse potrebbero aiutare a circoscrivere la discussione ma anche in questo caso le opinioni differiscono. A fronte di una letteratura che tradizionalmente vuole le scritte eseguite da una stessa mano, nella scheda della mostra di Chantilly si evidenzia la loro differenza.⁵³⁴ In questo caso si potrebbe pensare che ogni artista abbia firmato il suo disegno al termine del lavoro. Se invece si potesse concludere che le scritte sono della stessa mano, potremmo pensare ad una serie più vasta alla quale, ad un certo punto, sono state apposte delle scritte identificative. Questa tipologia di opere è soggetta ad una forte dispersione, per cui la presenza di due esemplari può far intuire un numero più importante in origine. Ci si chiede se sarà in un futuro possibile datare queste note a penna e inchiostro, che vengono spesso definite dalla letteratura come «antiche».

⁵³² L. CAMPBELL, 1990, p. 54.

⁵³³ F. GIBBONS, 1963, p. 57.

⁵³⁴ O. VILLARD, 1998, p. 63.

3.2 Ritratti di ambito belliniano

Il più antico dei ritratti veneziani autonomi studiato in questa sede è un disegno di giovane uomo di Berlino⁵³⁵ (cat., 12, fig. 113). Il carboncino lavora sulla carta azzurra con uno sfumato luminoso, creando un volto molto naturalistico in particolare nella descrizione sensibile dell'epidermide. Il disegno è un foglio poco frequentato dagli studi, che viene catalogato da Schulze Altcapenberg negli anni Novanta come opera di un anonimo veneziano tra 1500 e 1505. In questa sede si intende discutere invece lo stile e la moda del disegno in relazione ad una datazione più precoce, ed in particolare ad un contesto alvisiano. La lunga zazzera a casco rivoltata all'interno, con frangia tubolare, suggerisce di non oltrepassare troppo l'anno 1490, poiché a Venezia la sua fortuna è precoce ed esempi del genere si documentano già dagli anni settanta e ottanta del XV secolo (fig. 114).⁵³⁶ Con il nuovo secolo i capelli ormai sono più morbidi e la frangia sparisce.⁵³⁷ Anche la veste del giovane suggerisce la necessità di anticipare la datazione, col farsetto stretto abbottonato al collo.

Si ritiene che la datazione suggerita dalla moda sia confermata dallo stile e dalla tecnica del disegno. Non a caso infatti il ritratto viene venduto a Londra da Sotheby's nel 1973 come un'opera degli anni settanta del XV secolo.

Sembra che la datazione tarda finora proposta dalla letteratura abbia voluto rendere conto dello sfumato avvolgente del carboncino, che può aver evocato un'idea di fusione del colore già moderna. Questo effetto, tuttavia, è una caratteristica molto tipica della tecnica, che crea effetti simili a quelli di alcune pietre nere. Si trovano soluzioni del genere nella teste a carboncino su carta azzurra di altri artisti veneti o veneziani coevi, che talvolta lo utilizzano anche in unione alla pietra nera. Carpaccio ne dà prova nel disegno preparatorio per una santa della zona sinistra dell'*Apoteosi di sant'Orsola* del 1491.⁵³⁸ Anche Bartolomeo Montagna⁵³⁹ tra gli anni ottanta e novanta⁵⁴⁰ esegue splendidi studi di teste a carboncino, evocando sfumature intense e vellutate. L'effigiato nel disegno di Berlino porta anche un farsetto stretto, abbottonato sul collo, coperto da una *vesta*, come si conviene in questi anni ad ogni cittadino veneziano adulto che dedichi la sua vita al servizio della Repubblica.

Sembra che il disegno vada collocato senza dubbi a monte dell'avvento del ritratto moderno e psicologico di inizio Cinquecento. Il disegno di Berlino aderisce alle proposte della ritrattistica veneziana tra la fine degli anni ottanta e i primi anni novanta del XV secolo. L'impostazione del ritratto con il busto rigido tagliato dal parapetto parte dalle proposte di Giovanni Bellini e Antonello da Messina ma è qui tradotta secondo le proposte di Alvise Vivarini. Nel caso del disegno in esame sembra che la vicinanza ai ritratti di Alvise sia molto forte, nella definizione dei

⁵³⁵ ANONIMO ARTISTA VENEZIANO, *Ritratto d'uomo con cappello, di tre quarti verso sinistra*, Berlin, Kupferstichkabinet, Kdz. 26384, carboncino parzialmente logoro su carta azzurra, mm 290 X 294.

⁵³⁶ Cfr. cat. 12.

⁵³⁷ R. LEVY PISETSKY, 1966, p. 573. La segnalazione si deve al Varchi, nel 1529; S.M. NEWTON, 1988, p. 40.

⁵³⁸ VITTORE CARPACCIO, *Testa di santa*, Genève, collezione Jean et Marie-Anne Krugier-Poniatowski, JK 4337, pietra nera e gesso bianco su carta azzurra, mm 275 x 199.

⁵³⁹ BARTOLOMEO MONTAGNA, *Testa della Vergine*, Windsor Castle, Royal Library, n. 12824, gesso nero e carboncino su carta bianca, cm 34,9 x 25,1, per la datazione G. AGOSTI, 2001, p. 166; BARTOLOMEO MONTAGNA, *Testa Virile*, London, British Museum, inv. n. 1902-6-17-1, pietra nera e gesso bianco, su carta preparata bruno chiaro, mm 248 x 155; BARTOLOMEO MONTAGNA, *Testa Virile*, Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, inv. n. 13362 F, Carboncino, gesso bianco, stilo su carta bianca ingiallita, cm 26,1 x 23,2, per la datazione, G. AGOSTI, 2001, pp. 163-166.

⁵⁴⁰ L. PUPPI, 1962, p. 146; M. LUCCO, 1979, p. 34; 1980, p. 35; L. DE ZUANI, 2015, pp. 435, 439-440.

volumi e delle ombre, come mostra il confronto con il ritratto virile di Washington,⁵⁴¹ attribuito al muranense e datato in genere intorno al 1495 (figg. 115-116). Il confronto del disegno di Berlino con i ritratti di Jacometto Veneziano permette di trovare la stessa moda e le medesime soluzioni per impostare il ritratto contro un parapetto, con il volto di tre quarti. I personaggi di Jacometto tuttavia hanno uno squadro delle forme molto antonellesco ed un gusto nordico per i particolari della fisionomia. Nel disegno di Berlino invece i lineamenti del volto sono più idealizzati e le superfici sono più naturali. Il foglio tedesco vira in modo più deciso verso Alwise, e non presenta il realismo fiammingo di Jacometto.

Al nome di Jacometto si lega talvolta un altro grande ritratto autonomo a pietra nera, oggi conservato a Vienna. Si tratta del *Ritratto di giovane di tre quarti verso sinistra*, oggi conservato presso l'Albertina⁵⁴² (cat. 16, fig. 117), un esemplare dalle dimensioni considerevoli, molto rifinito e fine a se stesso, che non presenta pentimenti. Sricchia Santoro attribuisce il disegno a Jacometto nel 1986, a margine di uno studio sulle tangenze europee di Antonello da Messina.⁵⁴³ La proposta porta con sé una datazione intorno agli anni settanta del XV secolo. Il confronto con il disegno a pietra nera di Giovanni Bellini di Oxford (inv. 0263), e soprattutto, con quest'ultimo foglio di Berlino, invita ad evidenziare alcune cautele sulla datazione proposta dalla studiosa (figg. 117-118). Guardando i ritratti veneziani tra anni settanta e ottanta, si cercherebbero invano sguardi profondi e moderni come quello del giovane dell'Albertina (inv. 17611). Differiscono anche le soluzioni d'impianto del busto e della testa. Un confronto con il disegno di Berlino (Kdz. 26384) appena discusso, rende eloquente lo iato tra i due disegni, che stridono uno di fianco all'altro, anche se dovrebbero essere contemporanei, sia per contesto culturale, che per i referenti figurativi. A fronte dell'apertura di Angelini,⁵⁴⁴ il catalogo più sicuro di Jacometto si impenna attorno al ritratto di giovinetto della National Gallery di Londra,⁵⁴⁵ e a quello della Jules Bache Collection⁵⁴⁶ intorno agli anni ottanta, a cui seguono i due ritratti di Alwise Contarini⁵⁴⁷ e di una monaca di San Secondo (1975.1.85), intorno al 1490-1495.⁵⁴⁸ La formula qui pubblicata è *standard*, a volte quasi stereotipata. Nel disegno di Vienna l'inquadratura del ritratto viene leggermente alzata, e questa prospettiva di taglio rende intelligente lo scorcio della luce sul volto dando un leggero movimento al busto, che si apre morbido il primo piano. Jacometto invece usa schemi più statici e frontali per impostare le figure. Questo anonimo ritratto di Berlino e il ritratto di Giovanni Bellini di Oxford, già discusso, condividono una simile impostazione prospettica e frontale del ritratto. A quest'ultima il genio di Bellini cerca di sfuggire con il movimento laterale della testa, che invece non si sviluppa nel foglio di Berlino che rimane più statico. Nel ritratto di Vienna (inv. 17611) invece la luce è naturalissima nel modo in cui attraversa i capelli in controluce, quasi mossi da un improvviso refolo d'aria. A fronte di

⁵⁴¹ ALVISE VIVARINI, *Ritratto virile con cappello*, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. 1939.1.355, olio su tavola, cm 34,9 × 30,8.

⁵⁴² ANONIMO ARTISTA VENEZIANO, *Ritratto di giovane di tre quarti verso sinistra*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 17611, carboncino sfumato, su carta marroncina, mm 330x276.

⁵⁴³ S. SANTORO, 1986, p. 111.

⁵⁴⁴ La proposta dell'autore, che allarga il catalogo dell'artista, credo vada discussa con qualche cautela, cfr. A. ANGELINI, 2012, pp. 126-149.

⁵⁴⁵ JACOMETTO VENEZIANO, *Ritratto di giovane*, London, National Gallery of Art, inv. NG2509, Angelini propone una datazione tra il 1476 ed il 1480.

⁵⁴⁶ JACOMETTO VENEZIANO, *Ritratto di giovane*, New York, Metropolitan Museum of Art, Jules Bache Collection, inv. 49.7.3, olio su tavola, cm 27.9 x 21.

⁵⁴⁷ JACOMETTO VENEZIANO, *Ritratto di Alwise Contarini*, New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, inv. 1975.1.86, olio su tavola, cm. (inv. 1975.1.86)

⁵⁴⁸ A. BALLARIN, 2017.

quest'approccio mimetico e sensoriale al dato naturale, Jacometto Veneziano in genere propone capelli compattati a parrucca. Il disegno viennese ha alle spalle una tradizionale attribuzione ad Antonello da Messina,⁵⁴⁹ a cui è seguita in anni più recenti una riflessione verso Jacometto. Dal confronto incrociato tra i disegni veneziani di questi decenni, che ruotano attorno a Giovanni Bellini, non si riscontra un'impostazione così elaborata del busto. Questo particolare compositivo e stilistico crea una situazione di *impasse* e invita forse a considerare la datazione più tarda che Lauts e i Tietze danno al disegno, proponendo la cerchia di Alvise Vivarini. Alessandro Ballarin⁵⁵⁰ invita a considerare la modernità dello sguardo, che sembra malinconico e psicologicamente indagato, suggerendo forse la necessità di discutere un contesto culturale più tardo.

A fronte di queste differenze rispetto ai ritratti fin qui esaminati c'è un importante settore di letteratura che lo mantiene ancorato all'ambito antonellesco. Di conseguenza sembra prudente, in questa sede, offrire queste riflessioni in modo interlocutorio.

3.3 Bartolomeo Montagna e Marco Basaiti

Anche Bartolomeo Montagna (cat. 17, fig. 119) partecipa al genere del grande disegno a pietra nera in sé finito, e ne offre un saggio in un disegno oggi presso il British Museum di Londra.⁵⁵¹ Un giovane veneziano si offre al riguardante nella sua veste ufficiale e pubblica con il «*becho*» a metà busto, la «*bareta*», e la «*vesta*». Dopo una lunga permanenza nell'anonimato, il disegno viene attribuito al vicentino da Laura de Zuani su suggerimento di Alessandro Ballarin, e viene discusso dalla studiosa nella sua tesi di dottorato come appartenente ai primi anni del XVI secolo, in ragione dell'influsso dureriano.⁵⁵² La studiosa propone una datazione tra il 1500 ed il 1503, nella maturità del pittore. Appare persuasivo in tal senso il confronto con il volto dell'*Ecce Homo* del Louvre⁵⁵³ (figg. 119-120). Montagna in quegli anni è documentato a Vicenza mentre attende alla pala di Brera,⁵⁵⁴ opera che diventa un secondo importante termine di paragone per il disegno inglese, in particolare nella figura del san Sigismondo. L'opera è commissionata da Bartolomeo Squarzi per l'altare di Santa Monica nella chiesa di San Michele a Vicenza,⁵⁵⁵ in un momento in cui il pittore, pur trovando in Venezia i suoi referenti figurativi, mantiene stabili rapporti di lavoro con la città natale. Montagna, anche nella maturità continua a dialogare con il vecchio Giovanni Bellini, riproponendone anche alcuni prototipi. Sembra che il disegno inglese rifletta un dialogo con Venezia, e nella sua solida base quattrocentesca lasci fluire un dialogo con la maniera moderna. Il busto infatti si offre ancora secondo un'impostazione tradizionale: è molto piatto sul

⁵⁴⁹ Cfr. cat. 16.

⁵⁵⁰ Comunicazione orale rilasciata a Padova il 18/04/2017. Lo studioso rintraccia nello sguardo sospeso del giovane dell'Albertina una precisa matrice culturale già giorgionesca, che collocherebbe il disegno ai primi anni del nuovo secolo.

⁵⁵¹ BARTOLOMEO MONTAGNA, *Ritratto virile (Procuratore?)*, London, British Museum, inv. n. 5218-47, pietra nera su carta ocre, cm 39,9 x 31,5.

⁵⁵² L. DE ZUANI, 2015, pp. 435, 439-440.

⁵⁵³ BARTOLOMEO MONTAGNA, *Ecce Homo*, Paris, Musée du Louvre, inv. MI 567, tavola, cm 55 x 43.

⁵⁵⁴ BARTOLOMEO MONTAGNA, *Madonna con Bambino in trono tra Sant'Andrea, Santa Monica, Sant'Orsola, San Sigismondo e tre Angeli musici (pala di Brera)*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 165, olio su tela, firmata e datata: «Opus / Bartholomei / Monta/gna / MCCCCLXXXVIII», cm 410 x 260.

⁵⁵⁵ L. DE ZUANI, 2015, p. 283.

primo piano e il suo volume è ben piantato e frontale, tanto che potrebbe affacciarsi da un parapetto. L'idea di un movimento è offerta dallo scarto della testa che si ruota di un leggero tre quarti. Si tratta probabilmente di un ritratto ufficiale tradizionale, di lontana matrice antonellesca, su cui ora agiscono le proposte di Dürer. Il volto dell'effigiato dimostra un certo naturalismo nordico nel modo in cui sfila uno per uno i capelli che escono dal berretto. Lo stesso gusto viene allo scoperto nel descrittivismo attento con cui disegna la barba e i lineamenti del volto, che appaiono lucidi e realistici.

Un altro artista che partecipa al genere del ritratto autonomo su carta è Marco Basaiti, (cat. 20, fig. 121) a cui viene attribuito un grande disegno a pietra nera e rossa di Berlino. La giovinezza dell'artista, ricostruita da Sergio Momesso, è una sezione molto difficile del suo catalogo, poichè prima del 1510 poggia su appigli molto labili.⁵⁵⁶ Nell'ambito del ritratto il pittore si documenta la prima volta intorno al 1496, e qui mostra di aderire a un'impostazione di base fiamminga del ritratto sulla quale intervengono modelli di Giovanni Bellini. Nelle sue prime effigi dipinte l'inquadratura del busto è frontale e occupa quasi per intero il primo piano, con la testa dritta, secondo una costruzione volumetrica ancora quattrocentesca. In apertura di secolo il pittore continua a ragionare sulla matrice nordica delle origini, dipingendo ritratti dove all'antonellismo si unisce la conoscenza di una nuova cultura prospettica.⁵⁵⁷ Basaiti incontra il linguaggio proveniente dalla Milano di Leonardo, e si misura con la ritrattistica di un protagonista del genere come Boltraffio.⁵⁵⁸ Con riferimento al pittore tra il 1500 ed il 1505, Antonio Mazzotta discute un ritratto virile con cappello della Galleria di Palazzo Barberini a Roma⁵⁵⁹ dove si trova attribuito al giovane Lotto. Nel disegno di Berlino l'impostazione di base del ritratto è ancora quattrocentesca, come intuiscono i Tietze nel 1944.⁵⁶⁰ Può non essere sbagliato ritornare sul confronto suggerito da questi ultimi studiosi tra il disegno ed il ritratto di Basaiti nella collezione Johnson di Philadelphia⁵⁶¹ (figg. 121-122). Il foglio mostra un uso combinato della pietra rossa e nera, che restituisce una materia lucida e naturalistica, dove la matrice fiamminga esce allo scoperto nel modo di sfilare uno per uno i capelli e la folta pelliccia. Come discusso nel capitolo dedicato alle tecniche,⁵⁶² in Italia l'uso combinato delle due pietre rossa e nera per disegnare i volti è noto almeno dagli anni sessanta del XV. Sembra che in questo caso però venga declinato in un modo più nordico: la pietra rossa non è sfumata ma viene usata in un tratteggio secco e fitto per dare colore all'incarnato del volto, e restituire una descrizione lenticolare. Questa attenzione del pittore agli effetti cromatici del disegno evidenzia il suo carattere autonomo, che ne fa un sostituto del ritratto dipinto

⁵⁵⁶ Per la discussione sul catalogo più antico del pittore cfr. S. MOMESSO, 1998.

⁵⁵⁷ MARCO BASAITI, *Ritratto di giovane*, London, National Gallery of Art, inv. NG2498, olio su tavola, cm 36,2 x 27,3, cfr. S. MOMESSO, pp. 16-17.

⁵⁵⁸ S. MOMESSO, pp. 19-27.

⁵⁵⁹ MARCO BASAITI, *Ritratto di giovane*, Roma, Galleria Nazionale d'arte Antica di Palazzo Barberini, inv. 849, tavola, cm 25 x 19.

⁵⁶⁰ H. TIETZE, E. TIETZE CONRAT, 1944, p. 43, n° 74.

⁵⁶¹ MARCO BASAITI, *Ritratto di gentiluomo veneziano*, Philadelphia, Philadelphia, Museum of art, Collezione John G. Johnson Collection, inv. 179, tavola, l'effigiato regge un cartiglio con data e firma falsa: "Iohanes Bellinus 1488", 61,9 x 49,8 cm.

⁵⁶² Cfr. Capitolo 6.

3.4 Un'ipotesi per Andrea Previtali

Presso l'Albertina di Vienna si trova un ritratto a pietra nera che ormai da molti anni viene riferito a Francesco Bonsignori⁵⁶³ (cat. 18, fig. 129). Si tratta del bel volto maschile di tre quarti con cappello, leggermente voltato verso sinistra, ritoccato nella zona dei capelli, soprattutto sul lato sinistro. La fisionomia del catalogo di Bonsignori restituita in questa sede⁵⁶⁴ rende difficile assegnargli questo disegno, che non trova riscontri né tra i disegni né tra i dipinti.

Si vorrebbe provare a discutere per la prima volta questo disegno fuori dalla consueta dinamica Bonsignori-Lotto, provando ad ampliare la riflessione verso altri possibili interlocutori figurativi, attribuendolo ad Andrea Previtali.

Questo foglio, con la sua pregiata finitura e i suoi mm 398 x 315, si candida a pieno titolo per essere uno dei grandi disegni autonomi, chiamati a svolgere il ruolo dei dipinti. L'effigiato porta un farsetto alto, stretto al collo, da cui esce a filo una camicia, dettagli che suggeriscono di non avanzare troppo nel nuovo secolo. I capelli sono corti e portati in un modo ben documentato nel primo decennio del Cinquecento. Per quanto concerne il costume sembra ragionevole l'arco cronologico evidenziato dagli studi che si orienta nel primo decennio del secolo, tra il 1500 dei Tietze e il 1505 circa di Berenson.⁵⁶⁵ Lo sguardo ha una lucidità nordica e penetrante, con un naturalismo psicologico veneziano già moderno. Questi sono gli elementi stilistici che portano Berenson⁵⁶⁶ a spendere il nome di Lotto, ma sono realtà che Bonsignori non conoscerà mai. Portarsi nel primo decennio del Cinquecento nel catalogo del pittore veronese, vuol dire intercettare il dialogo con Costa che si svolge su una base che è ancora profondamente mantegnesca. Un buon esempio dei risultati a cui arriva Bonsignori è il ritratto di uomo anziano della John G. Johnson Collection di Philadelphia.⁵⁶⁷ (inv. 171, figg. 124). Come già argomentato nel capitolo dedicato al pittore,⁵⁶⁸ la modernità arriva a Bonsignori nel trapasso al nuovo secolo con un modellato più fuso e dolce, non privo di qualche volto stereotipato. La struttura disegnativa mantegnesca accoglie la dolcezza delle forme protoclassiche e i volumi degli incarnati si semplificano. Il disegno di Vienna invece affonda le radici in un Quattrocento diverso. Manca la profonda applicazione su Mantegna, e ciò fa dell'autore un artista più giovane di Bonsignori, di un'altra generazione. Sembra vada letta in questo senso l'attribuzione a Lotto, che cerca di intercettare altre matrici linguistiche oltre a quella lagunare. In questo disegno, tuttavia, manca Bramante quando invece quest'ultimo è fondamentale per Lotto nel primo decennio del secolo. Le sue testimonianze grafiche in questi anni guardano con attenzione al pittore milanese, come si evince dal volto maschile del British Museum di Londra,⁵⁶⁹ e il confronto tra queste due opere, che dovrebbero essere coeve, invita a prendere una certa distanza dal pittore (figg. 125-126). Anche il confronto con il giovane dipinto da Lotto nel quadro dell'Accademia Carrara di

⁵⁶³ ANDREA PREVITALI(?), *Ritratto di giovane uomo con cappello, leggermente di tre quarti verso sinistra*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1453, pietra nera e tracce di gesso bianco su capelli, avambraccio e spalle, su carta bruna, mm 398 x 315.

⁵⁶⁴ Cfr. Capitolo 2.

⁵⁶⁵ B. BERENSON, 1955, pp. 32-33, 82, 223.

⁵⁶⁶ B. BERENSON, 1955, pp. 32-33, 82, 223.

⁵⁶⁷ FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto d'uomo anziano*, Philadelphia, John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art, inv. n. 171, olio su tavola, cm 40.8 x 32.1. Discussa da Fredericksen e Zeri, B. FREDERICKSEN, F. ZERI, 1972, pp. 32, 555, 579.

⁵⁶⁸ Cfr. Capitolo 2.

⁵⁶⁹ LORENZO LOTTO, *Studio per un ritratto virile di fronte*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1902,0822.2, pietra nera ripresa d'acquerello grigio nelle ombre, su carta bianca ingiallita, mm 269 x 194.

Bergamo⁵⁷⁰ sottolinea lo iato tra le due opere (figg. 127-128). A suggerire di abbandonare l'attribuzione a Lotto concorre anche l'alta qualità dei suoi ritratti su carta, superiore rispetto a quella del disegno di Vienna (inv. 1453). In quest'ultimo l'artista mostra alcune ingenuità, nel collo strizzato e deformato dal farsetto e nell'ombra portata dai capelli che sembra debole. L'impressione generale è di un ritratto che ha una certa rigidità nella condotta luminosa e nella descrizione anatomica. Questi particolari invitano a ragionare su un pittore di minore qualità rispetto a Lotto, che tuttavia partecipi della medesima congiuntura culturale. Su questo punto insistono anche le opinioni dei Tietze,⁵⁷¹ che descrivono l'ignoto maestro come un veneziano, «but not pure venetian».

Andrea Previtali è un artista che viene spesso studiato nei suoi stretti rapporti con Lotto. Gli studi su di lui vengono avviati da Crowe e Cavalcaselle,⁵⁷² in polemica con Morelli, e continuano nel corso del Novecento grazie ad Angelini,⁵⁷³ Colasanti,⁵⁷⁴ e soprattutto Venturi.⁵⁷⁵ Pietro Zampetti lo descrive come un divulgatore di proposte venete in terra bergamasca, vicino al Lotto ma incapace di capirne a fondo la novità figurativa. In terra veneta il pittore si presenta come discepolo di Giovanni Bellini ma si firma in modo diverso. Dopo il suo rientro a Bergamo invece sembra che il problema delle firme diverse si attenui fino a sparire.⁵⁷⁶ La disomogeneità nelle firme apposte sui quadri crea alcuni problemi di lettura agli studi, come rilevano anche i recenti contributi di Mauro Zanchi⁵⁷⁷ e Antonio Mazzotta.⁵⁷⁸ L'assetto fin qui costruito intende Previtali come un pittore trapiantato molto giovane a Venezia, che capisce come sfruttare al meglio l'alunnato presso Giovanni Bellini. Sebbene in stretto dialogo con il maestro e con Cima da Conegliano, Previtali fornisce una personale interpretazione del loro insegnamento, accanto alla ripetizione seriale di alcune formule. La sua origine di terraferma gli permette di accostarsi senza troppi pregiudizi ai maestri della generazione precedente, alle coeve riflessioni sull'arte nordica e alle proposte di Lotto.

Per discutere l'attribuzione a Previtali del disegno dell'Albertina sembra molto suggestivo il confronto con il *Ritratto di giovane uomo con cappello* di Ascott House⁵⁷⁹ (figg. 129-130). I lineamenti sono disegnati allo stesso modo e sembra molto simile anche la descrizione del chiaroscuro. Mentre la parte destra del volto rimane in luce, sulla destra l'ombra viene eseguita secondo il medesimo procedimento sia nel disegno che nel dipinto: sulla guancia, sul collo, sul naso e nell'incavo dell'occhio. I capelli sono trattati come una massa compatta costruita da linee regolari e attraversata da alcune sezioni di luce.

Il dipinto è forse più tardo del disegno di Vienna, ma pur ammettendo uno scarto cronologico i due volti sembrano dialogare l'uno con l'altro (figg. 129-130). Il dipinto inglese appartiene ad un

⁵⁷⁰ LORENZO LOTTO, *Ritratto di giovane uomo con cappello*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 81LC00147, tavola, cm 34,2 x 27,9.

⁵⁷¹ H. TIETZE, E. TIETZE CONRAT, 1944, pp. 19, 78, 90, n. A326, CLXXXVII, 4.

⁵⁷² T. BORENIUS [a cura di], J. A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, vol. I, pp. 276-287.

⁵⁷³ L. ANGELINI, 1908, pp. 136-138

⁵⁷⁴ L. COLASANTI, 1908, pp. 52-53.

⁵⁷⁵ A. VENTURI, 1915, IV, pp. 592-593. A questo seguono gli interventi di W. SUIDA, 1929, pp. 108-109; K. CLARK, 1937, pp. 19-286; T. BORENIUS, 1937, pp. 286-289; A. SCRINZI, 1921, pp. 93-100; I. KUNZE, 1937, pp. 261-267; G.M. RICHTER, 1938, pp. 33-34; J. MEYER ZUR CAPPELEN, 1972;

⁵⁷⁶ M. LUCCO, 2001, pp. 12-14, 15-17, Mauro Lucco tenta di impostare una discussione sul problema della firma del pittore, che in alcuni casi avrebbe potuto non corrispondere al nome dell'artista.

⁵⁷⁷ M. ZANCHI, 2001.

⁵⁷⁸ A. MAZZOTTA, 2009.

⁵⁷⁹ ANDREA PREVITALI, *Ritratto virile con cappello*, Ascott Estate, Buckinghamshire, London and South East, National Trust, inv. 1535123, olio su tela, cm 45,1 x 36,2.

gruppo abbastanza omogeneo di ritratti che William Roger Rearick⁵⁸⁰ negli ultimi anni della sua carriera sposta su Previtali. Tra questi figura anche il *Ritratto virile con cappello contro una tenda verde*, del Kunsthistorisches Museum di Vienna.⁵⁸¹ Entrambi i dipinti vengono presentati da Rearick nel 2002 a Benoît Boëkens van Waesberghe, in una comunicazione scritta a commento di un disegno di una collezione privata belga,⁵⁸² che viene esposto per la prima volta nella mostra *European master drawings unveiled*, proprio sotto il nome di Lotto.⁵⁸³ I due dipinti di Ascott House e di Vienna, vengono discussi come opere di Previtali anche da Antonio Mazzotta che concorda con Rearick⁵⁸⁴ portando una datazione intorno al 1513, con un avanzamento di qualche anno del ritratto di Vienna.⁵⁸⁵

Il primo ritratto documentato di Previtali appare in un quadro firmato e datato 1502,⁵⁸⁶ e conferma tanto la sua abilità nel genere tramandata dalle fonti, quanto la sua autonomia linguistica rispetto a Giovanni Bellini. Il *Ritratto di giovane* del Museo Poldi Pezzoli di Milano⁵⁸⁷ (fig. 132) in letteratura si data ai primi anni del Cinquecento, tra il 1502 e il 1504, ed è quindi il primo ritratto autonomo che s'incontra nel suo catalogo.⁵⁸⁸ Il busto, di memoria antonellesca ed impostato leggermente di tre quarti, è rigido, mentre lo sguardo è psicologicamente indagato, lucido e profondo. La descrizione dei tratti fisionomici e dei capelli ha un piglio naturalistico nordico, i cui interlocutori figurativi⁵⁸⁹ sono da cercare nei primi ritratti di Lotto o nell'opera di Alvise Vivarini.⁵⁹⁰ I questi stessi anni si colloca anche il *Ritratto di giovane* dell'Accademia dei Concordi di Rovigo,⁵⁹¹ più belliniano rispetto all'esemplare milanese. L'influsso del Nord si esprime nello sfondo paesaggistico alla Memling con cui il pittore sceglie di inquadrare il volto del soggetto. L'importanza dell'elemento nordico è messa in evidenza dagli studi,⁵⁹² che colgono nella storia di Previtali un'evoluzione in senso realistico, accelerata dall'incontro con Dürer. Ne sono testimonianza opere come il *Ritratto di giovane con pelliccia*⁵⁹³ (fig. 134) firmato e datato dal pittore al 1506 sul retro della tavola, e venduto da Christie's nel 1992. I ritratti del decennio successivo, come il *Ritratto d'uomo* Ascott (inv. 1535123) o quello di Vienna (inv. GG907), riflettono in modo più serrato sull'esempio Lotto e Tiziano. Dal 1513 circa la sua maturità si svolge nel segno dell'influenza di Lotto che gli permette, una volta rientrato a Bergamo, di

⁵⁸⁰ W.R. REARICK, comunicazione scritta in B. BOËLENS VAN WAESBERGHE, 2002, p. 170.

⁵⁸¹ ANDREA PREVITALI, *Ritratto virile con cappello*, Wien, Kunsthistorisches Museum, inv. GG907, olio su tela.

⁵⁸² B. BOËLENS VAN WAESBERGHE, 2002, pp. 168-170; ANONIMO ARTISTA BELLINIANO, *Studio per una testa virile*, Ubicazione ignota, pietra nera su carta bianca, mm 291 x 272.

⁵⁸³ B. BOËLENS VAN WAESBERGHE, 2002, pp. 168-170.

⁵⁸⁴ W.R. REARICK, comunicazione scritta in B. BOËLENS VAN WAESBERGHE, 2002, p. 170. Il ritratto di Ascott House, descritto da Rearick come «bust of a young prelate».

⁵⁸⁵ A. MAZZOTTA, 2012, pp. 156-157.

⁵⁸⁶ ANDREA PREVITALI, *Madonna con il Bambino e donatore*, Padova Musei Civici agli Eremitani, inv. 34, olio su tavola, firmata e datata in basso a destra, cm 63 x 54.

⁵⁸⁷ ANDREA PREVITALI, *Ritratto maschile con cappello*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1598, tempera su tavola, firmato sul verso, in basso al centro: «ANDREAS. C[ORDELLEI] - A[GI] - DI[SCIPULUS] - IO[HANNISI] B[ELLINI] - P[INXIT]» cm 23,8 x 18.

⁵⁸⁸ M. ZANCHI, 2001, p. 10, lo precede il donatore in abisso che compare di profilo nella *Madonna con Bambino* dei Musei Civici Padova (inv. 34) che è al 1502 è finora la prima opera datata e firmata che si possiede del pittore.

⁵⁸⁹ A. MAZZOTTA, 2009, p. 11.

⁵⁹⁰ M. ZANCHI, 2001, pp. 10-12.

⁵⁹¹ ANDREA PREVITALI, *Ritratto di giovane con cappello*, Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi, inv. 576, olio su tavola, cm 24,5 x 19,5.

⁵⁹² A. MAZZOTTA, 2009, pp. 11-12.

⁵⁹³ ANDREA PREVITALI, *Ritratto di giovane con pelliccia*, London, Christie's, Old Master Pictures, 11 December 1992, lotto n. 6, olio su tavola, firmato e datato 1506 sul rovescio: «M CCCCVI. ANDREIAS. BERGOMENSIS. DISSIPVLVS IOANNIS. BELINI. PINXIT», 6, 33 x 27cm.

accedere in modo diverso all'esperienza veneziana. In questo momento elabora in modo più maturo gli strumenti espressivi della maniera moderna,⁵⁹⁴ ancora non visibili nel disegno di Vienna. Quest'ultimo può forse inquadrarsi intorno alla metà del primo decennio. Si legge ancora una certa immaturità nella posa rigida quattrocentesca, che non conosce la morbidezza del taglio di spalla dei ritratti del secondo decennio. In questi ultimi il tre quarti si fa dinamico ed assapora il digradare della luce, che restituisce un'espressività moderna.

Previtali nella tarda maturità, tornato a Bergamo, impianta in città una solida bottega, e data e firma un certo numero di opere, che permettono di seguire in modo omogeneo il suo sviluppo. A Malibu si conserva un ritratto a pietra nera che viene attribuito per tradizione al pittore⁵⁹⁵ (cat. 22, fig. 135). Le datazioni in genere sono molto tarde e ruotano attorno al 1525, per confronto con opere come il *Ritratto di famiglia* della collezione Moroni⁵⁹⁶ o la *Madonna con Bambino e santi* della Carrara⁵⁹⁷ (figg. 135-136), su indicazione di Von Hadeln a fronte della cautela dei Tietze, che invitano a considerare le somiglianze solo tipologiche. Ad oggi mancano degli studi dedicati esclusivamente al catalogo grafico del pittore, e sono ancora piuttosto recenti quelli che si stanno occupando della sua opera pittorica. In questa fase tarda della produzione del maestro la critica⁵⁹⁸ sottolinea il carattere a volte stereotipato delle fisionomie ed una generale semplificazione di piani e superfici. Un certo indebolimento della sua produzione⁵⁹⁹ si legge tuttavia a fronte di alcune soluzioni più fresche e credibili.⁶⁰⁰ La maturità grafica di Previtali è un capitolo molto delicato e poco leggibile, su cui si interrogano anche i Tietze.⁶⁰¹ Il passaggio dal disegno dell'Albertina (inv. 1453) a questo volto femminile del Getty (inv. 94.GB.36) non è immediato, per cui, a fronte della suggestione con i ritratti di Previtali del primo decennio, può essere indicato lasciare un punto di domanda.⁶⁰² Un futuro approfondimento sull'attività estrema del pittore, e soprattutto sul suo poco chiaro catalogo grafico, potranno aggiungere utili elementi alla discussione, che allo stato attuale delle conoscenze avanza in modo interlocutorio.

⁵⁹⁴ M. ZANCHI, 2001, pp. 32-65; A. MAZZOTTA, 2012, p. 156.

⁵⁹⁵ ANDREA PREVITALI, *Ritratto di giovane donna con capigliara di tre quarti verso destra*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, inv. 94.GB.36, pietra nera e rialzi di bianco su carta, cm. 34,8 × 25,9.

⁵⁹⁶ ANDREA PREVITALI, *Ritratto di famiglia*, Bergamo, Collezione conte Moroni, olio su tela, cm 94 x 71.

⁵⁹⁷ ANDREA PREVITALI, *Madonna col Bambino e i santi Paolo e Agnese con i donatori Paolo e Agnese Cassotti (Madonna Cassotti)*, Bergamo, Accademia Cararra, tavola, inv. 491 (110), tavola, cm 94 × 121.

⁵⁹⁸ P. ZAMPETTI, 1975-1978, II, 1976, p. 56.

⁵⁹⁹ M. LUCCO, 2001 (a), pp. 134-136.

⁶⁰⁰ A. MAZZOTTA, 2009, p. 17.

⁶⁰¹ H. TIETZE, E. TIETZE CONRAT, 1944, p. 242.

⁶⁰² Per una discussione più dettagliata, con discussione dei contributi critici si rimanda alla scheda del disegno, cat.22.

3.5 Boccaccio Boccaccino

Nel 1996 Gaudenz Freuler pubblica un disegno di bambino ubicato in una collezione privata svizzera⁶⁰³ (cat. 19, fig. 137). L'effigiato è vestito riccamente, con un grande cappello ornato di nastri e volge lo sguardo verso sinistra, offrendo il viso alla luce. Gli occhi sono grandi e lucidi, molto naturalistici. I capelli ricadono alle spalle e la pietra nera li disegna con grande abilità e leggerezza. Dal *giubbone* spunta il bordo abbastanza alto di una camiciola, decorata a lattughe bordate di scuro. Le maniche ampie sono legate al busto da ampi fiocchi, nella migliore tradizione cortigiana del primo decennio del Cinquecento.

Gaudenz Freuler attribuisce il disegno a Francesco Bonsignori, appoggiandosi al parere orale di Joachim Eberhardt e lo identifica con un disegno preparatorio per un dipinto del giovane Federico II Gonzaga documentato da Clifford Brown nel carteggio Gonzaga. Federico Gonzaga nasce nell'anno 1500, di conseguenza nel disegno dovrebbe avere circa tre anni, età che potrebbe addirsi al bambino, anche se forse appare più piccolo.

Da un'analisi integrale delle lettere, la cui trascrizione è stata controllata in archivio, risulta che Francesco, nell'autunno del 1503, dal campo di battaglia, chiede alla moglie di mandargli un ritratto dipinto del figlio Federico II. L'opera è quasi terminata il giorno 16 ottobre,⁶⁰⁴ ma Isabella il giorno dopo fa fare a Bonsignori un disegno a pietra nera autonomo, perché rimane colpita dalla bellezza del disegno preparatorio.⁶⁰⁵

El Squizaretto serrà fra trei giorni fornito, ma per havere facto Magistro Francesco quello di carbone più bello che mai vedessi, ne facio refare un altro per mandarli tutti dui per cavallaro apostà.

17 ottobre 1503, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Francesco II Gonzaga.

Diverse fonti fanno capire che al marito vengono inviati entrambi, sia il dipinto che il disegno, in due momenti diversi, anche se una lettera poco precisa, ad un certo punto, ringrazia solo per una di queste due opere.⁶⁰⁶ Di conseguenza a Francesco Gonzaga non arriva il disegno preparatorio ma quello rifinito ordinato a parte dalla moglie, insieme al dipinto.

Il particolare che tuttavia fa più resistenza a quest'identificazione con il ritratto di Federico II è la veste del bambino. Il disegno svizzero mostra un costume ricco e cortigiano. I nastri sul cappello, e i fiocchi delle ampie maniche decorate offrono una veste civettuola e sontuosa. La bordatura della camicia a lattughe, decorata anche sulla cucitura, è una moda raffinata che sostituisce il comune orlo regolare nelle vesti di particolare pregio.⁶⁰⁷ Dalle lettere invece emerge che questo «squizaretto» porta un costume prettamente militare, visto che Francesco Gonzaga ricevendo il ritratto il 26 novembre ironizza con la moglie sulla mancanza del «gorzarino».

Una cosa ni pareva che la Signoria Vostra dovesse advertir che, mandandolo a la guerra, dovea farli agiungere il gorzarino, ma per esser stato armato da donne si può tolerare.

26 novembre 1503, Lettera di Francesco II Gonzaga a Isabella d'Este a Mantova

⁶⁰³ BOCCACCIO BOCCACCINO, *Ritratto di bambino*, Svizzera, collezione privata, pietra nera su carta, rialzi in bianco di gesso o di biacca, mm 385 x 285.

⁶⁰⁴ «[...] El Squizaretto serrà presto fornito et subito lo mandarò a Vostra Excellenti et parmi el più bello ritracto facesse mai magistro Francesco [...]», A. LUZIO, 1916, p. 270; C. BROWN 1979, pp. 81, 82, 86, 87, Appendice documentaria, doc. XLVIII.

⁶⁰⁵ C. BROWN 1979, p. 86, Appendice documentaria, doc. XLIX

⁶⁰⁶ cfr. Capitolo 1, Appendice documentaria, docc. XLVIII-LII.

⁶⁰⁷ R. LEVY PISETSKY, 1966, p. 392.

Il termine «gorzarino» è la forma alterata della parola gorgera, che descrive una parte dell'armatura antica che difende la gola.⁶⁰⁸

L'attribuzione a Bonsignori di questo disegno svizzero, ripropone un percorso già visto per molti altri fogli transitati nel suo catalogo. La storiografia dimostra una certa attitudine ad attribuirgli disegni dallo stile norditaliano che appaiono autonomi dal punto di vista funzionale. Questo accade, come già visto nel capitolo precedente,⁶⁰⁹ per la suggestione della fonte vasariana. L'aretino sostiene che Bonsignori possiede un archivio personale di ritratti.⁶¹⁰ La presente ricerca conferma tuttavia il loro carattere di archivio personale per uso pratico. Sembra che questi esemplari fossero dei fogli non rifiniti, che servono al pittore per fare dipinti, affreschi, o forse anche disegni. Il foglio svizzero che qui si esamina, invece, è condotto con molto scrupolo per i particolari e sembra un ritratto autonomo, non una di queste «carte di chiaro scuro».

Il grande naturalismo del bambino effigiato rende convincente che possa trattarsi di un ritratto «*au vif*», nella migliore tradizione dei ritratti su carta fini a se stessi. L'opera è già decisamente rinascimentale, e dev'essere opera di un artista più giovane di Francesco Bonsignori. Non c'è traccia di una formazione condotta a stretto contatto con Mantegna, né si ritrova il protoclassicismo elaborato nel primo decennio del Cinquecento.

Alessandro Ballarin⁶¹¹ suggerisce di attribuire il foglio alla mano di Boccaccio Boccaccino per i dai grandi occhi lucidi del bambino e per la modernità di un'analisi psicologica che Pope-Hennessy⁶¹² descrive come «the motions of the mind». Secondo Ballarin il disegno svizzero sarebbe una bellissima prova grafica del pittore cremonese, da leggere a stretto contatto con le opere veneziane dell'artista, quando si fa più forte il bruciante confronto con Giorgione.⁶¹³ Il profilo di Boccaccino, ed il suo catalogo, si tracciano ancora oggi sulle direttrici d'indagine impostate dall'*Officina* longhiana e sul riassetto portato dagli studi di Alessandro Ballarin⁶¹⁴ e Alessandra Pattanaro.⁶¹⁵ Questi ultimi contributi ricompongono le scansioni del catalogo e della biografia a fronte della monografia di Puerari degli anni Cinquanta. Il soggiorno in laguna del pittore viene ricostruito su base stilistica da Ballarin, che descrive in particolare la sezione del suo catalogo scalata tra il 1500 ed il 1506. In questa congiuntura Boccaccino diventa uno dei più precoci e aggiornati interpreti di Giorgione, a fianco di Giovanni Agostino da Lodi.

Boccaccino inizia il suo percorso con una formazione lombarda, bramantinesca, che si compie intorno al 1495, negli stessi anni in cui corre quella di Giovanni Agostino da Lodi. L'artista lavora poi a Ferrara come pittore di corte per Ercole I d'Este, e viene a contatto con l'ultimo Ercole de' Roberti e con il Costa bolognese.⁶¹⁶ L'alunnato di Garofalo al 1497, e la retrodatazione di opere come *L'andata al calvario* di Londra⁶¹⁷ allo stesso anno, permettono di scandire tutta la

⁶⁰⁸ ACCADEMICI DELLA CRUSCA, 1612, [ed. DOMENICO DE MARTINO 2008], voce *Gorgiera*. Nel dizionario della Crusca del 1612 compare questa descrizione della parte dell'armatura descritta come «gorgiera: per quella armadura, ch' arma la gola».

⁶⁰⁹ Cfr. Capitolo 2.

⁶¹⁰ G. VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, p. 583, «de' quali si serbò copia Francesco in carte di chiaro scuro, le quali sono oggi in Mantua appresso gl'eredi suoi [...]».

⁶¹¹ comunicazione orale in G. AGOSTI, 2005, p. 213.

⁶¹² J. POPE-HENNESSY, 1966, p. 101.

⁶¹³ Comunicazione orale rilasciata a Padova il 12/02/2016.

⁶¹⁴ A. BALLARIN, 1994-1995.

⁶¹⁵ A. PATTANARO, 1991, 60-74.

⁶¹⁶ A. BALLARIN, 1994-1995, I 1995, pp. 3-21.

⁶¹⁷ BOCCACCIO BOCCACCINO, *Andata di Cristo al Calvario*, London, National Gallery of Art, inv. NG806, olio su tavola, cm 136,6 x 134,6.

cronologia del pittore, grazie al confronto con le date delle opere dell'allievo.⁶¹⁸ L'angolazione ferrarese prepara la base per il riassetto della congiuntura dell'anno 1500 del cremonese, da cui parte il confronto bruciante con Giorgione. L'artista infatti giunge a Venezia intorno al 1500, e vi resta fino al 1506 alternando il soggiorno in laguna con qualche ritorno a Cremona.⁶¹⁹ Sembra che il disegno svizzero s'inserisca in modo convincente in questa congiuntura. Un confronto con opere di questi primi anni veneziani, come la *Zingarella* degli Uffizi⁶²⁰ (figg. 137-138), non solo mostra lo stesso tipo fisiognomico ma anche la stessa delicatezza nel trapasso dell'ombra, e nella fusione di luce e colore. La penombra del disegno è quasi trasparente ma caratterizzati da una propria, tutta lombarda e milanese, avvertenza per la qualità illusiva della luce e dell'ombra, e dunque destinati ad uscire da Venezia in sintonia con le ricerche del giovane Lorenzo Lotto, e a dare nell'occhio al giovane Moretto quando verrà a studiare la pittura moderna a Venezia.

Ballarin, *Attorno a Giorgione l'anno 1500*, 1995, I, p. 7.

La tavola degli Uffizi, un vero e proprio ritratto, viene datato dallo studioso al 1504-1505 e ancorato ad un confronto con la nuda della *Tempesta*. Il dipinto fiorentino può fornire un buon termine cronologico per il disegno svizzero, che si potrebbe collocare all'incirca in questo giro d'anni. Sia nel dipinto che nel disegno Boccaccio mostra lo stesso modo di disegnare gli occhi, le fossette di mento e bocca e di portare la luce. Il disegno dei panneggi è molto simile nei due esemplari, come si vede da un confronto tra la manica del bambino e il velo sulla testa della giovane donna di Firenze. Il chiaroscuro è molto lombardo e distribuisce sul viso le zone di luce e d'ombra secondo gli stessi criteri. Gli occhi, oltre alla caratteristica forma tondeggiante, mostrano un grande naturalismo, velato da una psicologia. Sono occhi luminosi che descrivono uno stato d'animo.

Il catalogo grafico di Boccaccio, ad oggi, non restituisce la fisionomia di un artista di particolare pregio nel disegno, forse per la tipologia di opere superstiti. Si tratta di studi preparatori, come lo *Studio per la Madonna svenuta* di Budapest,⁶²¹ lo *Studio per la testa di san Giuseppe o di un pastore* degli Uffizi,⁶²² o il *San Girolamo* di Monaco.⁶²³ Il confronto con Giorgione diventa eloquente nello studio per un armigero di spalle a pietra rossa di Cambridge,⁶²⁴ dove Ballarin coglie ancora «un fondamento di cultura emiliana che richiamava Costa e persino Aspertini, ma specialmente Costa».⁶²⁵ La pietra rossa di Leonardo, qui impiegata per lo studio della figura, viene utilizzata a Milano del maestro fiorentino dal 1491 circa, all'altezza del *Cenacolo*, e resta un grande amore di Boccaccio, che la continuerà ad usare molto oltre nella sua carriera.⁶²⁶ Provando a confrontare l'alta qualità del disegno svizzero con i disegni di Boccaccio di questi anni, emergono alcuni

⁶¹⁸ A. PATTANARO, 1991, pp. 130-142; A. PATTANARO, 1995, 39-53; A. PATTANARO, 2007, pp. 77-101.

⁶¹⁹ A. BALLARIN, 1995, I, pp. 8-9.

⁶²⁰ BOCCACCIO BOCCACCINO, *Ritratto di fanciulla (la zingarella)*, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, tavola 24 x 19.

⁶²¹ BOCCACCIO BOCCACCINO, *Studio per la Madonna svenuta (recto), studio di panneggio (verso)*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1845, punta di pennello e acquerello bruno, lumeggiature a biacca, su carta preparata azzurra, mm 180 x 249. Lo studioso data il foglio al 1497 circa, A. BALLARIN, 1995, I, p. 194.

⁶²² BOCCACCIO BOCCACCINO, *Studio per la testa di San Giuseppe o di un pastore, (recto)*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 2092F, punta di pennello e biacca su carta preparata oca-grigio, mm. 270 x 149.

⁶²³ BOCCACCIO BOCCACCINO, *Studio per San Girolamo*, Monaco, Staatliche Sammlung, inv. 5623, punta di pennello e acquerello bruno, lumeggiature a biacca su carta preparata grigio-bruno, mm. 231 x 153. Viene datato da Ballarin al 1504-1505 circa, p. 206.

⁶²⁴ BOCCACCIO BOCCACCINO,

⁶²⁵ A. BALLARIN, 1995, I, p. 10.

⁶²⁶ A. BALLARIN, 1994-1995.

impacci, che non vengono sanati da opere come il *San Girolamo* di Monaco,⁶²⁷ a penna e inchiostro ed acquerello, o come il *Cristo in Maestà* di Oxford.⁶²⁸ Alessandro Ballarin⁶²⁹ invita a riflettere sulla funzionalità del disegno in esame, e a mettere questo elemento in rapporto agli esiti stilistici.⁶³⁰ Di conseguenza giudica poco corretto, ad esempio, confrontare il ritratto svizzero con lo *Studio per la testa di un pastore (o san Giuseppe)* degli Uffizi (inv. 2092F). Per un disegno di questo genere, finito in se stesso, i referenti figurativi più vicini sono ancora una volta i ritratti dipinti che condividono lo stesso grado di autonomia. Il dubbio che Boccaccino sia stato un disegnatore migliore di quanto oggi non immaginiamo è un'ipotesi formulata anche da Marco Tanzi.⁶³¹

Volendo tuttavia confrontare il disegno svizzero con un disegno di Boccaccino, si può provare ad avvicinare il più tardo *Studio di testa di giovane di tre quarti verso sinistra* Louvre, a pietra rossa⁶³² (fig. 139). Questo disegno, dopo diverse proposte verso ad Andrea del Sarto, viene portato all'artista da Petrioli Tofani e Giulio Bora,⁶³³ per analogia con gli affreschi del Duomo di Cremona.⁶³⁴ Il foglio si inquadra di conseguenza con una datazione all'inizio del terzo decennio, e diventa un precedente per i ritratti di Giulio Campi. Confrontano il disegno a pietra rossa e il ritratto a pietra nera svizzero, si ritrova un simile modo di disegnare la fisionomia, gli occhi e la bocca, accanto alla simile costruzione del chiaroscuro. Questo ritratto di bambino potrebbe non essere una prova isolata nel catalogo di Boccacino, vista la disinvoltura dimostrata dall'artista. La mano procede sicura e dimostra di padroneggiare con alti esiti qualitativi la tecnica molto veneziana della pietra nera, proprio nell'ambito del ritratto «*au vif*». Non a caso la finestra biografica dell'autore, e i suoi spostamenti, intercettano il quadrante più sensibile a questo genere ritrattistico

⁶²⁷ BOCCACCIO BOCCACCINO, *San Gerolamo*, München, Stadatlische Graphische Sammlung, inv. 5623, penna e acquerello bruno-ocra, biacca su carta preparata in verde-ocra, mm 231 x 153.

⁶²⁸ BOCCACCIO BOCCACCINO, *Cristo in Maestà*, Oxford, Ashmolean Museum, inv. pennello e inchiostro bruno, biacca, quadrettato a punta di òiombo su carta preparata in grigio, mm 234 x 179.

⁶²⁹ Comunicazione orale rilasciata a Padova il 12/02/2016.

⁶³⁰ Questo metodo d'approccio al disegno autonomo di ritratto viene condiviso anche da Viatte nella mostra parigina del 2003, F. VIATTE, 2003(a), pp. 372-373, n. 137.

⁶³¹ M. TANZI, 1991, p. 107.

⁶³² BOCCACCIO BOCCACCINO, *Studio di testa di giovane di tre quarti verso sinistra*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 1722, tracce di stilo metallico, pietra rossa su carta bianca, mm 250 x 195.

⁶³³ Il parere orale di Petrioli Tofani è riferito in G. BORA, 1985, n. 2.2.7, p. 272.

⁶³⁴ Gli affreschi sono datati al 1515 grazie alla scritta che compare nell'episodio che narra l'annuncio a Gioacchino.

3.6 Lorenzo Lotto

Presso l'Albertina di Vienna si conserva un bellissimo disegno a pietra nera di Lorenzo Lotto⁶³⁵ (cat. 21, fig. 141). Si tratta di un grande ritratto maschile di fronte, che nonostante le abrasioni ed i distacchi della pietra, mantiene ancora inalterato il potere magnetico dello sguardo. L'effigiato è ritratto frontalmente, con un leggero accenno di tre quarti che permette alla luce digradare in modo raffinato ed elaborato. Il volto ha un'aria pensosa e malinconica, e spunta da un cappello vistoso, ricco di nastri che ricadono confondendosi con i capelli, che il giovane porta quasi alle spalle, insieme a barba e baffi.

Ad un esame autoptico del foglio risalta la finezza dei trapassi chiaroscurali del viso. La zona destra del volto è portata in luce e i capelli sono descritti con delicatezza. L'ombra cresce mano a mano che ci si sposta sulla sinistra, dove l'artista lavora scuro su scuro con grande competenza nella tecnica della pietra. Sull'occhio alla nostra sinistra Lotto disegna con grande maestria la penombra luminosa del cappello, che si porta sull'angolo del viso e della fronte.

La cronologia del foglio proposta dalla critica oscilla circa intorno al 1525, nel momento in cui Lotto torna a Venezia. La base di questo assetto è il confronto istituito da Berenson nel 1955 tra il disegno e il *Ritratto di gentiluomo* di Cleveland⁶³⁶ (figg. 143-144). A fronte della suggestiva somiglianza fisionomica che nota anche Berenson ci si chiede, con molta cautela, se non ci sia un sensibile scarto nel costume e nell'impostazione tra i due ritratti.

Nel disegno di Vienna l'effigiato porta una camicia abbastanza alta profilata da un bordo decorato, da cui parte una plissettatura. Il *giubbone -o farsetto-* che di solito chiude sul petto la camicia nell'abbigliamento maschile, in questo caso è molto basso. Il ritratto di Cleveland mostra invece la camicia con il colletto alto ed un copricapo leggero e piatto. Una veste più simile a quella del disegno in esame compare nel *Ritratto virile* di Cariani delle Gallerie dell'Accademia di Venezia,⁶³⁷ datato tra il 1515 ed il 1517.⁶³⁸ Nel dipinto l'effigiato porta una camicia arricciata come questa, accompagnata da un *giubbone* profondamente scollato, che infatti si intuisce appena. Sopra a tutto l'effigiato veste una ricca zimarra dalle maniche ampie, foderata di lince, un soprabito che non si trova invece nel disegno di Vienna. Nel ritratto di Cariani il modello guarda verso l'alto e la testa s'inclina lasciando in vista la base del cappello, che si può identificare come una più sobria *berretta ducale*.⁶³⁹ La stessa camicia del disegno di Vienna, in abbinamento a un giubbone basso e cappello ornato da fiocchi, si trova nel *Ritratto di Agostino e Nicolò della Torre*,⁶⁴⁰ che la letteratura discute con datazioni tra il 1513 ed il 1516⁶⁴¹ (figg. 141-142). Il disegno a pietra nera sembrerebbe potersi confrontare con quest'opera non solo per la moda ma anche per la psicologia degli effigiati e per l'impostazione del ritratto. La veste del giovane dell'Albertina è molto ricca e civettuola e ci si chiede se questo sfoggio esuberante di decorazioni nel cappello non sia più adatto ad una cultura come quella di terraferma. A Venezia in genere si attestano soluzioni più sobrie. Inoltre Lotto, sia nel dipinto inglese che nel disegno di Vienna, descrive

⁶³⁵ LORENZO LOTTO, *Ritratto virile con cappello*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 17630, pietra nera e tracce di gesso bianco su capelli, su carta marroncina, mm 404 x 306.

⁶³⁶ LORENZO LOTTO, *Ritratto di gentiluomo (presunto ritratto di Girolamo Rosati)*, olio su tela, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Hanna Fund, inv. 1950.250, cm. 135.9 x 128.

⁶³⁷ GIOVANNI BUSI DETTO CARIANI, *Ritratto virile con cappello*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 299, olio su tela.

⁶³⁸ G. NEPI SCIRÈ, 1998, p. 98.

⁶³⁹ LEVY PISETSKY, 1966, p. 355; D. DAVANZO POLI, 1987, p. 245.

⁶⁴⁰ LORENZO LOTTO, *Ritratto di Agostino e Nicolò della Torre*, London, National Gallery, inv. NG 699, tela, cm 85 x 68.2

⁶⁴¹ P. HUMFREY, 2001, pp. 90-91; E. DE ZUANNI, 2011, pp. 208-209.

personaggi dall'attitudine pensosa e malinconica, sospesi in un languore meditativo. Entrambi i ritratti sembrano costruiti con figure statiche, dalle pose misurate e contenute. Questi elementi sono tipici dei ritratti eseguiti nella terraferma, alcuni anni prima di approdare a Venezia e ci si chiede se non siano elementi utili per discutere il disegno di Vienna in questo contesto, anticipandolo leggermente rispetto alla cronologia assestata in letteratura.

Nel 1525 Lotto ritorna in laguna, incontra Tiziano, rimane molto impressionato dall'eloquenza delle sue opere, e modifica il suo modo di fare ritratti. I suoi personaggi acquistano più dinamismo nelle pose, ed esibiscono una gestualità complessa ed espressiva. I suoi effigiati si offrono allo spettatore con un gusto per gli atteggiamenti teatrali, come il gentiluomo di Cleveland (inv. 1950.250) che alza un braccio con un gesto allocutorio.⁶⁴² La stessa gestualità espressiva e monumentale torna nel *Ritratto di donna ispirata da Lucrezia*,⁶⁴³ che mostra il disegno indicandolo con una mano, oppure nel *Ritratto di Andrea Odoni*,⁶⁴⁴ datato al 1527.

⁶⁴² B. BERENSON, 1955, p. 94, che Berenson descrive come «dramatic gesture».

⁶⁴³ LORENZO LOTTO, *Ritratto di giovane donna ispirata da Lucrezia*, London, National Gallery NG4256, olio su tela, cm 96,5 x 110,6.

⁶⁴⁴ LORENZO LOTTO, *Ritratto di Andrea Odoni*, London, Hampton Court Palace, Royal Collection, Richmond, olio su tela, data e firma sul mobile a sinistra, cm 104 x 116,6.

Capitolo 4

IL DISEGNO DI RITRATTO ALLA CORTE DI MILANO

4.1 Nuove proposte per il catalogo grafico di Ambrogio De Predis

Giovanni Ambrogio De Predis (1455 circa - dopo il 1508) è noto per aver incarnato nel ducato i vertici di quella ritrattistica ufficiale di ascendenza numismatica che impone una rappresentazione aulica di profilo. Ad oggi manca una monografia sul pittore, e i contributi critici non offrono un quadro omogeneo.⁶⁴⁵ Di conseguenza diventa essenziale riconsiderare la documentazione in nostro possesso, i dipinti e il catalogo grafico al fine di poter introdurre la discussione di un gruppo di disegni di ritratto.

4.1.a Le fonti

Malaguzzi Valeri,⁶⁴⁶ a seguito dei suoi spogli archivistici, ricava una data di nascita intorno al 1455. Questo dato fa del pittore un coetaneo di Leonardo, che nasce nel 1452. Entrambi appartengono alla generazione che precede i giovani che si formano nella bottega di Leonardo ancora adolescenti. Boltraffio ad esempio nasce nel 1467 nello stesso giro d'anni del collega Marco d'Oggiono.⁶⁴⁷ Malaguzzi Valeri e Girolamo Biscaro⁶⁴⁸ documentano l'avvio della carriera di Ambrogio molto presto, a fianco del fratello maggiore Cristoforo, miniatore sordomuto. I due fratelli nel 1472 lavorano agli offizioli di Vitaliano e Francesco Borromeo⁶⁴⁹ ma già prima del

⁶⁴⁵ Gli studi novecenteschi sul pittore si avviano dalla mostra alla Burlington Fine House, R.H. BENSON, H. F. COOK, A. STRONG, 1899. Questo assetto verrà accolto dalla critica successiva, come B. BERENSON, 1907, p. 65. I primi recuperi documentari si devono a Malaguzzi Valeri ed Emilio Motta, F. MALAGUZZI VALERI, 1901, p. 150; F. MALAGUZZI VALERI, 1904, 1914, pp. 298-304; F. MALAGUZZI VALERI, 1917, III, pp. 5-11; E. MOTTA, 1893, pp. 971-996. A questi primi contributi seguono C. LOESER, 1901, pp. 65-67; W. VON SEIDLITZ, 1906, pp. 1-47; W. SUIDA, 1906-1907, pp. 1-48; W. SUIDA, 1933, pp. 368-370; G. BORA; 1987, pp. 11-19; D.A. BROWN, 1989, pp. 27-32; L. COGLIATI ARANO, 1992, pp. 729-737; J. SHELL, 1995, pp. 159-183; J. SHELL, 1998, pp. 123-130. Per una bibliografia più recente si vedano M.T. FIORIO, 2005, pp. 257-283; A. BALLARIN, 2010, I, pp. 23, 619,652, 661, 665, 674, 675, 679-680, 684; A. BAYER, 2011, pp. 263-266; A. GALANSINO, 2011, nn. 2, 8; M.T. FIORIO, 2017, pp. 124-133. Hanno studiato la produzione miniata del pittore L. COGLIATI ARANO, 1995, pp. 14-31; P.L. MULAS, 1995, p. 59; M.C. PASSONI, 2009, pp. 141-186; L. COGLIATI ARANO, 2011, pp. 103-119; A. DILLON BUSSI, 2012, pp. I-VII; P.L. MULAS, 2012, pp. 133-148; M. BRUSCHI, 2013, pp. 87-96. Per uno sguardo sul rapporto tra il pittore e le arti applicate in particolare si veda P. VENTURELLI, 1996, pp. 50-53; C. PAGIONE, 1998, pp. 16-29; P. VENTURELLI, 2005, pp. 396-402.

⁶⁴⁶ F. MALAGUZZI VALERI, 1917, III, pp. 5-9.

⁶⁴⁷ A. BALLARIN, 2010, I, p. 613.

⁶⁴⁸ G. BISCARO, 1914, pp. 93-94.

⁶⁴⁹ *Ibidem*, pp. 93-94. Dal 9 al 12 febbraio Biscaro registra un pagamento «a Giovan Ambrogio preda per chosto di 7 santi facti per lo offitiolo del Magnifico conte Vitaliano». Lo studioso pensa siano delle tavole di non piccole dimensioni, forse a piena pagina. Seguono altri piccoli pagamenti tra cui uno di Francesco, per il quale Ambrogio ha miniato una *Vergine annunciata* e un *San Gerolamo*. Biscaro è convinto che siano le prime opere che Ambrogio esegue

1479 Ambrogio figura tra gli operai della zecca insieme a un altro fratello di nome Bernardino. La prima testimonianza della sua attività pittorica a corte risale al 1482, quando i registri del guardaroba ducale di Ferrara annotano il pagamento in suo favore di dieci braccia di raso alessandrino. Ambrogio è qui definito con precisione «depintore de lo Ill[ustrissimo] S[ignor] Lud[uvico] Sforza», che in questo momento è ancora reggente del nipote Gian Galeazzo Maria.⁶⁵⁰ Malaguzzi Valeri⁶⁵¹ e Shell⁶⁵² credono che il pagamento riguardi un ritratto della duchessa, e che a queste date il pittore abbia già preso il posto di Zanetto Bugatto,⁶⁵³ il precedente ritrattista dei duchi deceduto nel 1476. Il giovane Ambrogio si forma nel momento in cui alla corte ducale i modelli di riferimento sono Bugatto e Bonifacio Bembo ed è sui loro esempi che probabilmente imposta le basi della propria pratica ritrattistica. Come si vedrà più oltre, la corte di Bona di Savoia e Galeazzo Maria Sforza è una finestra straordinaria per affacciarsi al contemporaneo ritratto francese, ed è forse la chiave di lettura per comprendere la sua innovazione tecnica nel disegno.

Negli anni Settanta e Ottanta del XV secolo, un giovane come De Predis, forse già ritrattista ufficiale, deve aver avuto sotto gli occhi anche un certo numero di ritratti di Baldassarre d'Este, noto anche come Baldassarre Estense e Baldassarre da Reggio.⁶⁵⁴ Quest'ultimo è il ritrattista di corte degli estensi, al quale dobbiamo la maggior parte dei loro ritratti che giungono a Milano in questi decenni.⁶⁵⁵ Quando si pianifica il matrimonio tra Alfonso d'Este e Anna Sforza, poi celebrato nel 1491, il ritratto del futuro sposo che viene spedito a Milano è probabilmente un'opera di Baldassarre. A Ferrara poi si attende un'effigie di Anna Sforza, che tarda a arrivare a causa della poca solerzia di un ignoto ritrattista francese. Il giovane Ambrogio cresce in questo clima culturale e figurativo, all'interno del quale può studiare anche i testi di Vincenzo Foppa, che dagli anni sessanta partecipa ad alcuni dei maggiori cantieri sforzeschi. L'ambito generazionale a cui appartiene De Predis si comprende anche in controluce, misurando la vicinanza con i ritratti di Foppa negli anni novanta.⁶⁵⁶

Questo è il mondo che ha alle spalle Ambrogio quando nel 1482 vede arrivare a Milano Leonardo. Il pittore è un uomo sulla trentina, lavora da anni a corte, ha raggiunto un'ampia autonomia espressiva e professionale e la sua attività è ben avviata. La collaborazione all'impresa dell'ancona dei confratelli della Concezione nel 1483 è un incarico molto discusso, che Ambrogio accetta insieme al fratello Evangelista poco dopo l'arrivo di Leonardo. De Predis è incaricato di eseguire e dorare la cornice lignea destinata a ospitare la *Vergine delle Rocce* del maestro

appena terminata la formazione nella bottega di famiglia, perché dai documenti pare che il giovane non possa aver avuto più di diciotto anni. Trova conferma la data di nascita suggerita da Malaguzzi, forse con un leggero anticipo al 1454.

⁶⁵⁰ E. MOTTA, 1893, nota 2, p. 973; G. BISCARO, 1910, p. 140; J. SHELL, 1998, p. 123; A. BALLARIN, 2010, I, p. 79.

⁶⁵¹ F. MALAGUZZI VALERI, 1917, III, p. 6.

⁶⁵² J. SHELL, 1998, p. 123.

⁶⁵³ Per un profilo critico del pittore si veda C. STERLING, 1984, pp. 163-178; L. SYSON, 1996, pp. 300-308; S. BUGANZA, 2008, pp. 193-217; F. CAVALIERI, 2014, pp. 23-54.

⁶⁵⁴ I contatti artistici tra Ferrara e Milano vantano una certa consuetudine, come attesta nel 1461 l'invio di un certo «Cosmo depintor» presso gli estensi perché, su invito di Gian Galeazzo, studi l'arte di Cosmè Tura. Venturi, a esempio, racconta della familiarità con Borso, e dell'esecuzione *post mortem* di un grande ritratto del duca a figura intera, a grandezza naturale, che viene portato a Milano nel 1472. Baldassarre esegue anche i ritratti di Galeazzo Maria Sforza e della moglie Bona di Savoia, e uno della moglie di Teofilo Calcagnino, Madonna Marietta, che viene inviato a Milano alla moglie di Tristano Sforza, A. VENTURI, 1885, pp. 226-227; P. WESCHER, 1948, pp. 209-213; S. SANTORO, 1990, pp. 43-52.

⁶⁵⁵ *Ibidem.*

⁶⁵⁶ VINCENZO FOPPA, *Ritratto di Giovanfrancesco Brivio*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1648/641, tempera su tavola, cm 46,5 x 36,7.

fiorentino ma gli infausti sviluppi del lavoro lo portano a collaborare in un secondo tempo anche alla figura dell'angelo in rosso.⁶⁵⁷ Sembrerebbe ragionevole che anche Ambrogio abbia guardato in qualche modo alle novità di Leonardo. Tuttavia le generazioni sono discriminanti fondamentali nella capacità di acquisire un linguaggio e uno stile. È molto diverso l'accesso di un giovane, che non ha nulla alle spalle, rispetto a quello di un professionista adulto, già formato, che ha una solida storia pregressa dietro di sé, e questo sarà evidente guardando la sua unica opera datata e firmata.

Dalla metà degli anni ottanta,⁶⁵⁸ l'archivio tace il nome dell'artista fino al 1492. Weiss⁶⁵⁹ scopre negli archivi romani traccia di Ambrogio l'8 luglio 1491, «when he acquired membership of the Fraternity of Santo Spirito in Sassia and accordingly registered the fact in the Liber Fraternalitatis S. Spiritu et S. Marie in Saxia de Urbe».⁶⁶⁰ Il pittore si definisce «Ego Iohannes Ambrosius De Predis, iluminator ac civis Mediolanensis», per cui sembra non si tratti di un omonimo.⁶⁶¹ Ambrogio poco dopo torna a Milano, e il 14 novembre l'ambasciatore estense Giacomo Trotti accenna in una lettera a un ritratto di Bianca Maria Sforza, fatto fare a De Predis «dal naturale» in vista di un possibile matrimonio.⁶⁶² L'anno successivo il duca di Sassonia invia il suo messo a corte per vedere Bianca, la nipote del Moro, e raccogliere informazioni su parenti e dote. Il diplomatico osserva la giovane durante la messa presso San Francesco, e poi si reca da De Predis per avere un «dissegno de carbone».⁶⁶³ Quindi un diplomatico straniero sceglie senza indugi De Predis per ottenere un ritratto ufficiale su carta di un membro di primissimo piano della corte. A conferma del riconosciuto *status* di ritrattista ufficiale, quando l'inviato torna in città dopo qualche tempo si rivolge allo stesso artista per ottenere «uno retracto colorito» di Bianca.⁶⁶⁴ L'anno successivo la giovane parte alla volta di Innsbruck, come sposa dell'imperatore Massimiliano. Ambrogio è incaricato di partecipare alla preparazione del corredo e di unirsi al seguito. La giovanile pratica alla zecca milanese è messa poco dopo a frutto quando nel 1494 l'imperatore gli affida l'esecuzione dei conii delle nuove monete, insieme ai colleghi Francesco Galli e Accino da Lecco zecchieri della corte imperiale.⁶⁶⁵ Malaguzzi Valeri collega per la prima volta questo progetto al rapido disegno a penna dell'Accademia di Venezia⁶⁶⁶ e la conclusione è accolta da tutta la critica successiva. I rapporti del pittore con la sede imperiale rimangono costanti negli anni a seguire. Nel 1498, insieme al fratello Bernardino, sovrintende alla

⁶⁵⁷ Gli studi più recenti dimostrano come le competenze di Leonardo e di Ambrogio siano ben distinte dalla committenza, fin dall'avvio del progetto, quando De Predis manifesta di avere alle spalle una solida bottega privata, già ben avviata e autonoma in città, A. BALLARIN, 2010, I, pp. 65-262; J. SHELL, 1982, p. 123.

⁶⁵⁸F. MALAGUZZI VALERI, 1917, p. 6.

⁶⁵⁹ R. WEISS, 1958, p. 297.

⁶⁶⁰ La casa Ospitaliera di Santo Spirito nasce nel XIII secolo sotto la guida di Guido di Montpellier e dei suoi Frati, che acquisiscono dal papa i privilegi dell'annessa chiesa di Santa Maria o Santo Spirito in Sassia. A fianco della Casa Ospitaliera svolge la sua opera esistenziale la Confraternita di Santo Spirito, secondo i criteri introdotti da Guido di Montpellier negli istituti di Francia. I confratelli dell'Ospedale, hanno l'obbligo di visitare gli infermi e di esercitare la carità verso i poveri ricoverati, G. DE ANGELI, 1960, I, pp. 245-267.

⁶⁶¹ Dal 1478, grazie a una bolla di Sisto IV, la confraternita di Santo Spirito e Santa Maria in Sassia aumenta il suo prestigio e attrae l'iscrizione di re, regine, principi, illustri personalità, nel segno di una profonda internazionalizzazione. Di conseguenza Ambrogio risulta abbastanza ben inserito nella vita cittadina, se al termine del suo soggiorno è in grado di intercettare questa realtà prestigiosa, in rapida ascesa, G. DE ANGELI, 1960, I, pp. 245-267.

⁶⁶² F. MALAGUZZI VALERI, 1917, p. 7.

⁶⁶³ F. MALAGUZZI VALERI, 1902, pp. 93-94. Appendice documentaria Doc. CXV, CXXII.

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁶⁵ Agosti riconosce nel compagno di viaggio a Innsbruck Francesco Galli napoletano, G. AGOSTI, 1998, p. 51.

⁶⁶⁶ AMBROGIO DE PREDIS, *Studio dell'imperatore Massimiliano e di Bianca Maria, a lato un putto*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 260, penna e inchiostro bruno su carta bianca, acquerellature, mm 78 x 146.

realizzazione di alcuni arazzi per incarico diretto di Massimiliano.⁶⁶⁷ A questi segue la commissione di altri sei esemplari⁶⁶⁸ ma è molto probabile che il pittore svolga diversi altri incarichi per la corte imperiale, nonostante oggi non ne resti traccia.⁶⁶⁹ Il pittore vi è documentato ancora nel 1506, quando esegue i modelli per alcuni ricchi abiti di foggia italiana. Due anni dopo l'artista è di nuovo a Milano, dove gli è chiesto di copiare la tavola centrale della *Vergine delle rocce* di Leonardo.⁶⁷⁰ Il dipinto di Ambrogio oggi è perduto, e i motivi della commissione sono sconosciuti. Leonardo obbliga De Predis, per contratto, a rispettare con scrupolo le sue indicazioni e si preoccupa di controllare qualcuno che non sa bene come potrebbe interpretare una sua invenzione, a conferma dell'estraneità di Ambrogio dalla bottega del maestro. De Predis inoltre viene pagato solo la metà di quanto messo a disposizione dagli ignoti committenti.⁶⁷¹ A partire da questa data il pittore non è più documentato, e non si sa esattamente quando sia deceduto.

Questo è il regesto documentario di Ambrogio De Predis, a fronte del quale si possono schierare alcune opere su cui la critica si trova concorde.

4.1.b I dipinti

L'unica opera datata e firmata dal pittore è il ritratto di profilo dell'imperatore Massimiliano del 1502⁶⁷² (fig. 152), per cui appare corretto metodologicamente partire da qui, sebbene si tratti di un'opera tarda. La tavola mostra un tipico ritratto ufficiale lombardo, con solide radici che affondano nella tradizione aulica quattrocentesca. Pur nella rigidità da medaglia del busto, lo sguardo è vivo, intelligente e il chiaroscuro è modulato con una sensibilità per la resa dell'anatomia. Questo trattamento della luce rivela il leonardismo di De Predis, un pittore che avvicina il maestro toscano dall'esterno, con cautela. L'effigie dell'imperatore Massimiliano non è un busto inanimato, ed è frutto di una mano di qualità pur essendo un profilo protocollare. La spalla leggermente abbassata imprime al busto un lieve movimento. Questo espediente offre anche la possibilità di far risaltare il collare dell'ordine del Toson d'oro, che acquista maggiore protagonismo.

⁶⁶⁷ Il contratto viene pubblicato da Motta sulle pagine della rivista *Archivio storico lombardo* e qui appare il dettaglio della decorazione, da lavorarsi su disegni consegnati da Ambrogio, E. MOTTA, 1893, pp. 971-996. L'impresa viene finanziata dai banchieri milanesi Giovanni Pietro Porro e Costanzo da Ello.

⁶⁶⁸ F. MALAGUZZI VALERI, 1917, III, p. 8; J. SHELL, 1998, p. 126.

⁶⁶⁹ G. AGOSTI, 2001, pp. 179-180, ai primi anni del XVI secolo si data anche un disegno preparatorio a pietra nera degli Uffizi, che ritrae il profilo di un bambino molto piccolo. Quest'ultimo porta un copricapo a zuccotto, ornato da un ricco fermaglio, elementi che indiziano l'alto lignaggio. Secondo Giovanni Agosti, il copricapo non è di foggia italiana, e potrebbe accordarsi bene ad un'area tedesca. Di conseguenza l'artista potrebbe essere rintracciato in un padano, che parte dalla Lombardia leonardesca, e forse si reca a ritrarre un delfino di una casata transalpina. Viene in mente allo studioso, pur con cautela, il profilo biografico di Ambrogio de Predis, che si reca più volte ad Innsbruck, e qui esegue un certo numero di ritratti. Le fonti portate in questa ricerca dimostrano la facilità con cui i pittori vengono spediti da una corte all'altra per svolgere mansioni di questo tipo, e rendono verosimile l'ipotesi. ANONIMO LOMBARDO DEL PRIMO CINQUECENTO, *Ritratto di bambino*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 1724 F. Pietra nera su carta bianca, mm. 292 x 193.

⁶⁷⁰ LEONARDO DA VINCI, *Vergine delle rocce*, London, National Gallery of Art, inv. NG1093, olio su tavola, cm 189.5 x 120. Per una recente discussione sulle due versioni della *Vergine delle rocce*, con analisi documentaria e bibliografia si rimanda a A. BALLARIN, 2010, I, pp. 65-262.

⁶⁷¹ J. SHELL, 1998, p. 130.

⁶⁷² AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo*, Wien, Kunsthistorisches Museum, inv. 4431, olio su tavola, firma e data in basso a sinistra «MAX[imilianus. Ro[manorum]. REX. Ambrosius de p[re]dis m[edio]lanen[sis] pinxit. 1502», cm 44 x 30,3.

La tavola attrae un nucleo di opere stilisticamente molto omogenee, che sono accolte dalla critica con larghi consensi.

Il pezzo più antico sembra potersi identificare nel perduto ritratto maschile di profilo già a Hannover⁶⁷³ (fig. 147), dove la lunga zazzera a casco rivolta all'interno, con frangia, consiglia di non oltrepassare troppo l'anno 1490, poiché questa moda si diffonde nell'Italia settentrionale negli anni ottanta del XV secolo. A Venezia, ad esempio, la sua fortuna è precoce. Si ritrova già nel ritratto di poeta laureato,⁶⁷⁴ attribuito da Longhi a Giovanni Bellini intorno al 1475-1476, per l'aura antonellesca. Questa stessa moda si riscontra nel ritratto di giovane di Jacometto Veneziano proveniente dalla Jules Bache Collection⁶⁷⁵ datato agli anni ottanta, e allo stesso decennio o al massimo all'inizio del successivo si collocano in genere i ritratti di Giovanni Bellini⁶⁷⁶ dove compare la stessa pettinatura. All'apertura del nuovo secolo queste acconciature sono fuori moda e vengono chiamate per scherno «zazzeroni».⁶⁷⁷ Per il dipinto di Hannover una collocazione intorno all'anno 1490 è confermata anche dalla foggia della veste. A questo ritratto è stilisticamente assimilabile il profilo femminile della National Gallery di Londra⁶⁷⁸ che esibisce una rigidità d'impianto del busto e una materia pittorica ancora quattrocentesche (fig. 148). La veste della dama sembra potersi riferire ai primi anni del decennio, ed è simile a quella del ritratto di Bianca Maria di Washington (inv. 1942.9.53), pur in forme meno sobrie. Anche l'acconciatura è attestata a queste date, e affianca il più diffuso *coazzzone*, insieme alla reticella aperta, a grandi maglie, trattenuta alla fronte da una lenza.⁶⁷⁹ Nello stesso decennio Ambrogio esegue il ritratto femminile con reticella ornata di perle della Pinacoteca Ambrosiana,⁶⁸⁰ raffigurante forse Bianca Giovanna, figlia naturale del Moro⁶⁸¹ (fig. 149). Gli anni di questo dipinto sono per De Predis gli stessi in cui esegue una serie di ritratti epitalamici per Bianca Maria. A Washington⁶⁸² se ne conserva uno molto appiattito a causa delle puliture e delle abrasioni della superficie pittorica, che hanno spento e banalizzato l'espressione. Di consueto si data intorno al 1493, in contemporanea al matrimonio per procura con l'imperatore Massimiliano, celebrato il 30 novembre dello stesso anno.⁶⁸³ Al progetto di uno di questi ritratti

⁶⁷³ AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto d'uomo di profilo verso sinistra*, già Hannover, Provinzialmuseum, A. BALLARIN, 2010, I, p. 23.

⁶⁷⁴ GIOVANNI BELLINI, *Ritratto di giovane uomo coronato di foglie*, Milano, Pinacoteca del castello sforzesco, inv. 249, tavola, cm 35 x 28.

⁶⁷⁵ JACOMETTO VENEZIANO, *Ritratto di giovane*, New York, Metropolitan Museum of Art, Jules Bache Collection, inv. 49.7.3, olio su tavola, cm 27.9 x 21.

⁶⁷⁶ GIOVANNI BELLINI, *Ritratto d'uomo*, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. 1939.1.182, olio su tavola, 30.9 x 24.8 cm; GIOVANNI BELLINI, *Ritratto di giovane senatore veneziano*, Padova, Musei Civici agli Eremitani, inv. 43, olio su tavola, cm 35 x 26. Lucco la descrive come «una sorta di casco aderente dal perimetro arrotondato a rotolo», M. LUCCO, 2010. Eberhardt non ha difficoltà a documentare la diffusione di questa moda in laguna che qualora manchino i capelli naturali viene affidata alle parrucche, EBERHARDT, 1994, pp. 127-144.

⁶⁷⁷ LEVY PISETSKY, 1966, p. 573. La segnalazione si deve a Benedetto Varchi, nel 1529.

⁶⁷⁸ AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto muliebre di profilo verso sinistra*, London, National Gallery of art, inv. NG5752, olio su tavola, cm 52.5 x 37.3.

⁶⁷⁹ Così appare il ritratto di De Predis della Pinacoteca Ambrosiana, e così viene effigiata in una medaglia la giovane Maddalena Gonzaga, sposa di Giovanni Sforza, morta a soli diciotto anni nel 1490. La stessa Maddalena compare in altre due medaglie con una cuffia simile ma chiusa, G. F. HILL, 1930, pp. 59-60, plate 41.

⁶⁸⁰ AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto di giovane donna con la reticella ornata di perle*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. 100, tavola, cm 51 x 34.

⁶⁸¹ A. BALLARIN, 2010, I, pp. 378-379.

⁶⁸² AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto di Bianca Maria Sforza*, Washington, National Gallery of art, inv. 1942.9.53, olio su tavola, 51 x 32.5 cm

⁶⁸³ J. SHELL, 1998, p. 124.

gli studi legano anche un disegno a punta d'argento del maestro, oggi ad Amburgo⁶⁸⁴ (fig. 153). Di conseguenza dovrebbero essere di poco successivi i ritratti su pergamena di Ludovico Sforza e del figlio Massimiliano, che si datano tra il 1496 e il 1497⁶⁸⁵ (fig. 151). Secondo Pierluigi Mulas queste miniature a piena pagina sono un'eccezione nell'ambito delle contemporanee illustrazioni di carattere didascalico e moraleggiante. Il nome di De Predis convince lo studioso anche per il tipo di raffigurazione. Ambrogio è il ritrattista ufficiale cui viene affidata la cura dell'immagine di stato, l'unico a poter intervenire in opere di questo tipo, ad alto valore rappresentativo, dal dichiarato carattere diplomatico e ufficiale. Ci si chiede se l'originalità iconografica di questi ritratti su pergamena non venga ad Ambrogio dalla consumata pratica di ritrattista su carta.

Privo di risconti nell'ambito librario italiano, e più facilmente riconducibile al modello del dittico indipendente, il doppio ritratto sforzesco si isola così in tutta la sua originalità. L'orgoglioso affrontamento dei due ritratti assume valore di legittimazione dinastica: come già Francesco Sforza e Gian Galeazzo, i due personaggi indossano l'armatura e sono indicati quindi come capi di governo e delle armate. Prodotto minore degli *scriptoria* milanesi, ma emblematico della tarda cultura sforzesca, interamente progettato e risolto all'interno della corte sforzesca sull'orlo della sconfitta, la *Grammatica* trivulziana riscatta così il suo carattere disomogeneo introducendo nella vicenda della miniatura italiana un elemento di forte novità iconografica.

P. Mulas, *I libri per l'educazione di Massimiliano*, 1995, p. 59.

Solo le miniature a piena pagina di De Predis, contenute nella *Grammatica* di Donato, portano al massimo sviluppo l'autonomia del genere ritrattistico. Mulas affianca alcuni esempi francesi e italiani⁶⁸⁶ e tra questi ultimi la galleria doppia di *viri illustres* e *mulieres clara* raffigurati di profilo, contenuta nella *Rhetorica ad Herennium* di Francesco Filelfo.⁶⁸⁷ A questi casi si può accostare la

⁶⁸⁴ AMBROGIO DE PREDIS, *Studio per due profili ed una figura di donna*, Hamburg, Kunsthalle, inv. n. 21478, punta d'argento, rialzi di bianco, penna e inchiostro nero, su carta preparata azzurra, mm 137 x 205.

⁶⁸⁵ AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto di Ercole Massimiliano Sforza* (miniatura dalla *Grammatica* di Elio Donato), Cod. Trivulziano, n. 2167, c. 54 verso.

AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto di Ludovico il Moro*, (miniatura dalla *Grammatica* di Elio Donato), Cod. Trivulziano, n. 2167, c. 54 recto. Il *Liber jesu* e la *Grammatica* di Donato, sono entrambi realizzati per l'educazione del primogenito Massimiliano, nato nel 1493. Il committente non può che essere il Moro. «Il Moro proseguiva un'illustre tradizione principesca, non priva di precedenti alla corte lombarda: i figli di Francesco avevano studiato su codici decorati splendidi e anche Ludovico ma sono in genere testi umanistici dedicati al principe adulto. La data comunemente accettata dei due codici, che si collocano contemporanei, è data dalla raffigurazione dell'incontro dell'imperatore Massimiliano e il conte di pavia avvenuto nel 1496 nel *Liber jesu*», P. MULAS, 1995, pp. 58-63.

⁶⁸⁶ L'idea di creare dei ritratti autonomi a piena pagina è un'idea di assoluta originalità. La maggior parte dei ritratti miniati contemporanei è in rapporto col testo o ha finalità devozionali, e sono più piccoli. Mulas avvicina il ritratto di Jacopo Antonio Marcello nella *Passio Sancti Mauritii* a alcuni esempi dalla corte di Francia, dal dichiarato valore diplomatico e ufficiale. JACOPO BELLINI, *Ritratto di Jacopo Antonio Marcello*, (miniatura dalla *Passio Sancti Mauritii*), Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 940, c. 38 verso. Lo studioso discute anche i presunti ritratti di Carlo VIII e Anna di Bretagna di Jean Perréal, oggi all'interno dei piatti di un libro d'ore rimaneggiato ma in origine dipinti su tavola,⁶⁸⁶ e quello del poeta Pierre Sala opera del primo lustro del XVI secolo. JEAN PERRÉAL, *Ritratto d'uomo (detto di Carlo VIII)*, Paris, Bibliothèque National de France, ms. Lat. 1190, tavola, mm 162 x 98; JEAN PERRÉAL, *Ritratto di donna (detto di Anna di Bretagna)*, Paris, Bibliothèque National de France, ms. Lat. 1190, tavola, mm 172 x 97. Non si tratta di miniature ma di piccoli dipinti a tempera su legno, con una classica preparazione a gesso che nascono come dittici. Per moda e stile si datano intorno al 1490. La montatura attuale è su pergamena. REYNAUD, 1993, p. 366. JEAN PERRÉAL, *Ritratto di Pierre Sala*, (miniatura del codice *Emblemes et devices d'amour*), London, British Library, Ms. Stowe 995, ff. 16 verso, mm 130 x 110. Quest'immagine è contenuta in una raccolta di liriche all'amata, a cui gli studiosi riconoscono un ruolo primario nel percorso che dall'effigie su pergamena porta all'autonomo ritratto in miniatura, eppure si data diversi anni dopo i ritratti di De Predis.

⁶⁸⁷ Si contano esempi importanti già nel commento alla *Rhetorica a Herennium* di Francesco Filelfo, un codice pergameneo di cui otto fogli superstiti si conservano alla Biblioteca Reale di Torino (Cod. Varia 75). L'analisi lessicale del testo ciceroniano viene inquadrata nelle prime carte da una serie di ritratti di profilo, di Gian Galeazzo e

galleria di ventisette dame milanesi che Francesco I contempla idealmente nel codice di Giovanni Ambrogio Noceto.⁶⁸⁸ Con quest'ultimo esempio però ci si porta dopo la battaglia di Marignano, tra il 1519 e il 1521, e non si raggiungono i livelli di autonomia del ritratto delle miniature a piena pagina di De Predis, contenute nella *Grammatica* di Donato.

Il gruppo di dipinti fin qui ricostruito appare omogeneo e si confronta in modo convincente con il ritratto firmato del 1502. A questo gruppo non possono più essere accostati ritratti spiccatamente leonardeschi, che altre volte la critica ha provato a riferire a De Predis. Uno dei più celebri intrusi è il così detto *Archinto* della National Gallery di Londra, datato al 1494,⁶⁸⁹ che dopo la mostra del 2011⁶⁹⁰ è ormai riconosciuto, tra larghi consensi, come opera di Marco d'Oggiono grazie alla lettura del cartiglio.⁶⁹¹ Già dagli anni Ottanta del secolo scorso, tuttavia, non passano inosservate agli studiosi più attenti le osservazioni di Ballarin e Bora, che sollevano diverse perplessità in merito alla possibilità di continuare a trasferire nel catalogo di De Predis opere leonardesche e boltraffiesche. Ballarin scarta l'ipotesi senza esitazioni, e anche Bora palesa qualche dubbio. È indicativo che nella mostra parigina del 2003, lo studioso riconduca queste opere sotto il nome di un anonimo «Maître du portrait Archinto», nell'intento di espungerle dal catalogo di Ambrogio.⁶⁹² È evidente che l'*Archinto* crea diversi problemi nella storia del pittore.⁶⁹³ Tutto nasce alla fine dell'Ottocento, quando il monogramma viene sciolto nel nome di De Predis,⁶⁹⁴ imponendo un brusco cambio di rotta a tutto il cantiere di studi sull'arte milanese. Questo avviene in occasione di un'importante mostra tenuta al Burlington Fine Arts Club, tra maggio e luglio 1898. Ne è un esempio il percorso di Berenson che, mentre lavora su Boltraffio prima dell'esposizione,⁶⁹⁵ gli attribuisce opere come la *Ragazza con le ciliegie*⁶⁹⁶ ma a seguito dell'inclusione dell'*Archinto* (inv. NG1665) cambia la sua idea su De Predis, lo intende come un leonardesco, e sposta anche la giovane donna nel catalogo di Ambrogio.⁶⁹⁷ Berenson, a ragione,

Filippo Maria Visconti, Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti a cui seguono i figli. Il ciclo si propone come una galleria doppia di *virii illustres* e *mulieres clarae*, opera di un anonimo artista cremonese, P.L. MULAS, 2009-2010, pp. 86-87.

⁶⁸⁸ GIOVANNI AMBROGIO GIAPINI DA NOCETO, *Ritratti di dame milanesi*, Milano, Biblioteca Trivulziana, cod. 2159. Il manoscritto trivulziano viene confezionato con ogni probabilità in seguito alla vittoria di Marignano di Francesco I, come sembrerebbe chiarire la dedica al re di Giovanni Ambrogio Giapini da Noceto. Il sovrano, di profilo entro un clipeo alla prima pagina, contempla idealmente i ritratti di profilo delle ventisette dame milanesi. Queste sono ospitate nelle pagine seguenti, e vengono identificate da un'iscrizione, mentre un battente circolare le copre alla vista. Il codice è molto noto in Italia agli storici della moda e del costume, e viene apprezzato all'estero soprattutto per il suo ruolo nella definizione e nascita del ritratto autonomo in miniatura. La critica segnala un collegamento con la tradizione petrarchesca dei ritratti muliebri illustri, e la possibilità che sia servito quale modello per i ritratti in miniatura eseguiti da Jean Clouet nei manoscritti celebrativi dedicati alla vittoria di Marignano. Mulas non esclude che lo stesso codice di Noceto possa in realtà avere alle spalle dei modelli francesi, portando l'attenzione ancora una volta sul fitto scambio tra le due corti nei primi decenni del Cinquecento.

⁶⁸⁹ MARCO D'OGGIONO, *Ritratto di giovane di vent'anni (ritratto di un appartenente alla famiglia degli Archinto)*, London, National Gallery of Art, inv. NG 1665, olio su tavola, datato 1494 sul cartiglio nella mano destra dell'effigiato, firmato «MAR F / ETA S. ANO. 20», cm 54,4 x 38,8.

⁶⁹⁰ A. MAZZOTTA, 2011, pp. 130-133.

⁶⁹¹ L'attribuzione è accettata oggi tra vasti consensi, anche da Passoni e Buganza, ma è un assetto critico proposto da Ballarin ancora negli anni Ottanta del secolo scorso, a margine degli studi su Boltraffio. Le conferenze sono edite in A. BALLARIN, 2010, I, pp. 649-675.

⁶⁹² G. BORA, 2003, pp. 320-321.

⁶⁹³ Si veda anche G. BORA, 1987, pp. 139-182, in particolare pp. 154-157.

⁶⁹⁴ R.H. BENSON, H. F. COOK, A. STRONG, 1899.

⁶⁹⁵ B. BERENSON, 1896, pp. 195-214.

⁶⁹⁶ GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO [MARCO D'OGGIONO], *Ragazza con le ciliegie*, New York, the Metropolitan Museum of Art, inv. 1891.26.5, tavola, cm 48,9 x 37,5.

⁶⁹⁷ B. BERENSON, 1907, p. 65.

capisce che il leonardismo di queste due opere è molto vicino, e infatti si scoprirà che è quello dei giovani allievi di Leonardo. Sulla stessa strada si mettono Loeser, Suida, Seidlitz,⁶⁹⁸ e soprattutto Strong⁶⁹⁹ e Malaguzzi Valeri.⁷⁰⁰ Da questo momento in poi De Predis si trasforma in un giovane allievo di Leonardo, e il suo profilo perde contatto con l'unica opera datata e firmata, il *Ritratto dell'imperatore Massimiliano*, che al 1502 diventa quasi inspiegabile (fig. 152). *L'Archinto*, datato 1494, stride in modo insanabile non solo con quest'opera più tarda, ma anche con testi contemporanei come il *Ritratto maschile* di Hannover (fig. 147), o il *Ritratto di Bianca Maria Sforza* di Washington oppure con le miniature a piena pagina del Moro e del figlio Massimiliano contenute nella *Grammatica* di Elio Donato del 1496-1497⁷⁰¹ (fig. 151). Non è agevole spiegare perchè il tradizionale ritratto di Massimiliano debba essere più tardo di opere che mostrano una ricezione moderna di Leonardo. Romano, a esempio, prova a immaginare una brusca inversione di rotta, una «precipitosa ritirata» del pittore, nata a seguito dei dissapori con Leonardo. Ambrogio nel 1502 sarebbe arrivato a disconoscere il mondo del fiorentino, a causa delle spiacevoli vicende legali in cui i due si vedono coinvolti.⁷⁰² La critica costruisce una fisionomia artefatta del pittore, che attrae nel corso del secolo diverse opere simili all'*Archinto*. Questa è la sorte, a esempio, del ritratto di giovane di Brera,⁷⁰³ che invece gli studi più recenti stanno riattribuendo con sempre maggior convinzione a Boltraffio.⁷⁰⁴ La nuova generazione di allievi di Leonardo, tra cui si contano Boltraffio e Marco d'Oggiono, è molto lontana dal mondo del ritratto dell'imperatore Massimiliano. Quest'ultimo, datato al 1502, è eseguito da un artista di quasi quarantasette anni, che ha imparato a dipingere molto tempo addietro. In apertura di secolo questa testimonianza espone l'impaccio⁷⁰⁵ che ha il pittore a muoversi nella ritrattistica di Leonardo ed esaspera la distanza con gli alunni della sua scuola, come sottolinea anche Pagnotta.⁷⁰⁶

⁶⁹⁸W. SUIDA 1919.

⁶⁹⁹A. STRONG, 1902.

⁷⁰⁰F. MALAGUZZI VALERI, 1917.

⁷⁰¹P. MULAS, 1995, pp. 58-63.

⁷⁰²G. ROMANO 1982, p. 57.

⁷⁰³GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Ritratto di giovane*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 2123, olio su tavola, cm 48,9 x 37,4.

⁷⁰⁴A. MAZZOTTA, 2011, pp. 100. Lo studioso accoglie la ricostruzione della personalità di Boltraffio proposta da A. BALLARIN, 2010, I, pp. 581-727, II, pp. 735-865, perno della ristrutturazione del catalogo dei leonardeschi proposta negli anni Ottanta del secolo scorso.

⁷⁰⁵AMBROGIO DE PREDIS, *Angelo in rosso con un liuto*, London, National Gallery of Art, inv. NG1662, olio su tavola, cm 118.8 x 61. L'angelo in rosso di Londra è un altro esempio del disagio di Ambrogio di fronte alle proposte dei leonardeschi. Il profilo rigido sembra incollato in modo artificiale al pannello leonardesco, che invece è morbido e mosso, A. BALLARIN, 2010, I, p. 67-83. La collaborazione alla *Vergine delle rocce* di De Predis riguarda soprattutto la doratura e coloritura del legno intagliato, e in genere dagli studi viene distinta dall'incarico del fiorentino, che pertiene in modo specifico alla pittura.

⁷⁰⁶L. PAGNOTTA, 2002, pp. 7-8.

4.1.c I disegni

Il catalogo grafico di De Predis è ancora oggi motivo di studio e di discussione, e risente dei più generali problemi di identità del pittore di cui si è appena fatto cenno. Tuttavia gli studi concordano nel riferirgli almeno tre fogli, che qualche volta vengono estesi a cinque. Oltre al citato disegno a punta metallica della Kunsthalle di Amburgo⁷⁰⁷ (fig. 153), al maestro è riferito uno studio a penna e inchiostro bruno delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 260, fig. 154). A questi si affianca un foglio a punta d'argento che si trova a Bayonne⁷⁰⁸ (fig. 155). Il disegno di Amburgo (inv. 21478) è il più noto e pubblicato, e per tradizione viene collegato ai ritratti eseguiti da Ambrogio per le trattative di fidanzamento e le nozze di Bianca Maria Sforza, sposa di Massimiliano d'Asburgo per procura dal 1493.⁷⁰⁹ Lo stato conservativo è buono, e permette di apprezzare l'alta qualità della mano, tarando le sue potenzialità come disegnatore. La tornitura della guancia, del mento, della bocca, è convincente e naturale, e il pittore dimostra una grande competenza nell'uso del graffio su carta azzurra, rialzato con il bianco.

Il secondo foglio è un piccolo schizzo a penna collegato alla sua attività presso la zecca imperiale, che è poco utile in questa sede per il suo carattere di appunto veloce e sommario.⁷¹⁰ A Bayonne si trova un altro disegno a punta d'argento,⁷¹¹ (inv. 1341, fig. 155) forse più antico del foglio di Amburgo (inv. 21478, fig. 153) la cui attribuzione si deve a Parker e Bean.⁷¹² Si tratta di un piccolo profilo virile dove il pittore lavora con una tecnica mista, abbinando alla traccia della punta metallica un pennello sottile, intinto nell'inchiostro bruno e rialzato di bianco. La punta metallica è usata come guida, mentre la modellazione avviene ancora per mezzo del pennello, che stende inchiostro scuro e pigmento bianco diluito. Nel disegno della Kunsthalle di Amburgo, la padronanza della punta d'argento sembrerebbe maggiore, perché è quest'ultima che sorregge tutta la modellazione. Al British Museum di Londra si trova un altro disegno a punta metallica⁷¹³ che viene accostato al pittore da Popham e Pouncey;⁷¹⁴ è molto compendiario, in uno stato

⁷⁰⁷ AMBROGIO DE PREDIS, *Studio per due profili ed una figura di donna*, Hamburg, Kunsthalle, inv. 21478, punta d'argento, rialzi di bianco, penna e inchiostro nero, su carta preparata azzurra, mm 137 x 205.

⁷⁰⁸ AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto virile di profilo, con cappello*, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, Musée des beaux-arts de Bayonne, inv. 1341, punta metallica, pennello, gouache bianca, su carta preparata azzurra, mm 181 x 140.

⁷⁰⁹ F. MALAGUZZI VALERI, 1917, p. 12.

⁷¹⁰ Il disegno è a penna a inchiostro nero acquarellato su carta bianca e propone due profili appena abbozzati dell'imperatore Massimiliano e della consorte Bianca Maria, mentre sulla sinistra compare un putto. Il disegno viene catalogato la prima volta come opera di Leonardo, P. SELVATICO, 1854, n. 9. Morelli vi riconosce il profilo dell'imperatore, (G. MORELLI, 1890, pp. 230-246), mentre Schneider lo attribuisce a Gian Marco Cavalli Orefice, scultore e medaglista attivo anche presso la corte dei Gonzaga, R. SCHNEIDER, 1890, pp. 5-22. Concordano Fogolari e Popham per confronto con alcune monete coniate dall'artista presso la zecca di Hall in Tirolo, dove lavora per l'imperatore, G. FOGOLARI, 1913, n. 26; A.E. POPHAM, 1931. Il nome di De Predis comincia a circolare a partire da Malaguzzi Valeri e Suida, e viene in seguito accolta dalla maggior parte della critica, F. MALAGUZZI VALERI, 1917, p. 8; W. SUIDA, 1919, p. 173. Bora lo confronta con un profilo di donna dell'Ambrosiana, a pietra rossa, proposto al pittore con un punto di domanda, G. BORA, 1987, p. 34, AMBROGIO DE PREDIS, *Busto muliebre di profilo verso sinistra*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. Cod. F. 263, inf. 36, pietra rossa su carta bianca, mm 242 x 157.

⁷¹¹ AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto virile di profilo, con cappello*, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, Musée des beaux-arts de Bayonne, inv. 1341, punta metallica, pennello, gouache bianca, su carta preparata azzurra, mm 181 x 140.

⁷¹² K.T. PARKER, 1927, p. 35; J. BEAN, 1960, n° 124. Bean propone il nome di Ambrogio come dubitativo, mentre Parker lo assegna con sicurezza.

⁷¹³ AMBROGIO DE PREDIS?, *Studio per il profilo di un bambino*, London, British Museum, inv. 1895,0915.614, punta metallica e biacca, su carta preparata blu verde, 204 x 193.

⁷¹⁴ Popham e Pouncey propongono la paternità di De Predis per confronto con il disegno di Bayonne (inv. 1341). Gli studiosi seguono una segnalazione di Parker e Byam, contenuta sul montaggio del disegno che accoglie il parere di

conservativo non buono. Come spiegano Giulio Bora e Alessandro Ballarin, la punta d'argento di Leonardo porta a un aggiornamento delle tecniche del disegno a Milano, che prima si assesta soprattutto sulle soluzioni esperite da Foppa, Zenale, Bramante e Butinone.

Ai tempi del trasferimento di Leonardo a Milano (1482) la pratica disegnativa degli artisti lombardi si conduceva essenzialmente su due linee. Una rappresentata dalla scuola di Foppa e Zenale e riaffermata in quegli anni dalla personalità di Bramante (basta citare l'incisione Prevedari) privilegiava la tecnica del disegno a penna, essenziale e schematizzata, più volte con intenti stereometrico-prospettici, ma spesso anche con resa minuta e articolata; l'altra si basava invece sulla tecnica dell'acquarello e della biacca, stesi su carta scura per suggerire effetti di vibrante chiaroscuro, adottata non senza calligrafici preziosismi da Butinone e più tardi con diverso vigore coloristico, da Bramantino.

G. Bora, *I leonardeschi e il ruolo del disegno*, 1987, p. 11.

A commento dello *Studio di volto femminile* di Leonardo della Biblioteca Reale di Torino,⁷¹⁵ Ballarin osserva che:

Un disegno come questo siamo sicuri non possa valicare l'anno 1490: all'inizio degli anni Novanta Leonardo perde interesse nella tecnica quattrocentesca della punta d'argento e scopre, si direbbe da un giorno all'altro le seduzioni del gesso rosso per il perseguimento di forme più moderne di espressione.

A. Ballarin, *Le due conferenze degli anni Ottanta*, in *Leonardo a Milano* [...], 2010, I, p. 46.

Il *corpus* di teste a punta d'argento raggruppate sotto il nome di Boltraffio è un buon indicatore della diffusione della tecnica in città, e dell'interesse verso il disegno autonomo sviluppatosi presso la committenza. Sono considerati dallo studioso:

esercizi di bravura comunque risalenti agli anni della sua giovinezza, prima della pala Casio, anzi attorno e dopo il 1490, sia perché quei disegni, eseguiti con tecnica quattrocentesca e per eccellenza leonardesca, ma da Leonardo praticata non tanto oltre l'inizio degli anni Novanta, e devoti alla coltivazione di una bellezza di cui si indovina la matrice cortigiana e letteraria, non potremmo immaginarli altro che come il risultato della sua esperienza nel Quattrocento, nella bottega di Leonardo e nella cornice della corte sforzesca [...]. La certezza che Boltraffio sia stato un grande maestro della punta d'argento negli anni Novanta del Quattrocento viene da questa testimonianza contemporanea [una quartina del Casio scritta a epitaffio del pittore], la quale, tra l'altro, prova che i disegni che egli fece in quella tecnica dovettero riscuotere un grande successo ed avere una circolazione come opere d'arte autonome nell'ambito della corte e presso un'élite di intendenti e letterati.

A. Ballarin, *Le due conferenze degli anni Ottanta*, in *Leonardo a Milano* [...], 2010, I, pp. 29-30.

Gli studi avvertono che le prove superstiti in questa tecnica sono oggi inadeguate a restituire la vastità del fenomeno.⁷¹⁶ Anche se Marco d'Oggiono conta al massimo un paio di prove, e non esistono disegni in questa tecnica, a esempio, di Francesco Napoletano, è ragionevole pensare che anche questi pittori facessero largo uso del mezzo, e come loro altri artisti in città, come Ambrogio. A fronte dello scarso numero dei disegni superstiti, è poco credibile pensare che solo

Suida, A.E. POPHAM, P. POUNCEY, 1950, n. 227, p. 140. L'attribuzione è mantenuta anche nella mostra milanese degli anni Ottanta del secolo scorso, L. COGLIATI ARANO, 1987, p. 30.

⁷¹⁵ LEONARDO DA VINCI, *Studio per un ritratto di donna che si volta*, Torino, Biblioteca Reale, inv. 15572, D.C. punta d'argento, biacca, su carta preparata in ocre chiare, mm 181 x 159.

⁷¹⁶ A. BALLARIN, 2010, I, pp. 610 - 611. Allo studioso è chiaro come il fenomeno assuma tratti più vasti di quelli che possiamo ricavare solo dai *corpora* superstiti del maestro della pala sforzesca da un lato, e di Boltraffio dall'altro. Sono saggi di diversa qualità e intelligenza del magistero di Leonardo, entrambi profondamente segnati da quell'esperienza.

due o tre artisti a Milano, prima o intorno al 1490, abbiano imparato a maneggiare lo strumento con familiarità. Di conseguenza non sembrano esserci difficoltà a pensare che Ambrogio abbia sviluppato l'uso della tecnica con la punta metallica senza frequentare la bottega del fiorentino. Si segnala a questo proposito anche un piccolo foglio della Woodner collection,⁷¹⁷ che ritrae un giovane di profilo, e che si distingue per un'esecuzione meccanica e un po' rigida. Il disegno è abbastanza lontano dal mondo di Leonardo, e fornisce un ulteriore termine per misurare l'ampiezza della diffusione della punta metallica. Ambrogio non è l'unico dei maestri della vecchia generazione a entrare in contatto con le novità su cui crescono i giovani allievi di Leonardo. Si può richiamare il caso del Maestro della pala sforzesca, che dimostra di conoscere la tecnica del disegno leonardesco a punta metallica in due fogli a punta d'argento degli Uffizi,⁷¹⁸ eseguiti poco dopo l'omonima pala del 1494-1495. Il più vecchio maestro accede al mondo di Leonardo attraverso l'esempio di Boltraffio e Marco d'Oggiono. Tuttavia, a differenza di questo pittore, Ambrogio mantiene una fisionomia diversa e si dimostra più impermeabile al fiorentino. In lui non troviamo nessuna traccia delle puntuali citazioni leonardesche dell'ignoto autore della pala Sforza.

Finora si è illustrato il catalogo grafico di De Predis ricostruito dagli studi. A questo si propone di avvicinare un gruppo di ritratti autonomi a pietra nera. Essi sono il *Ritratto virile di profilo* del Musée Condé di Chantilly (inv. n. 117, cat. 23, fig. 156), il *Ritratto di canonico di profilo* della Morgan Library and Museum di New York (inv. n. 1976.43, cat. 24, fig. 15.), il *Ritratto virile di profilo* della *Devonshire Collection* di Chatsworth, (inv. n. 953, cat. 25, fig. 158), il *Ritratto virile di profilo* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze (inv. n. 1916 F, cat. 26, fig. 159), il *Ritratto virile di profilo* del Département des Arts Graphiques del Musée du Louvre di Parigi (inv. n. 4657, fig. 27, fig. 160). I fogli di Chatsworth e di New York sono i primi a essere collegati tra loro, grazie a un'intuizione di Byam Shaw che pensa siano «perhaps by a Lombard artist under Venetian influence», e li data al tardo XV secolo.⁷¹⁹ Confermando la sensazione del collezionista proprietario del foglio, Eugene V. Thaw,⁷²⁰ lo studioso conclude che gli effigiati debbano appartenere alla stessa famiglia. Questo assetto viene accolto da Felice Stampfle, Cara Denison⁷²¹ e Adelheid Gealt.⁷²² Quest'ultima, ragionando sulle misure dei due fogli, pensa che possano fare parte di una serie familiare di ritratti ufficiali, in origine probabilmente più ampia. Anche la storia critica del ritratto di Chantilly confluisce in direzione della Lombardia intorno al 1500, grazie ai pareri di Giulio Bora, Daniele Benati e Giovanni Agosti. La stessa dinamica

⁷¹⁷ ANONIMO ARTISTA MILANESE, *Ritratto virile di profilo*, Washington, Collezione Ian Woodner, punta d'argento, acquarello, su carta preparata rosa, mm 145x 120.

⁷¹⁸ MAESTRO DELLA PALA SFORZESCA, *Testa di uomo anziano, di profilo verso sinistra, di spalle*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 442 E, punta d'argento, su carta preparata sul recto con colore grigio-azzurro, mm 152 x 116; MAESTRO DELLA PALA SFORZESCA, *Testa femminile con il velo, volta verso sinistra*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 426 E, punta d'argento, su carta preparata sul recto con colore grigio, mm 235 x 157. «Tra il 1496 ed il 1499 quando il pittore, formatosi nella tradizione lombarda tra Foppa e Bergognone e Butinone nella seconda metà degli anni ottanta, è ormai entrato in contatto con le magiche sperimentazioni di Leonardo e dei suoi ragazzi ed ha avuto modo di riflettere sulla Vergine delle Rocce oggi a London.», G. AGOSTI, 2001, p. 187. Gli esercizi del maestro della pala sforzesca, mentre si applica sulle invenzioni di Leonardo, tradiscono la sua formazione padana, e per questo tolgono freschezza al risultato finale.

⁷¹⁹ T. WRAGG, J. BYAM SHAW, 1969, p. 17.

⁷²⁰ Lettera di James Byam Shaw a Mr. Thaw del 21 aprile 1971, segnalata in F. STAMPFLE, C.D. DENISON, 1975, p. 24.

⁷²¹ F. STAMPFLE, C.D. DENISON, 1975, p. 24.

⁷²² A.M. GEALT, 1984, pp. 18-19. «[...] a north italian artist, with lombard connections, working toward the end of the fifteenth century is a likely candidate for the author»

interessa l'esemplare del Louvre, che Viatte⁷²³ riferisce a un anonimo artista dell'Italia Settentrionale della fine del XV secolo, confermando il legame con i fogli di Chatsworth e di New York «pour la similitude de la technique et du parti adopté dans la représentation du modèle».⁷²⁴ Un punto di svolta nella discussione sull'intero gruppo è offerto in occasione della mostra fiorentina del 2001, dove per la prima volta si leggono i commenti complessivi di Giovanni Agosti, Giovanni Romano e Alessandro Ballarin (Chantilly inv. 117, New York inv. 1976.43, Chatsworth inv. n. 953, Firenze inv. 1916 F, Louvre inv. 4657).⁷²⁵ Giovanni Agosti interpreta il gruppo di teste come «omogeneo e contemporaneo»,⁷²⁶ e suggerisce di cercarne l'autore

non superando il 1510, in un quadrante tra Venezia, Milano e Bologna, non trascurando di verificare, come mi suggerisce Giovanni Romano, il periplo di artisti ancora inafferrabili, e vagabondi, come Antonio Ripatta [...] e Antonio Solario. Ballarin invece mi esorta a mettere in luce le componenti lombarde, in direzione della sua ricostruzione della vera fisionomia di Ambrogio De Predis.

G. Agosti, *Disegni del Rinascimento in Valpandana*, p. 173.

Questi disegni hanno misure molto simili che si aggirano intorno ai trentacinque-quaranta centimetri per venticinque, nonostante i ritagli subiti. Mostrano una forte omogeneità stilistica e tecnica e rientrano a pieno titolo in quella produzione di ritratti su carta a pietra nera, intesi quali sostituti di un esemplare dipinto documentabile⁷²⁷ nell'ambito delle corti dell'Italia settentrionale negli ultimi decenni del XV secolo.⁷²⁸ Quando in altre regioni italiane⁷²⁹ viene documentato l'uso della pietra nera per realizzare disegni preparatori, cartoni, disegni soggiacenti da ripassare a penna,⁷³⁰ in Italia Settentrionale troviamo splendide teste di grandi dimensioni.⁷³¹ Come segnalato da Bora,⁷³² la grafica lombarda dedica un'attenzione particolare al ritratto. Questo gruppo di cinque esemplari appartiene a pieno titolo a questo fenomeno, e forse può essere inserito nel catalogo di De Predis.

Se si avvicinano uno all'altro questi profili si nota un uso analogo della pietra nel delineare la bocca, gli occhi, con un movimento della pietra nera verso il basso. Il pittore disegna con precisione anche la fossetta della palpebra inferiore. Nei volti il modo di distribuire la luce con il gesso bianco e di modellare il mento e le guance con l'ombra sfumata mostrano una perfetta continuità (figg. 161-162). Il pittore crea le zone di luce e d'ombra secondo uno schema fisso, illumina il profilo del naso, sfuma in modo morbido e plastico il mento e la guancia, lasciando in luce lo zigomo (figg. 163-164-165).

Sono molto suggestivi anche i confronti tra i disegni e le opere pittoriche di De Predis. Nel profilo maschile meglio conservato del gruppo, quello del Louvre (inv. 4657), si riscontra lo stesso modo di sfumare l'ombra nel mento e nella guancia del dipinto di Hannover (inv. 34, figg.

⁷²³ F. VIATTE, 1977, pp. 57-58; *Idem*, 1991, pp. 115-116.

⁷²⁴ F. VIATTE, 1977, pp. 57-58.

⁷²⁵ G. AGOSTI, 2001, pp. 170-173.

⁷²⁶ *Idem*, p. 173.

⁷²⁷ D. CORDELLIER, 1996, pp. 208-209, 211-214. Dopo i primi esempi noti nell'opera di Pisanello, le fonti datano agli anni settanta del Quattrocento la stessa tipologia di disegni per Mantegna. Si veda il capitolo dedicato alla corte mantovana e alle fonti.

⁷²⁸ F. AMES LEWIS, 1981; F. AMES LEWIS, J. WRIGHT, 1983.

⁷²⁹ Cfr. F. AMES LEWIS, 1981, in particolare pp. 2-7.

⁷³⁰ C. VAN CLEAVE, 1992, p. 233; C. BAMBACH, 1999.

⁷³¹ H. TIETZE, E. TIETZE CONRAT, 1944.

⁷³² G. BORA, 1987, pp. 139-182, in particolare p. 142.

166-167). Anche il disegno dell'occhio è molto simile, così come lo schema costruttivo del naso. Questi particolari morelliani sono gli stessi grazie ai quali il disegno del Louvre (inv. 4657) dialoga con il volto dell'imperatore Massimiliano (inv. 4431, figg. 168-169), dipinto datato e firmato da De Predis nel 1502. I disegni e il ritratto di Massimiliano condividono quella caute adesione al leonardismo che identifica la cifra stilistica di De Predis. Gli automatismi della mano, piccoli motivi-firma, ritornano puntuali nel disegno a punta d'argento della Kunsthalle Amburgo (figg. 170-171). Una datazione negli anni novanta è confermata anche dalla moda.

La componente leonardesca non si vede nell'opera di Filippo Mazzola, il cui nome è stato recentemente accostato ad uno dei profili del Louvre (inv. 4657) e ad uno degli Uffizi (inv. 1916 F). Il disegno fiorentino è il primo ad essere attribuito al Mazzola, probabilmente quando ancora si trova nella collezione di padre Resta.⁷³³ La suggestione viene recuperata nel 2012 dal Museo del Louvre,⁷³⁴ che espone il disegno francese come opera dell'artista parmense. Può essere utile di conseguenza un confronto tra questi fogli e l'unico disegno di ritratto noto del Mazzola, legato al quadro della Pinacoteca di Brera.⁷³⁵ Il disegno è debole, lo sguardo è inanimato, e non c'è la stessa competenza nel costruire il modellato.⁷³⁶

Il profilo della Morgan Library & Museum di New York (inv. 1976.43, fig.157) è catalogato come ritratto di un monaco ma, osservando con attenzione, si può identificare un rocchetto a indicare una regola canonica. Quest'abito non è proprio di una regola di tipo monastico o conventuale. A conferma della conclusione si può osservare che l'effigiato si presenta come il vescovo Andrea Novelli, nel ritratto di Macrino d'Alba della collezione Borromeo.⁷³⁷ La tavola viene datata tra il 1495 e il 1496, quindi in un giro d'anni prossimo all'esemplare di New York. Nella tavola di Macrino una lunga iscrizione corre attorno al profilo dell'effigiato, indicandone identità e ruolo: «ANDREAS DE NOVELLIS EPISCOPUS ALBEN. ET COMES». Il vescovo è un canonico, quindi appartiene al clero della cattedrale, e come tale sopra la veste porta il rocchetto bianco, decorato da un ricamo intorno al collo e lungo la spalla simile al disegno a pietra nera. Questo indumento è molto specifico, e caratterizza in generale chi aderisce a una regola sacerdotale ed è chierico, quindi può fare pratica di vita comune con il vescovo. I monaci lo vestono soltanto nel momento in cui abbinano la regola canonica a una di tipo monastico, come i canonici regolari lateranensi.⁷³⁸ Di conseguenza si ritiene corretto descrivere l'effigiato come un canonico, anche se non si può dire se appartenga a un clero regolare o secolare.

Il volto di profilo del Louvre (inv. 4657, fig. 160), mostra una zazzera alle spalle senza frangia, e un copricapo in uso in Italia settentrionale per più di due decenni, dagli anni novanta circa. Il giovane veste un *farsetto* o *zuppone* alto, chiuso sul collo da due piccoli bottoni, con la camicia che esce a filo. Probabilmente sopra questo porta una veste, forse una *roba*, il cui colletto alto appare ai lati del collo. Sopra a tutto potrebbe avere un mantello, che cade sulla spalla. Pur avendo i capelli fino alle spalle non ha la frangia, ma porta la scriminatura centrale, e le chiome si allungano morbide ai lati della fronte, dichiarando una moda successiva a quella degli

⁷³³ G. AGOSTI, 2001, p. 172.

⁷³⁴ R. SERRA, 2012, p. 150.

⁷³⁵ FILIPPO MAZZOLA, *Ritratto d'uomo*, pietra nera e gesso bianco su carta?, ubicazione sconosciuta, pubblicato H.J. EBERHARDT, 1994, p. 141.

⁷³⁶ FILIPPO MAZZOLA, *Ritratto d'uomo*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 333, olio su tavola, cm 44 x 28.

⁷³⁷ GIAN GIACOMO DE ALLADIO, DETTO MACRINO D'ALBA, *Ritratto di Andrea Novelli*, Isola Bella, Collezione Borromeo, tavola, cm 39 x 25.

⁷³⁸ L. LOSCHIAVO, 2000, pp. 87- 91.

«zazzeroni», come osserva Mary Newton.⁷³⁹ Il suo aspetto ricorda i gentiluomini che accompagnano l'ingresso di Carlo VIII a Napoli nel 1495, ritratti con minuzia nella cronaca napoletana del Ferraiolo.⁷⁴⁰

Anche l'uomo ritratto di profilo nel disegno a pietra nera di Chatsworth (inv. 953, fig. 158) porta un farsetto stretto abbottonato al collo e una *vesta* simile a quella del ritratto di Alvise Vivarini di Londra, datato 1497.⁷⁴¹

Il ritratto a pietra nera degli Uffizi, (inv. 1916, fig. 159) che è il peggio conservato del gruppo, mostra una moda diversa. L'effigiato porta un cappello dalla tesa alta e moderna, ed è scomparso il farsetto. Alla base del collo si indovina una camicia, che spunta forse da un giubbone, mentre sopra a tutto sembra vestire un *robone*, del quale si intuisce il risvolto del bordo superiore, che cade sopra le spalle. Quest'abito è rintracciabile dalla fine del Quattrocento fino al nuovo secolo e invita a considerare un gusto per il vestire più moderno e cortigiano rispetto a quelli finora considerati. Ci si chiede se non sia un caso trovare questa tipologia di copricapo presso la corte imperiale asburgica di Massimiliano.⁷⁴²

Grazie alle fonti si può dimostrare che De Predis, in questo decennio, esegue ritratti a pietra nera fin a sé stessi, sia alla corte di Milano che a Innsbruck. Oltre al «dissegno de carbone»⁷⁴³ di Bianca Maria per un diplomatico straniero nel 1492, è la stessa regina a chiedere al pittore di eseguire⁷⁴⁴ i ritratti su carta di Caterina di Sassonia e della sua damigella. Subito dopo si fa portare anche «altri duy designi», che le ha inviato il marito Massimiliano; un ritratto della precedente moglie Maria di Borgogna e uno del figlio, Filippo I di Castiglia detto il Bello. De Predis a questo punto, per non essere da meno, dice di avere con sé un ritratto in carta del Moro, a cui sta ancora lavorando, e lo porta per mostrarlo agli ospiti. A Milano queste indicazioni trovano immediata corrispondenza in altre serie di ritratti, disegnati su carta a pietra nera. E' il caso della serie dinastica nei grandi fogli dell'Accademia Carrara di Bergamo, oppure dei due esemplari della collezione Rothschild del Louvre.

Si deve ora discutere la tecnica dei disegni esaminati. A causa della scarsità degli esemplari superstiti, gli studi sul disegno lombardo non dedicano grande spazio alla tecnica della pietra nera,⁷⁴⁵ che è una pratica più documentata a Mantova e a Venezia. Ciò che si può dedurre dall'uso

⁷³⁹ S.M. NEWTON, 1988, p. 40. «[...] both the fringe of the hair across the forehead and the curved outline of the front of the torso of the 1490s have disappeared»; R. LEVY PISETSKY, 1966, p. 573. La conferma viene da un rapido sguardo alla pala di Sant'Ambrogio di Alvise Vivarini e Marco Basaiti datata al 1503, ALVISE VIVARINI, MARCO BASAITI, *Sant'Ambrogio in trono tra santi e angeli musicanti*, Venezia, Chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frari, Cappella dei Milanesi, tavola, firmata e datata in basso. Altre conferme a Mantova con LORENZO COSTA, *Ritratto di Battista Fiera*, London, National Gallery of Art, inv. 2083, olio su tavola, cm 51.4 x 38.7. L'opera si data di consueto nel primo decennio del secolo, intorno al 1507-1508. BERNARDINO LUINI, *Compianto su Cristo morto*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 4944, tavola, cm 81,5 x 96,3; BERNARDINO LUINI, *Madonna con il Bambino tra i Santi Pietro, Caterina, Lucia, Paolo e due devoti*, Padova, Musei civici agli Eremitani, inv. 2479, tavola, cm 78 x 126. A Milano si possono trovare riscontri nell'opera di Boltraffio.

⁷⁴⁰ ANONIMO MINATORE NAPOLETANO, *Entrata di Carlo VIII nella città di Napoli del 22 febbraio 1495*, (miniatura dalla Cronaca napoletana del Ferraiolo), Cod. 801, f. 75, New York, The Pierpont Morgan Library.

⁷⁴¹ ALVISE VIVARINI, *Ritratto d'uomo*, London, National Gallery of art, inv. NG2672, olio su tavola, firmato e datato in basso, cm 62.2 x 47.

⁷⁴² MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE MADELEINE, *Ritratto di Filippo il bello, archiduca d'A, futuro re di Castiglia*, Paris, Musée du Louvre, inv. 2085, olio su tavola, cm. 42 x 27; COPIA DA BERNHARD STRIGEL, *Ritratto dell'imperatore Massimiliano d'Asburgo*, Paris, Musée du Louvre, inv. 2073, olio su tavola, cm 38 x 28.

⁷⁴³ F. MALAGUZZI VALERI, 1902, pp. 93-94, Appendice documentaria, Doc. CXV.

⁷⁴⁴ F. MALAGUZZI VALERI, 1902, III, pp. 7-8, pp. 93-94; M.C. PASSONI, 2005, pp. 245-246.

⁷⁴⁵ E. SCHAAR, 1997, pp. 102-103; H. SUEUR, 1993. A fronte della scarsa fortuna critica della pietra nera in Lombardia, questi esempi invitano a dedicare nuove attenzioni a questo strumento, già molto amato nell'ultimo

quattrocentesco della pietra nera lo si deve ancora oggi agli studi di Joseph Meder,⁷⁴⁶ Charles de Tolnay,⁷⁴⁷ James Watrous,⁷⁴⁸ Anna Maria Petrioli Tofani,⁷⁴⁹ Claire Van Cleave⁷⁵⁰ e Piera Giovanna Tordella,⁷⁵¹ a cui si unisce quanto emerso in occasione del convegno tenuto al Kunsthistorisches Institut di Firenze nel 2008.⁷⁵² Come è noto la prima fonte è Cennino Cennini e il suo *Libro dell'arte*,⁷⁵³ dove si menziona una pietra nera che viene dal Piemonte. Milano non solo è vicinissima a questa regione, ma vanta anche solidi contatti con la Mantova di Pisanello e la Venezia di Carpaccio e dei Bellini, centri dove si documenta a date alte sia il legame tra pietra nera e ritratto, sia la nascita del ritratto autonomo.⁷⁵⁴ Di conseguenza sembra naturale per un pittore milanese eseguire teste a pietra nera fin a sé stesse, nel corso degli anni novanta del XV secolo. Questo assetto è confermato da un certo numero di disegni. Lo stesso Leonardo usa questa tecnica tra il 1495 e il 1497 mentre studia la testa dell'apostolo Filippo⁷⁵⁵ per il *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie.⁷⁵⁶ Un altro esempio abbastanza antico è il volto di giovane donna della Morgan Library and Museum,⁷⁵⁷ che esibisce la moda del *coazzzone*, ben documentata in Italia settentrionale tra gli anni ottanta e novanta. Agli Uffizi si trova un altro disegno datato intorno al primo lustro del XVI secolo, che Agosti discute come possibile opera di De Predis,⁷⁵⁸ a cui si può affiancare un ritratto virile di profilo a pietra nera e rossa degli Uffizi⁷⁵⁹ datato anch'esso allo stesso giro d'anni (cat. 35, fig. 197). Con la stessa unione delle due tecniche è disegnato anche il grande ritratto autonomo della Woodner Collection,⁷⁶⁰ (cat., 34, fig. 196) oggi in deposito alla National Gallery di Washington.

decennio del XV secolo. Questa è l'indicazione che viene da Pouncey quando ragiona sull'attribuzione del ritratto di giovane a pietra nera del Louvre, da lui attribuito a Boltraffio ma oggi discusso come Caroto (inv. 10971), D. CORDELLIER, 1992, n° 4, p. 42.

⁷⁴⁶ J. MEDER [WINSLOW AMES], 1923.

⁷⁴⁷ C. DE TOLNAY, 1943.

⁷⁴⁸ J. WATROUS, 1957.

⁷⁴⁹ A. M. PETRIOLI TOFANI, 1991.

⁷⁵⁰ C. VAN CLEAVE, 1992; *Idem*, 2007.

⁷⁵¹ P.G. TORDELLA, 2009.

⁷⁵² M. FAIETTI, L. MELLI, A. NOVA, 2008.

⁷⁵³ CENNINO CENNINI [BRUNELLO], 1400 c., p. 20. Cennino descrive ciò che oggi definiamo «pietra nera», «black chalk» in inglese, «schwarze kreide» in tedesco e «pierre noire» in francese: «Ancora per disegnare ho trovato certa pria nera che vien del Piemonte, la quale era tenera pria: e puo' la aguzzare con coltellino, ch'ella era tenera e ben negra; e puoi ridurla a quella perfezione ch'èl carbone. E disegna secondo che vuoi».

⁷⁵⁴ J. MEDER [WINSLOW AMES], 1923, p. 86. Tradizionalmente nel corso del Quattrocento la pietra nera è usata per due diversi propositi: per realizzare cartoni o per tracciare il disegno soggiacente in studi di composizioni o di figura, che vengono poi con ago ripassati a penna e inchiostro. La pietra nera diventa familiare agli artisti in ragione dell'accresciuto uso di cartoni da parte delle botteghe e successivamente questa consuetudine passa dal cartone allo studio di teste di grande formato F. AMES LEWIS, 1981, p. 53; C. BAMBACH, 1988, I, pp. 223-224; C. VAN CLEAVE, 1992, pp. 233-235; F. AMES LEWIS, J. WRIGHT, 1993; C. BAMBACH, 1999.

⁷⁵⁵ LEONARDO DA VINCI, *Studio per la testa dell'apostolo Filippo*, Windsor Castle, Royal Library, inv. RL 12551, pietra nera su carta bianca, mm 190 x 150.

⁷⁵⁶ Questo disegno non a caso è utilizzato da Viatte nella mostra su Leonardo del 2003 come termine di paragone per spiegare l'uso della pietra nera in Luini, nel ritratto muliebre del Louvre (inv. 2573), F. VIATTE 2003 (a), pp. 372-373, n. 137.

⁷⁵⁷ ANONIMO ARTISTA SETTENTRIONALE, *Ritratto di giovane donna con coazzzone*, New York, Pierpont Morgan Library, inv. 1961.61, pietra nera e gesso bianco, su carta, 223 x 185 mm Il disegno viene attribuito da H.P. Kraus a un artista milanese vicino a Bartolomeo Veneto, e viene acquistato dalla Morgan come scuola italiana.

⁷⁵⁸ ANONIMO LOMBARDO DEL PRIMO CINQUECENTO, *Ritratto di bambino*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 1724 F, pietra nera, su carta bianca, mm 292 x 193; G. AGOSTI, 2001, pp. 179-180.

⁷⁵⁹ ANONIMO ARTISTA LOMBARDO, *Ritratto di uomo di profilo verso sinistra*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 427 E, *recto*, tracce di punta metallica, pietra nera e rossa, su carta bianca, mm 321 x 228.

⁷⁶⁰ ANONIMO ARTISTA LOMBARDO *Ritratto d'uomo di profilo*, Washington, National Gallery of Art, Woodner Collection, inv. 1998.17.6, pietra nera e pietra rossa, su carta bianca, rialzi di bianco, 422 x 272.

A questi esempi, si può affiancare lo straordinario nucleo di ritratti lombardi a pietra nera dell'Albertina di Vienna discusso nel presente lavoro.

4.1.d Due nuove proposte

Si vorrebbe in questa sede provare ad ampliare il gruppo discusso sotto il nome di Ambrogio De Predis, inserendo per la prima volta altri due esemplari. Il primo si trova oggi al Louvre di Parigi (cat. 28, fig. 172) mentre il secondo è conservato presso il Kupferstichkabinett di Berlino (cat. 29, fig. 188).

Il *Ritratto di giovane di profilo verso sinistra con cappello ornato da un medaglione con figura femminile*⁷⁶¹ (fig. 172), è un disegno a pietra nera molto rovinato, che misura anch'esso tra i trenta e i trentacinque centimetri, a fronte dei cospicui tagli. Il giovane non porta più la «zazzerona» con frangia a forma tubolare e i capelli cadono con scriminatura centrale. Alla base del collo si intuisce il bordo di una camiciola. Si può dedurre che l'effigiato vesta un *giubbone* sopra la camicia, anche se non se ne vede il bordo. Ci si chiede se quella veste che ricade sulle spalle sia un *robone* imbottito, dal quale escono due profili di pelliccia, ma la conservazione del foglio è troppo critica per trarre conclusioni. Se si potesse identificare del pelame, questo sarebbe un chiaro particolare sontuario, indicatore del censo e della ricchezza del ragazzo.⁷⁶² L'effigiato calza un copricapo dal profilo molto geometrico e allungato. Non è il cappello a tozzo quattrocentesco, e il risvolto è simile al cappello indossato dal ritratto a pietra nera di De Predis degli Uffizi (inv. 1916 F, fig. 159). Si può documentare questa moda in particolare nelle corti d'oltralpe. La si trova utilizzata a esempio durante l'occupazione francese del ducato, nel *Ritratto di Catellano Trivulzio* di Bernardino de' Conti di Brooklyn (inv. 14.141), che porta iscritta la data 1505.⁷⁶³ Anche Filippo il Bello, figlio dell'Imperatore Massimiliano I d'Asburgo, porta una simile foggia allungata,⁷⁶⁴ e guardando i suoi ritratti giovanili ci si chiede se i suoi tratti somatici non possano confrontarsi forse con quelli del disegno. Il giovane del Louvre sul cappello porta una medaglia nella quale si riconosce una figura femminile con i capelli raccolti a *coazzone*, acconciatura molto tipica

⁷⁶¹ AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto di giovane di profilo verso sinistra con cappello ornato da un medaglione con figura femminile*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 4658, pietra nera, pietra rossa, gesso giallo secco, gesso bianco, su carta grigia, mm 355 x 281.

⁷⁶² Rimangono in uso le classiche pellicce quattrocentesche, soprattutto la martora, ma anche il vaio, l'ermellino, e le volpi. Levy Pisetsky segnala nel XV secolo una generale moda a allargare i baveri, che sui *roboni* formano quasi delle *pellegrine*, e che andrà ampliandosi nel secolo successivo. R. LEVY PISETSKY, 1966, p. 392. La studiosa per il XV secolo segnala la pelliccia come una veste caratteristica degli uomini adulti, che nel secolo successivo si diffonde anche tra i giovani: «Le pellicce erano infatti un elemento importante dell'abbigliamento cinquecentesco, soprattutto in confronto al secolo precedente. Un indizio dell'importanza assunta dalla pelliccia è l'estendersi dell'uso ai giovani, che d'inverno portano fodere di pelle o *robe* lunghe. Questa è una novità criticata dai vecchi come moda troppo molle. [...] Le pellicce di moda per eccellenza sono il *lince*, detta allora *lupo cerviero*, e lo *zibellino*», R. LEVY PISETSKY, 1966, p. 572.

⁷⁶³ Fiorio descrive questo ritratto come esempio di «una società compiaciuta del proprio apparire», M.T. FIORIO, 1998, p. 222.

⁷⁶⁴ MAESTRO DELLA LEGGENDA DI SANTA MADDALENA, *Ritratto di Filippo d'Asburgo, detto il Bello*, Paris, Musée du Louvre, inv. 2085, olio su tavola, cm 41,8 × 26,9. Il prototipo del ritratto originale viene messo a punto verso il 1498-1500.

dell'Italia settentrionale, diffusa in Emilia e soprattutto in Lombardia dagli anni ottanta.⁷⁶⁵ Le insegne nascono come gioiello di corte in Francia, diffondendosi poi anche all'estero e soprattutto in Italia. Hackenbroch ritiene che questa moda prenda piede in Italia sull'esempio degli ufficiali francesi al seguito di Carlo VIII e Luigi XII. L'insegna è intesa come un simbolo delle proprie ambizioni personali, dei propri obiettivi, o *summa* di valori morali. Altre volte l'emblema serve per ricordare un importante pellegrinaggio, o per attirare verso di sé la protezione del santo rappresentato, a guisa di amuleto, come il caso di Luigi XI di Francia.⁷⁶⁶ Leggendo gli studi di Hackenbroch sorge il sospetto che la donna possa essere la promessa sposa del giovane. Di solito l'insegna rappresenta virtù, santi, elementi simbolici legati alle qualità dell'effigiato, mentre in questo caso compare una figura femminile che dalla pettinatura si potrebbe definire a lui contemporanea. Nella copia del 1515 di Michel Sittow del ritratto per il fidanzamento del re Cristiano II di Danimarca con Isabella di Castiglia,⁷⁶⁷ l'insegna dello sposo avrebbe dovuto ritrarre la giovane Isabella. Tuttavia la copia viene eseguita senza che nessuno, pittore compreso, abbia mai visto la ragazza e così l'insegna viene lasciata vuota.⁷⁶⁸ Il volto della giovane compare solo nella versione più tarda del ritratto, eseguita entro il 1518 e attribuita a Barent van Orley.⁷⁶⁹ Di conseguenza questo tipo di insegna suggerisce che il disegno in esame sia un ritratto epitalamico. Si tratterebbe del secondo caso di questo tipo, poiché si aggiungerebbe al ritratto di dama del Louvre (inv. RF53007) già segnalato per Francesco Bonsignori, che si è discusso proprio come opera epitalamica nel capitolo dedicato alla corte di Mantova.⁷⁷⁰

Il disegno in esame sembra appartenere agli anni novanta del Quattrocento. Se lo si confronta con il profilo a pietra nera di Chatsworth (inv. 953, figg. 174-175) si trovano le tracce della stessa modellazione, e quegli automatismi di mano con cui il pittore delinea le bocche con rapidi gesti verso il basso, oppure costruisce gli occhi e i capelli. La disposizione di luci e ombre a costruire la rotondità del mento e della guancia è la stessa, e segue una formula *standard* dove la luce radente, alla maniera lombarda, descrive anatomie. Questo stesso dialogo si trova se si paragona il giovane con medaglione con il volto a pietra nera meglio conservato dello stesso museo francese (fig. 176-177). Sembra che questo nuovo disegno possa essere affiancato ai ritratti pittorici di De Predis già discussi, soprattutto al volto della dama della National Gallery di Londra, (inv. NG5752), (figg. 178-179) oppure al profilo del piccolo Ercole Massimiliano Sforza (figg. 180-181).

Quanto allo stato conservativo, nel giovane con medaglia si segnala una vasta abrasione della pietra nera che dà una sensazione di maggiore debolezza del foglio (figg. 172-173). Ariane de La Chapelle,⁷⁷¹ che si è gentilmente offerta di osservare l'esemplare al microscopio (inv. 4658) confrontandolo con il ritratto della stessa collezione prima discusso (inv. 4657), ritiene che l'aspetto della pietra nera in origine dovesse essere il medesimo nei due esemplari, ma attribuisce la diversità del loro stato attuale alla differente storia conservativa. Nel giovane con cappello ornato da un medaglione, mi segnala dei gravi problemi di adesione della pietra, che hanno

⁷⁶⁵ È documentato alla corte dei Bentivoglio nella metà anni ottanta, e poi a Milano tra questo decennio ed il successivo, A. BALLARIN, 2010, I, pp. 7, 244.

⁷⁶⁶ Y. HACKENBROCH, 1996, pp. 2-3.

⁷⁶⁷ MICHAEL SITTOW, *Ritratto di re Cristiano di Danimarca*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, inv. 789, olio su tavola, cm 31 x 22, L. CAMPBELL, 1990, p. 216.

⁷⁶⁸ Y. HACKENBROCH, 1996, pp. 250-253. Il matrimonio viene celebrato per procura nel 1514 ma l'età ancora acerba di Isabella le impedisce di raggiungere subito lo sposo, e di conseguenza il suo volto non compare.

⁷⁶⁹ BARENT VAN ORLEY, *Ritratto di re Cristiano di Danimarca*, Madrid, Museo Lazzaro-Goldano.

⁷⁷⁰ Cfr. Capitolo 2.

⁷⁷¹ Comunicazione orale rilasciata a Parigi, presso il Département des Arts Graphiques del Louvre il 26/06/2015.

portato alla perdita di gran parte del *medium*.

La restauratrice trova tracce di pietra rossa sulle labbra e sulle guance di entrambi gli esemplari parigini, pigmenti che oggi non sono quasi più visibili a occhio nudo. Ad un'esame autoptico sembra di vedere simili tracce di pietra rossa anche nelle labbra degli esemplari di Chantilly (inv. 117, fig. 171), e degli Uffizi (inv.1916 F, fig. 159), anche se in questi ultimi casi non ci si può giovare di un'osservazione a microscopio, ma solo dell' osservazione a luce naturale. Non va escluso che simili tracce si troverebbero anche sulle guance, se si potesse disporre della strumentazione adatta. L'osservazione condotta da de La Chapelle sui due ritratti del Louvre conferma quanto la percezione odierna risulti alterata dalla conservazione. In origine questi disegni dovevano apparire più caldi e ricchi dal punto di vista cromatico, anche in ragione del dialogo con la coloritura bruna della carta.

Alle pietre nera e rossa De Predis aggiunge anche un pigmento secco non identificato di colore giallo. Nel giovane con medaglione sul cappello de La Chapelle descrive il giallo dell'impresa come un pigmento macinato molto fine, e dato a secco sul foglio. Secondo la studiosa non si tratta di *gouache* liquida, ma di «craie reconstituée», una materia ottenuta macinando molto finemente il pigmento colorato. Al termine di una dettagliata analisi delle fonti e degli esemplari superstiti si può in questa sede discutere questo *medium* giallo come un pastello. La prima attestazione di questa tecnica si ha in Francia nell'opera di Jean Fouquet, negli anni sessanta del XV secolo. La letteratura tradizionale pensa che da qui sia passata a Jean Perréal e poi a Clouet.⁷⁷² L'uso del colore fatto da De Predis è molto interessante. La base del disegno rimane il quattrocentesco ritratto su carta a pietra nera, su cui emergono dei tocchi di colore, nel rosso e nel giallo, che il pittore usa allo stesso modo di una delle sue miniature per la corte sforzesca. Questo modo di arricchire con tocchi cromatici i disegni è simile a quello di Fouquet e di Perréal (figg. 182-187), mentre è più lontano da come userà i colori Boltraffio. Le fonti⁷⁷³ dimostrano che De Predis ha contatti duraturi con le corti d'oltralpe dove è molto di moda questo tipo di ritratto su carta, che è una tipologia spiccatamente cortese, soprattutto nel Nord Europa. E' ragionevole forse pensare che Ambrogio abbia visto in questi ambienti alcuni disegni a tocchi di pastello. La suggestione è resa ancor più forte dalla moda del giovane ritratto nel disegno del Louvre. Il cappello ha una foggia tipicamente nordeuropea e ci si chiede se questo non sia un ritrattino epitalamico destinato a qualche corte d'oltralpe, fatto da De Predis durante uno dei suoi molti soggiorni al Nord. Può essere interessante ricordare che nell'inventario dei disegni di Morel d'Arleaux il disegno è descritto come un «Portrait du duc d'Orléans, qui depuis fut Louis XII roi de France»,⁷⁷⁴ a sottolineare un aspetto del costume che potrebbe essere francese o nordeuropeo.

A questo disegno francese si propone di accostare in questa sede per la prima volta un secondo disegno, che si trova presso il Kupferstichkabinett di Berlino (KdZ 1036, 29, cat. 29, fig. 188). È un bel profilo virile a pietra nera su carta bruna, attribuito finora a un anonimo artista settentrionale del primo quarto del secolo XVI. Le misure sono molto simili a quelle degli altri esemplari, circa trentacinque per trenta centimetri, ma potrebbero forse essere state maggiori in origine visto che il foglio appare rifilato. Il disegno di Berlino è in buono stato di conservazione. La pietra nera è modulata con grande perizia insieme al gesso bianco, alla pietra rossa e al

⁷⁷² Cfr. Capitolo 5, Capitolo 6.

⁷⁷³ Cfr. Capitolo 1.

⁷⁷⁴ *Inventaire du Musée Napoléon* [Morel d'Arleux], 1797-1827, III, Ecole vénitienne, carton 27, p. 405, n. 3097, Paris, Archives des musées nationaux, cote: 1DD35

carboncino. Sulla guancia sembra esserci quasi una cipria rosata, che in modo coprente restituisce più naturalezza al volto. Nel disegno berlinese l'effigiato veste una camicia il cui scollo si abbassa sul busto in modo moderno, e viene chiuso forse da un *giubbone* o da un *farsetto* basso allacciato. Il bordo è decorato a pietra rossa e nasconde la collana che pende dal collo dell'effigiato.⁷⁷⁵ Questa moda è documentata nel primo decennio del secolo, ma qualche informazione in più forse viene dai capelli e dal copricapo. Il taglio della zazzera corta, abbinato al cappello con la falda bassa, si trova in Lombardia nelle pale del primo decennio, come nel santo sulla destra della *Madonna con Bambino* eseguita da Romanino per la Chiesa di San Valentino a Breno,⁷⁷⁶ databile circa al 1508. Giungono riscontri anche dai ritratti di Bernardino de' Conti di Charles d'Ambroise⁷⁷⁷ insieme a quelli degli altri personaggi coinvolti nell'occupazione francese del ducato.

Dal punto di vista stilistico, il ritratto di Berlino può essere confrontato con la galleria di ritratti a pietra nera appena discussi e con l'opera pittorica. In particolare è interessante il dialogo con il ritratto di Massimiliano del 1502 (inv. 4431, figg. 188-189). Colpisce la modellazione del volto, lo sfumato molto simile e il modo di disegnare gli occhi e le rughe d'espressione. Questi stessi elementi si trovano confrontando il profilo di Berlino con i disegni a pietra nera appena discussi nel catalogo di De Predis, come il profilo di Chatsworth (inv. 953, figg. 192-193). Vi si riscontra lo stesso modo di disegnare bocche, occhi, e lo stesso modellato di luce e ombra. Il profilo di Berlino, sembra più moderno poiché l'effetto è quello di una composizione più naturale e la scelta tecnica denuncia un arricchimento che invita a considerare anche un confronto con il grande profilo a pietra nera e rossa della Woodner collection (inv. 1998.17.6, figg. 194-195).

Se si accettano nel catalogo di De Predis i due disegni parigini e quest'ultimo esemplare berlinese, si apre una finestra inedita sulle pratiche del disegno del pittore milanese. Finora Ambrogio è noto alla critica solo come autore di disegni a penna e a punta d'argento, mentre è abbastanza recente la discussione sulla pietra nera. È la prima volta, inoltre, che si pone il problema dell'utilizzo di altri strumenti grafici, come la pietra rossa, e il gesso giallo, che vanno assieme all'uso di una carta colorata. Nell'esemplare berlinese inoltre, la moda e lo stile conducono nel primo decennio, aprendo la possibilità che sia uno degli ultimi esemplari del catalogo del maestro. Il pittore è documentato un'ultima volta nel 1508 e il disegno potrebbe essere non lontano da questo termine. Ambrogio mostrerebbe la sua apertura al nuovo secolo, anche se ha ormai superato la cinquantina, e dichiara il percorso che l'ha generato. Anche questo ritratto ha solide radici nel Quattrocento, che non dialogano con la rivoluzione tecnica ed espressiva della maniera moderna che proprio negli stessi anni si sta sviluppando a Milano.⁷⁷⁸

Questa conclusione tuttavia non è intesa a penalizzare il pittore. Visto l'alto numero di fonti e di esemplari conservati è chiaro come la sua formula risponda alle esigenze e al gusto di un preciso bacino di committenti.⁷⁷⁹

⁷⁷⁵ COPIA DA RAFFAELLO, *Ritratto di Giuliano d'È Medici*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.7.12, tempera e olio su tela, 83.2 x 66 cm

⁷⁷⁶GIROLAMO ROMANINO, *Madonna con il Bambino e San Giovannino tra i Santi Valentino e Maurizio*, Breno (Brescia), Chiesa di San Valentino, tavola, cm 103 x 155.

⁷⁷⁷BERNARDINO DE CONTI, *Ritratto di Charles II d'Amboise*, Saint-Armand-Montrond, Musée Saint-Vic, inv. 922-2-3, tavola, iscrizione nel bordo inferiore «BERANRDINUS DE COMITE DE MEDIOLANO PINXIT. 1500.18.AUG.».

⁷⁷⁸A. BALLARIN, 2010, II, pp. 777-852.

⁷⁷⁹Al termine di questa rassegna mi chiedo se De Predis non avesse a disposizione un archivio personale di ritratti, almeno per i personaggi più noti, e quindi richiesti, come trovo documentato per Francesco Bonsignori. Questo spiegherebbe, ad esempio, la velocità con cui nel 1492, l'inviato dell'elettore di Sassonia riesce a recuperare un ritratto di Bianca Maria, direttamente dalla bottega dell'artista.

Per ovviare alle difficoltà della posa del modello, Francesco Bonsignori si costruisce un vero e proprio archivio di disegni di ritratto, che al bisogno usa come base per creare dipinti e disegni da inviare. Lo testimoniano Vasari e una

La base dei disegni di De Predis del Louvre o di Berlino rimane un tradizionale disegno a pietra nera, il cui stile si legge con coerenza a fronte del *Ritratto dell'imperatore Massimiliano* di Vienna, nonostante compaia per la prima volta il colore. Nel più tardo ritratto virile di Berlino (inv, fig.) l'artista gioca con abilità con il marrone della carta, e crea un contrappunto di grande qualità con i colori, nel nero vellutato nei capelli, nella pietra rossa su labbra e occhi, o nel rosa dell'incarnato.⁷⁸⁰

I contemporanei grandi ritratti autonomi dell'Italia settentrionale, da Venezia a Mantova, sono tutti a pietra nera, secondo tradizione. A fronte di questa solida consuetudine, in De Predis compare una nota cromatica del tutto inattesa. Non è un caso che ciò accada in una corte dove la duchessa è francese d'adozione e dove il pittore intrattiene svariati contatti con le corti d'oltralpe. De Predis è un artista documentato spesso al lavoro presso le corti di Massimiliano d'Asburgo e dei reggenti del Tirolo.⁷⁸¹ Allo stesso tempo, come già detto, nasce nel 1455 quindi si forma nella corte di Bona di Savoia e Galeazzo Maria Sforza, dove sono stabili i rapporti con la corte di Francia e i suoi artisti. A Milano si conosce l'arte fiamminga ma soprattutto quella francese,⁷⁸² grazie al tramite di Bona che non interromperà mai il legame con la corte di provenienza.

Quando Ambrogio è un giovane che sta svolgendo la sua formazione a corte con il più anziano fratello, nel 1460, Zanetto Bugatto⁷⁸³ viene inviato a perfezionarsi nella bottega di Rogier van der Weyden a Bruxelles. Nel 1468 lo stesso Zanetto si reca in Francia per ritrarre Bona di Savoia,⁷⁸⁴ futura moglie di Galeazzo Maria Sforza.⁷⁸⁵

Bona, figlia di Ludovico di Savoia e di Anna di Lusignano, rimane orfana di madre nel 1462 all'età di tredici anni, e viene cresciuta alla corte di Luigi XI di Francia. Il ducato di Savoia diventa un avamposto strategico di grande importanza per il re francese, e una zona di delicato equilibrio

lettera di Isabella inviata a Battista Stabelino del 3 maggio 1513. G. VASARI, 1568 [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, p. 433-437; A. CAPPELLI, S. FERRARI, 1884, n. XIII, p. LV; U. SCHMITT, 1961, doc. XXXIV, p. 143, Appendice documentaria, Doc. XCVI.

⁷⁸⁰ Per una discussione più approfondita delle prime tecniche dei colori a secco si rimanda al capitolo dedicato nel presente lavoro, *cf.* Capitolo 5.

⁷⁸¹ *Cf.* Capitolo 1.

⁷⁸² M.T. FIORIO, 2000, p. 36. Fiorio legge l'apprezzamento di Antonello da Messina a Milano, sotto la luce di quest'apertura a una pittura più aderente al naturale. È quest'ultimo il primo pittore a cui Galeazzo Maria propone il posto vacante di pittore di corte, alla morte di Bugatto. Rogier van der Weyden impone una formula ritrattistica vincente alla corte di Borgogna, riuscendo a unire il realismo nordico alle esigenze auliche della rappresentazione d'etichetta. Jean Foquet, cerca una formula nuova per la ritrattistica ufficiale, stemperando il realismo della sua tradizione pittorica attraverso soluzioni più italianizzanti. Galeazzo conosce i ritratti di Antonello da Messina almeno dall'esemplare di proprietà del fratello Ludovico.

⁷⁸³ I. CAFFI, 1876, p. 538. Ricordo tra gli altri un ritratto di Ippolita, figlia di Bianca, eseguito da Bugatto per una corte straniera. Francesco Sforza ne dà notizia alla consorte Bianca Maria il 7 agosto 1460, «Guascono Franzoso, qual de presente se vole trasferire dal suo illustrissimo signore, ne ha dicto voluntere portaria seco la imagine de Hippolita nostra figliola, et dosyderando nuy de compiacerli et farli cosa che sia grata, mandiamoli per retrarla maestro Zanetto depintore».

⁷⁸⁴ F. CAVALIERI, 2014, pp. 23-54.

⁷⁸⁵ *Ibidem*, Il 7 marzo 1468, Cicco Simonetta scrive a Bianca Maria che ha «mandato in Francia maestro Zanetto pintore, perché gli portasse retracto dal naturale la Illustrissima Bona de Savoja». Il figlio fa sapere alla madre che sarà la prima a vedere il ritratto. Se questa giudicherà la sposa bella, potrà inoltrarglielo, se invece la troverà brutta dovrà tenerlo presso di sé. Cicco continua dicendo «et pure in questo giorno è retornato dicto maestro Zannecto, el quale habiandomi portata la figura de la predicta, che me pare non solo bella, ma bellissima; per observare la promessa S.V. non delibero mandargliela perché la voglio per mi». La madre poco dopo risponde: «Havemo ricevuto la vostra lettera, qualle ne ha portato maestro Zaneto, concernendo el retrato de la illustrissima madona Bona vostra moglie». Accanto a profilo di ascendenza numismatica, la corte non disprezza le proposte fiamminghe, come dimostra il viaggio d'istruzione di Bugatto, P. WESCHER, 1948, pp. 209-213; F. SRICCHIA SANTORO, 1990, pp. 43-52;.

per tutta l'Italia settentrionale, come ben intende Francesco Sforza nel momento in cui pianifica il matrimonio del primogenito Galeazzo Maria.⁷⁸⁶

La corte ducale è una finestra privilegiata dalla quale affacciarsi agli sviluppi del ritratto francese. In questo momento alla corte di Luigi XI il ritrattista ufficiale è Jean Fouquet, l'artista al quale si attribuisce tradizionalmente il primo uso dei pastelli su carta tra il 1460 ed il 1465 nello *Studio per il ritratto di Jouvenel des Ursins*.⁷⁸⁷ L'artista è noto per aver eseguito anche alcuni ritratti fini a se stessi, uno a punta d'argento di un legato papale⁷⁸⁸ ed un secondo a pietra nera e pastelli. Quest'ultimo è un ritratto di uomo anziano di tre quarti con cappello, conservato all'Ermitage,⁷⁸⁹ che Dominique Thiébaud propone sia un ritratto fine a se stesso del re Luigi XI.⁷⁹⁰ Fouquet muore nel 1481 e Jean Perréal è documentato a corte dal 1483 al 1530,⁷⁹¹ prendendo il suo posto come ritrattista di corte.⁷⁹² L'artista diventa famoso per i suoi ritratti a pastelli su carta,⁷⁹³ anche se a fronte dell'eloquenza delle fonti⁷⁹⁴ mancano oggi prove superstiti definitive per descrivere questa produzione detta a *deux crayons*.⁷⁹⁵ Dopo Perréal il ritratto su carta sarà sviluppato nell'opera di Jean Clouet e dei suoi successori.

La letteratura è concorde nel credere che dopo il matrimonio Bona mantenga stretti rapporti con la corte francese e con i suoi artisti. Ad esempio, quando si pianifica il matrimonio tra Alfonso d'Este e Anna Sforza, poi celebrato nel 1491, mentre il ritratto del futuro sposo che viene spedito a Milano è forse un'opera di Baldassarre, l'effigie di Anna viene affidata da Bona ad un francese. L'opera tarda ad arrivare, il maestro oltralpino non si decide a terminarlo, e la duchessa per qualche istante pensa di chiamare lo stesso Baldassarre per risolvere la questione. Poco dopo il francese scioglie gli indugi, e riprende col lavoro, prima che si renda necessario l'intervento della duchessa.⁷⁹⁶

Di sicuro alla corte di Milano le opere dei ritrattisti dei re di Francia hanno una certa circolazione. Sembra verosimile quindi che De Predis sia venuto in contatto con i loro disegni di ritratto e con la tecnica dei pastelli.

In questa sede si vorrebbe proporre la possibilità che Ambrogio De Predis abbia conosciuto i ritratti a pastelli che si fanno alla corte francese in questi anni, non solo grazie ai documentati scambi di effigi tra le corti, ma anche grazie alla sua consuetudine con le corti d'oltralpe.

Osservando il modo in cui De Predis usa il giallo e il rosso sul *Ritratto di giovane di profilo verso sinistra con cappello ornato da un medaglione* del Louvre (inv. 4658) ci si accorge che il colore è dato a tocchi, che non intaccano la struttura disegnativa quattrocentesca ed il modo di concepire la figura. Questo procedimento non è molto lontano da quello di Jean Fouquet nello *Studio per il ritratto di Jouvenel des Ursins*, e da quello di Perréal. A quest'ultimo artista si riconoscono due

⁷⁸⁶ Per una recente bibliografia si vedano F. ELSIG, 2016; S. BUGANZA, 2015, pp. 242-243, *cfr.* Capitolo 5.

⁷⁸⁷ JEAN FOUQUET, *Studio per la testa di Guillaume Jouvenel des Ursins (1401-1472), barone di Trainel, Cancelliere di Francia*, Berlin Kupferstichkabinett, Kdz. 4367, pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, pastello giallo, su carta grigia preparata, mm. 276 x 196.

⁷⁸⁸ JEAN FOUQUET, *Ritratto di un legato papale*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.38, punta metallica e pietra nera su carta preparata bianca, mm 198 x 135.

⁷⁸⁹ JEAN FOUQUET, *Ritratto maschile con cappello*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, Gabinetto di disegni, inv. 3895, pastello nero, pietra rossa, pastello rosa su carta preparata grigia, acquerellatura scura posteriore, mm. 280 x 207.

⁷⁹⁰ D. THIÉBAUD, 2003, p. 145.

⁷⁹¹ C. STERLING, 1963, pp. 2-3.

⁷⁹² Si discute del pittore e si danno gli estremi bibliografici nel capitolo dedicato al ritratto francese, *cfr.* Capitolo 5.

⁷⁹³ N. REYNAUD, 1996, pp. 36-46; A. BALLARIN, 2010, II, pp. 751-777.

⁷⁹⁴ P. PRADEL, 1963, pp. 132-186.

⁷⁹⁵ N. REYNAUD, 1996, pp. 36-46; A. BALLARIN, 2010, II, pp. 751-777, *cfr.* Capitolo 5.

⁷⁹⁶ I. CAFFI, 1876, p. 538; M.T. FIORIO, 2000, p. 36.

ritratti autonomi a punta d'argento oggi a Chantilly.⁷⁹⁷ La critica tuttavia non segnala che in uno di essi, nel *Ritratto di Philippe de La Platière*, accanto alla punta metallica compare del colore rosso in abbinamento al giallo, a decorare anche in questo caso l'insegna nel copricapo (figg. 185-187). Sia i disegni a punta d'argento dell'artista francese, che il ritratto a pietra nera di Ambrogio, si datano negli anni novanta del XV secolo. A questa altezza la mentalità di Perréal e De Predis è ancora quella di chi fa ritratti a punta d'argento e usa il pastello per dare tocchi di luce e colore, come ha insegnato Jean Fouquet nel *Ritratto maschile con cappello* di San Pietroburgo. Questo colore accende e decora ma non intacca la struttura disegnativa tradizionale, che resta quattrocentesca. Questo è il modo di procedere dei ritrattisti di corte che lavorano con eleganza a punta d'argento, miniano codici raffinati e dipingono in punta di pennello. Forse non a caso sia Fouquet che Perréal che De Predis sono grandi miniatori e ritrattisti allo stesso tempo, abili nell'uso della punta d'argento. Sono ben altra cosa i grandi pastelli di Boltraffio dell'Ambrosiana, che per contro sono il manifesto di un colore che genera la figura, dove la tecnica è veicolo della modernità stilistica.

In occasione della mostra del 2011 si è tornati a discutere sulla paternità di un ritratto a pietra nera dell'imperatore Massimiliano, oggi a Berlino.⁷⁹⁸ L'attribuzione a De Predis si basa sulla fatto che l'artista è documentato nel 1502 al lavoro su un ritratto di Massimiliano, e quindi potrebbe essere facilmente l'autore di un ritratto disegnato dello stesso imperatore. Si contano diversi pareri negativi in merito, e gli studi non mancano di attribuirlo a un veneziano⁷⁹⁹ o a un artista nordico.⁸⁰⁰ Il foglio porta una data 1507 e un monogramma dureriano che la letteratura ritiene talvolta autografo del maestro di Norimberga. I disegni di ritratto a pietra nera finora discussi scoraggiano l'attribuzione a De Predis, confermando le recenti incertezze della critica. Anche Alan Brown, a esempio, nella recente schedatura del disegno nel 2011 mantiene un atteggiamento molto cauto, mettendo in risalto la forte problematicità del foglio.⁸⁰¹ Osservandolo dal vero si nota lo stato di precaria conservazione della pietra, che risulta abrasa e sembra essersi staccata in molte parti. Tornano alla mente le osservazioni di metodo di Tordella, sulla leggibilità critica dei disegni a pietra nera in rapporto alla conservazione. La pietra è molto volatile, proprio in ragione della sua origine naturale, perchè ricca d'impurità che conferiscono un segno dalla volumetria variata.⁸⁰²

Resta ora un ultimo punto su cui riflettere, ovvero la plausibilità di datazioni così avanzate per ritratti di profilo rigidi, di stampo medaglistico, spiccatamente quattrocenteschi. A Milano non

⁷⁹⁷ JEAN PERRÉAL, *Ritratto di Philippe de La Platière, signore di Bordes, detto Bourdillon*, Chantilly, Musée Condé, inv. PD 398, pietra nera, punta d'argento, pietra rossa e lamina d'oro (nell'impresa), su carta bianca, mm. 200 x 130; JEAN PERRÉAL, *Ritratto di Louis de Luxembourg, conte di Ligny*, Chantilly, Musée Condé, inv. PD 397, pietra nera, punta d'argento, pietra rossa e lamina d'oro (nell'impresa), su carta bianca, mm. 200 x 137.

⁷⁹⁸ ANONIMO ARTISTA MILANESE(?), *Studio per un ritratto dell'imperatore Massimiliano*, Berlin, Kupferstichkabinett, Kdz 10, pietra nera su carta bianca, mm 372 x 252.

⁷⁹⁹ *Albrecht Dürer*, 1971, p. 112; D.A. BROWN, 2003, pp. 598, 600. N. 4.

⁸⁰⁰ H.T. SCHULZE ALTCAPEBERG, 1995-1996, pp. 279-281, n. 179.

⁸⁰¹ Si veda a esempio A. BAYER, 2011 (a), p. 266, il volto ha dimensioni maggiori rispetto al dipinto, e la naturalezza con cui viene ritratto suggerisce di non escludere l'ipotesi che possa trattarsi di un disegno autonomo, pur con grande cautela.

⁸⁰² P.G. TORDELLA, 2009, p. 110, «La leggibilità critica della *Madonna con il Bambino* (Uffizi 444E), esaminata in direzione di Andrea del Verrocchio, è fortemente pregiudicata dall'evanescenza della traccia probabilmente una pietra nera naturale. Strumento, quest'ultimo, ricco di microimpurità di variata volumetria che si traducono in un segno frammentato, fortemente scandito, inidonea a depositarsi su un supporto preparato a corpo, tendenzialmente planare, regolare cioè nel microrilievo geometrico».

c'è difficoltà ad avanzare con esemplari di questo genere negli anni novanta o al primo decennio del Cinquecento. Questo tipo di rappresentazione vanta un'origine classica ed è oggetto di trattazione di Quintiliano nella sua *Institutio oratoria*, e di Plinio in Vecchio nella *Naturalis Historia*. Viene poi ripresa nel *De pictura* dell'Alberti,⁸⁰³ e si sviluppa in Lombardia portando ad esiti del tutto particolari. A Milano nel XV e XVI secolo le consuetudine il cerimoniale imponevano «per i personaggi di rango una raffigurazione più distaccata e formale, dove si escludesse l'irrompere di un'emozione».⁸⁰⁴ Malaguzzi Valeri dà molta importanza all'uso del profilo presso la corte, e lo documenta già ben avviato durante la reggenza di Francesco I e Galeazzo Maria Sforza. Nella decorazione della Certosa pavese si impone un modello dinastico e ufficiale che fa presto scuola anche presso i committenti privati. A Pavia, negli anni novanta, diventa consueto decorare il salone del primo piano con serie dinastiche di profilo, disposte a fregio, che evidenziano i rapporti di discendenza tra gli effigiati.⁸⁰⁵ In Lombardia questo filone dura per decenni e vanta una longevità unica, che non è condivisa dalle altre regioni italiane. Anche Boltraffio, il massimo araldo della modernità dopo Leonardo, esegue alcuni ritratti di profilo⁸⁰⁶ probabilmente su indicazione di una «precisa volontà del committente».⁸⁰⁷ Tra la fine del XV secolo e il primo decennio del Cinquecento, a esempio, si data la serie di ventuno pannelli dinastici, riuniti già in parte da Zeri negli anni Ottanta.⁸⁰⁸ Anche Bernardino de' Conti⁸⁰⁹ nel nuovo secolo esegue diversi ritratti di profilo dei suoi committenti, sia francesi che italiani. Altre testimonianze di questo tipo giungono dalle fonti raccolte da Malaguzzi Valeri, e dal ciclo di casa Antellani che mostra ancora una volta una sfilata di medaglioni di profilo della dinastia sforzesca.⁸¹⁰ Rossana Sacchi⁸¹¹ data il ciclo dell'anonimo autore luinesco tra l'*ante quem* del 1533, dato dall'assenza della moglie di Francesco II, Cristina di Danimarca, e il *post quem* del 1522, poichè lo Sforza appare duca a pieno titolo. La critica recente concorda con la studiosa,

⁸⁰³ J. POPE HENNESSY, 1966, p. 35; J. WOODS-MARSDEN, 1987;

⁸⁰⁴ M.T. FIORIO, 2006, p. 63.

⁸⁰⁵ A. CASATI, 2009, pp. 76-77. A Pavia durante i restauri del broletto nel 1927 emergono alcuni profili affrescati, oggi ricoverati presso i musei civici della città. La decorazione occupa il fregio del grande salone al primo piano del palazzo, e corre lungo il perimetro, all'imposta del soffitto a cassettoni lignei. Il fregio ospita motivi fitomorfi, cornucopie, putti e uccelli che legano tra loro le teste clipeate. Proprio il legame con la Certosa pavese porta Casati a proporre una datazione all'ultimo decennio del Quattrocento.

⁸⁰⁶ GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Ritratto d'uomo di profilo*, London, National Gallery of art, inv. 3916, olio su tavola, cm 56,5 x 42,5

⁸⁰⁷ M.T. FIORIO, 2000, p. 123.

⁸⁰⁸ Oggi i pannelli, attribuiti a anonima scuola lombarda, e provengono da una stanza del palazzo di San Martino Gusnago, tra Mantova e Brescia. Sono divisi tra il Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 664 1904 - 669 1904), il Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 05.2.1-12), mentre due pannelli si trovano al The Cornell Fine Arts Centre, Rollins College, Winter Park, in Florida (inv. 57-5-P, 57-6-P). Altri due sono nella collezione di Francesco Zeri, a Mentana, mentre cinque pannelli sono ospitati nella collezione di Vittorio Frascione, a Firenze e gli ultimi dodici si tracciano nei cataloghi di vendita; ChristiÈs, London, 25th Feb. 1938, lot 41; Sotheby's, London, 20 Aug. 1941, nos. 92; Parke-Bernet, New York, 6-7 Feb. 1946, no. 258; Sotheby's, London, 31st Jan. 1951, lot 23; Galerie Georges Petit, Paris, 30th May-1st Jun 1921, lot 4; Galerie Charpentier, Paris, 6 Dec. 1952, lot 2. Ogni pannello mostra una figura di profilo, in una nicchia a finti marmi decorata da un festone.

⁸⁰⁹ Per un profilo aggiornato sul pittore ed in particolare sulla ritrattistica si rimanda a M.C. PASSONI, 2013, pp. 145-179, a cui si aggiungono i precedenti contributi di M.T. FIORIO, 1984, pp. 38-52; M.T. FIORIO, 1998, pp. 211-230.

⁸¹⁰ BOTTEGA DI BERNARDINO LUINI, *Muzio Attendolo Sforza; Francesco II Sforza; Bianca Maria Visconti [...]*, Milano, Castello Sforzesco, Civiche raccolte d'arte antica, pinacoteca, invv. 1365, 1372, 1378, 1368, 1369, 1374, 1377, 1367, 1371, 1375, 1366, 1370, 1376, 1373, affresco, proveniente dalla Casa degli Antellani. Questi ritratti dinastici vengono commissionati da una delle famiglie di più profonda fede sforzesca di Milano, residente a porta Vercellina. I tondi affrescati decorano una saletta al pianterreno. Un fatto quindi privato, a cui a volte viene attribuita una valenza simbolica superiore alle sue reali intenzioni a causa della dispersione di esemplari simili. L. TOSI, 2014, pp. 284-291; R. SACCHI, 2005, vol. I, pp. 98-99.

⁸¹¹ R. SACCHI, 2005, vol. I, pp. 98-99.

spostandosi a volte verso il 1530.⁸¹² Pur così tarda, questa tipologia ritrattistica trova altri riscontri a Milano.⁸¹³ Sacchi conferma la solidità di questa tradizione, che si mantiene inalterata da Massimiliano Sforza al fratello Francesco II Sforza.⁸¹⁴ Sacchi e Albertario,⁸¹⁵ ad esempio, documentano la circolazione dei ritratti di profilo *post mortem* di Francesco II. Anche sui camini il ritratto di profilo di stampo medaglistico rimane di moda per decenni in Lombardia, dove decora le imprese di famiglia. Fiorio data intorno al 1530 un ritratto femminile di profilo di Margherita Colleoni di Berlino.⁸¹⁶ Questi sono i caratteri tipici, e specialissimi, del ritratto tradizionale lombardo, che Fiorio sottolinea diverse volte nei suoi studi.⁸¹⁷ Il riconoscimento di queste specificità è un problema critico notevole, già messo in luce dalle rivalutazioni operate sul catalogo di Bernardino de' Conti, a fronte degli storici giudizi negativi di Venturi e Longhi. Fiorio e Passoni segnalano la discrepanza tra un giudizio stilistico negativo della critica moderna, e un documentato amore per questo tipo di formula da parte dei committenti più in vista del ducato.⁸¹⁸ Gli studi non tardano a accorgersi che la ritrattistica leonardesca, pur rappresentando l'aspetto più cospicuo dell'arte lombarda, non esaurisce le sue risorse.⁸¹⁹ De Predis partecipa a pieno di questo clima, come documenta la proposta di ricostruzione qui presentata. Non è un caso quindi che siano proprio opera di un artista milanese la galleria di sette ritratti su carta che in questa sede viene schierata sotto il nome di Ambrogio.

⁸¹² L. TOSI, 2014, pp. 284-291.

⁸¹³ F. CAVALIERI, 1998, pp. 135-245.

⁸¹⁴ R. SACCHI, 2005, p. 35.

⁸¹⁵ M. ALBERTARIO, 2001.

⁸¹⁶ ANONIMO ARTISTA LOMBARDO, *Ritratto di Margherita Colleoni*, Berlin, Staatliche Museen, segnalato in M.T. FIORIO, 1984, p. 44.

⁸¹⁷ In riferimento alla nuova ritrattistica introspettiva leonardesca e a Boltraffio la studiosa sottolinea che «la collocazione in netto profilo, di ascendenza numismatica, sopravviveva comunque ed era riservata alla ritrattistica ufficiale: così si presenta la famiglia ducale nella pala Sforzesca, così appare Bianca Maria Sforza nel ritratto del De Predis oggi a Washington [...]», M.T. FIORIO, 2000, p. 35.

⁸¹⁸ M.T. FIORIO, 1984, p. 38. A fronte di una ritrattistica di profilo rigida, fiacca e fredda, si trovano i nomi di personaggi di primo livello, prelevati da Bernardino de' Conti tra «l'aristocrazia più illustre ed esigente». Questi ultimi di conseguenza devono riconoscere a questo tipo di ritrattistica un valore, se continuano a richiederla fin nei primi due decenni del XVI secolo.

⁸¹⁹ M.C. PASSONI, 2013, pp. 145-179.

4.2 La serie dinastica dell'Accademia Carrara di Bergamo

Esiste anche un'altra serie simile di ritratti su carta, più tarda. Si conserva oggi presso l'Accademia Carrara di Bergamo, e viene attribuita dagli studi a un anonimo pittore lombardo tra il 1515 e il 1520, per alcuni dettagli di moda non eludibili (invv. D 1993-1998, cat. 38, figg. 198-203).⁸²⁰ Si tratta in totale di sei fogli che negli esemplari non rifilati misurano per lato più di cinquanta e quaranta centimetri. Sono eseguiti a pietra nera su carta avorio, con uno sfondo ad acquerello nero posteriore. Gli esemplari ritagliati sono risarciti già in epoca antica, e i nuovi bordi sono applicati in modo da riprodurre le medesime misure degli originali. Di conseguenza i fogli devono aver fatto parte *ab antiquo* di un'unica serie. Il loro stato conservativo non è buono e sono molto alterati da alcuni restauri storici.⁸²¹ Gli studi ritengono che questo gruppo sia omogeneo e contemporaneo e possa essere identificato con una genealogia familiare.⁸²² L'origine lombarda viene confermata fin dal primo catalogo del XVIII secolo. Anche Fiorio⁸²³ li riconosce prodotti tipici del tradizionale ritratto lombardo su carta, e con qualche incertezza propone una datazione ai primi anni del XVI secolo. Ragghianti⁸²⁴ li colloca intorno al 1515, e questo assetto viene condiviso da Ruggeri,⁸²⁵ Castelfranchi Vegas⁸²⁶ e Rodeschini Galati,⁸²⁷ che optano per il lustro 1515-1520. A fronte di questo avanzamento Malaguzzi Valeri nota il carattere più antico di alcuni costumi, e pur con l'erronea identificazione con Filippo Maria Visconti nell'esemplare n. 1998, riconosce un gusto più arcaicizzante, quattrocentesco, forse esemplato su prototipi più antichi.

Vesti e acconciature sembrano scalate nell'arco di due generazioni, anche se il limite del 1515-1520 è definito senza dubbi dal ritratto di uomo con barba e con cappello piumato (inv. 1996). L'accessorio è rotondo e decorato secondo un gusto molto moderno e cortigiano, e si appoggia a una retina che raccoglie attorno alla testa i capelli, che sono ancora lunghi. Siamo quasi agli anni venti, e la moda impone ormai barba e baffi, mentre la camicia col bordo a lattughe viene chiusa al petto da un vezzoso *giubbone* decorato da geometrie, con ampie maniche che si indovinanano strette al polso. Queste documentano il perdurare della moda dei tagli chiusi da lacci a Milano. Il costume si trova, ad esempio, nei ritratti raffaelleschi nella seconda metà del decennio⁸²⁸ e il particolare tipo di cappello, piumato solo nella parte alta, sembra forse di gusto francesizzante come suggerirebbero diversi ritratti di Jean Clouet. La cronologia tarda viene confermata anche dal ritratto muliebre⁸²⁹ con *capigliara* bassa (inv. 1994), come segnalato già da Fiorio nel 1982. La studiosa infatti, pur dubitando di una cronologia di inizio XVI secolo, segnala un confronto con le dame miniate da Noceto (1519-1521), e invita per questo a maggiori approfondimenti. La rete

⁸²⁰C. RAGGHIANI, 1963, p. 3, n. 6, tav. VII; U. RUGGERI, 1968, pp. VII-VIII; G. BORA 1980, p. 14; M.T. FIORIO, 1982, pp. 9-14, n. 3; L. CASTELFRANCHI VEGAS, 1983, p. 66; M.C. RODESCHINI GALATI, 1985, n.n. 1-2.

⁸²¹ U. RUGGERI, 1968, pp. VII-VIII.

⁸²² M.C. RODESCHINI GALATI, 1985, pp. 21-22; M.C. RODESCHINI GALATI, 1985 (a), pp. 23-24.

⁸²³ M.T. FIORIO, 1982, p. 12.

⁸²⁴ C. RAGGHIANI, 1963, pp. 3-4.

⁸²⁵ U. RUGGERI, 1968, pp. VII-VIII.

⁸²⁶ L. CASTELFRANCHI VEGAS, 1983, p. 66.

⁸²⁷ M.T. RODESCHINI GALATI, 1985, pp. 21-22; M.T. RODESCHINI GALATI, 1985 (a), pp. 23-24.

⁸²⁸ COPIA DA RAFFAELLO, *Ritratto di Giuliano d'È Medici*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.7.12, tempera e olio su tela, cm 83.2 x 66; RAFFAELLO SANZIO, *Ritratto di Andrea Navagero e Agostino Beazzano*, Roma, Galleria Doria Pamphilj, inv. FC. 130, olio su tela, cm 76 x 107.

che raccoglie i capelli nel secondo decennio acquista spesso maglie grosse e voluminose,⁸³⁰ e si avvicina al gusto delle *capigliare* alte e gonfie. Questo è l'aspetto delle dame milanesi del manoscritto di Noceto, databile alla fine del secondo decennio, tra 1519 e 1520. La galleria di ritratti dell'Accademia Carrara affianca personaggi che esibiscono una moda lussuosa e cortigiana (inv. 1996, 1997), a personaggi che mostrano invece soluzioni più decorose e ufficiali, forse più antiche. Compaiono il farsetto alto, abbottonato alla gola, e il cappello a tozzo all'italiana, tipico del XV secolo (invv. 1993).

Ci si chiede se questa discrepanza cronologica non suggerisca di dover leggere all'interno della serie due generazioni, scalate nel tempo, particolare adatto al carattere dinastico di questo tipo di gallerie portatili. Questa serie documenta in modo eccellente l'uso delle gallerie dinastiche su carta, in pietra nera, che diventano di moda in Italia settentrionale dal 1480 circa al 1530. L'eccezionalità della serie sta nelle dimensioni originali di alcuni esemplari, e nel numero assai elevato di pezzi. A fronte dell'enorme dispersione e perdita di materiale simile, questa galleria conferma quanto descritto dalle fonti.

4.3 Due ritratti in collezione Rothschild

Le serie familiari di De Predis e di questo anonimo artista milanese non sono gli unici esempi sopravvissuti. Potrebbero forse appartenere a una simile galleria anche due esemplari a pietra nera su carta bianca del Louvre, provenienti dalla collezione Edmond de Rothschild, che misurano tra i venti e i trenta centimetri circa per lato. I fogli sono stati recuperati solo recentemente, in occasione di alcune mostre. Il primo è un ritratto maschile di profilo, (inv. 769 DR, cat. 37, fig. 204) che in questa sede si propone possa essere un ritratto giovanile di Francesco I di Francia. I lineamenti del volto (naso, mento, bocca), e il costume sembrano simili alla medaglia del giovane monarca coniata da Giovanni Maria Pomedelli in occasione della battaglia di Marignano⁸³¹ (fig. 205). Gli studi la datano con sicurezza tra il 1515 e il 1518,⁸³² non oltre, per la particolare iconografia del re senza barba. Il confronto sembra plausibile anche con la seconda medaglia fatta coniare in occasione della campagna d'Italia. Quest'ultima è forse opera del veronese Matteo del Nassaro⁸³³ e si data al 1515. Il re vi è rappresentato ancora imberbe ma in abiti militari e senza cappello. Un'ulteriore conferma viene dal volto del re dipinto nella stanza dell'*Incendio di Borgo*⁸³⁴ (figg. 206-207). Nella miniatura che compare nel manoscritto *Les Commentaires de la guerre gallique*,⁸³⁵ e che si data tra il 1519 e il

⁸³⁰LORENZO LOTTO, *Commiato di Cristo dalla madre*, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, inv. 325, olio su tela, cm 126 × 99.

⁸³¹ Medaglia in bronzo di Giovanni Maria Pomedelli per Francesco I di Valois di Francia, Bologna, Museo civico archeologico, inv. MCA-NUM-13430, bronzo, diametro: 50.5 mm, A. ARMAND, 1883, I, p. 127, 5; G.F. HILL, 1930, p. 150, 592, tav. 107.

⁸³² F. HILL, 1930, p. 150, n. 592, plate 107; concordano anche i recenti riscontri di S. BUCK, 2008, p. 196.

⁸³³ S. BUCK, 2008, p. 196, nota 17.

⁸³⁴ RAFFAELLO SANZIO, *Incoronazione di Carlo Magno*, Stanza dell'Incendio di Borgo, Città del Vaticano, Musei Vaticani, affresco, m. 50 × 67.

⁸³⁵ *Les Commentaires de la guerre gallique*, London, British Library, ms. Harley 6205. Il manoscritto è un'opera in tre volumi composta da François Demoulins tra il 1519 ed il 1520, ed offerto in dono a Francesco I di Francia. Il primo

1520, il monarca presenta già un accenno di barba.⁸³⁶ Cécile Scailliérez⁸³⁷ concorda nel circoscrivere l'abitudine di rasare il viso in corrispondenza delle giovanili campagne d'Italia. La studiosa porta l'esempio del ritratto su carta dell'Ermitage, che copia un originale perduto di Perréal⁸³⁸ (fig. 208), e che precede di qualche anno il 1519, data della miniatura della *Guerre gallique*. Qui infatti Francesco mostra già un accenno di barba, come anche nel dipinto anonimo del Museo Condé di Chantilly.⁸³⁹ La datazione proposta dalla studiosa per il modello iconografico del Francesco I imberbe si assesta intorno al 1515, anno della battaglia di Marignano e della conquista di Milano. Il disegno russo inoltre si confronta bene con il ritratto a pietra nera del Louvre. La conclusione di Scailliérez riporta l'attenzione sulla produzione di ritratti disegnati del re, che nasce nel momento in cui prende avvio la campagna militare. È evidente che il ritratto del Louvre è un disegno fine a se stesso, nato per sostituirsi a un esemplare pittorico, e non è preparatorio per medaglie come quella di Pomedelli. Esistono disegni di questo tipo,⁸⁴⁰ ma sono molto più piccoli per volontà stessa degli artisti, che le fonti documentano al lavoro su modelli in formati ridotti.⁸⁴¹

In conclusione, questo disegno permette di attestare la circolazione di due prototipi ritrattistici del giovane Francesco I all'altezza della battaglia di Marignano. Uno di profilo, che si diffonde in Lombardia, e uno col volto del sovrano di tre quarti, che al momento è attestato solo in area francese. Grazie alla ricerca sulle fonti, questa consuetudine si documenta bene nel caso di Carlo VIII. Durante la campagna militare circolano in Italia settentrionale diverse immagini del re, anche in carta. E' ragionevole pensare che quest'uso si estendesse anche al suo successore. Le fonti documentano la diffusione sia di ritratti disegnati, che di descrizioni scritte degli ambasciatori. Basti ricordare lo stupore di uno storico come Delaborde⁸⁴² nel dare conto della smania con cui in Italia settentrionale si diffondono ritratti e descrizioni di Carlo VIII e della consorte. L'attenzione pignola ai loro tratti somatici e alle loro vesti diventa quasi oggetto di pettegolezzo. Anche Francesco Mantegna, il 12 ottobre 1494,⁸⁴³ alletta il marchese Francesco Gonzaga con un'opera di questo genere, e nel 1492 il Moro chiede ai suoi oratori un ritratto su

tomo si trova oggi alla British Library, il secondo alla Bibliothèque Nationale de France (Fr.13429), e il terzo alla Bibliothèque du Musée Condé de Chantilly (Ms.388).

⁸³⁶ C. SCAILLIEREZ, 1996, p. 23.

⁸³⁷ *Idem*, in particolare pp.19-40, 41-54.

⁸³⁸ COPIA DA JEAN PERRÉAL, *Ritratto di Francesco I di Francia*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, inv. OP-2862, pietra nera(?), pietra rossa(?), pastello giallo(?), su carta marroncina, mm 191 x 132.

⁸³⁹ COPIA DA JEAN CLOUET, *Ritratto di Francesco I di Francia*, Chantilly, Musée Condé, inv. PE241, tavola, cm 35 x 25.

⁸⁴⁰ ANONIMO ARTISTA VENEZIANO, *Ritratto virile di profilo*, Paris, Fondation Custodia, inv. 222, pietra nera su carta bianca, mm 168 x 127.

⁸⁴¹ Può essere un buon esempio la commissione di una cassetta per Clemente VII che sta seguendo Bembo nel 1530. Nella lettera che il 4 marzo invia da Padova al papa, Bembo specifica che l'artista chiede un disegno piccolo per la traduzione in bassorilievo. «Et perche in un Christallo picciolo di forma Ovale, che farà nel mezzo della fronte della detta cassetta egli vorrebbe scolpire il volto di vostra santità naturale & proprio quante egli far sapesse: mi ha pregato, che io la supplichi a esser contenta di farsi ritrarre a alcun pittore in carta, & in minore spatio, che si possa; e dar lo a Messer Vettor Soranzo Camerier suo che mel mandi». P. BEMBO, [ed. a cura di Travi, 1987-1993], I [1987], p. 22. Appendice documentaria, Doc. CXXXVIII.

⁸⁴² Delaborde non fa mistero della sua sorpresa nello scoprire che a fronte dell'abbondanza di testimonianze sull'aspetto esteriore di Carlo VIII e Anna di Bretagna, nessuno tratta del loro carattere. Ogni attenzione è portata al loro aspetto esteriore e ai loro abiti, H.F. DELABORDE, 1888, pp. 243-244.

⁸⁴³ F. GAYE, 1839, I, p. 326; P. KRISTELLER, 1902, p. 557, doc. n. 131, Appendice documentaria, Doc. XVII.

carta di Anna di Bretagna.⁸⁴⁴ La circolazione veloce richiede alcune esigenze di formato e i primi documenti visivi a muoversi in queste occasioni sono probabilmente i ritratti su carta: sono rapidi da produrre e da inviare, e sono anche discretamente economici. Forse non è casuale che questo ritratto su carta di Francesco I presenti lo stesso prototipo ritrattistico della medaglia. I disegni a pietra nera sono molto soggetti all'usura e la loro perdita è incredibilmente superiore rispetto a una medaglia, motivo per cui il foglio del Louvre oggi è un raro superstite, a fronte dei più numerosi esemplari in bronzo.

In collezione Rothschild si trova anche un secondo foglio dalle misure identiche, eseguito con la stessa tecnica, e probabilmente della stessa mano (cat. 37, fig. 209). È un volto femminile di profilo, la cui storia è legata *ab antiquo* a quella dell'esemplare maschile. I due disegni sono intesi come *pendant* fin dal 1855, quando sono montati da Giuseppe Vallardi in un'unica cornice. Da qui può venire il sospetto che facciano parte entrambi di una serie. Pur accompagnando un re francese, tuttavia, la dama veste all'italiana, quindi va escluso che appartenga alla famiglia reale.⁸⁴⁵ Le dame francesi in questo momento vestono la cuffia detta a *chaperon*⁸⁴⁶ e le figure femminili legate a Francesco I possiedono un'iconografia abbastanza sicura, assai diversa da quella del foglio Rothschild. Qui la dama veste alla maniera di Isabella d'Este nel cartone di Leonardo del Louvre (inv. M.I. 753), benchè questa moda⁸⁴⁷ rimanga praticata in Italia settentrionale con alcune varianti anche nel secondo decennio. Di conseguenza questo particolare non sembra decisivo per stabilire una cronologia. I due disegni del Louvre potrebbero essere gli ultimi residui di una delle tante serie di ritratti disegnati che in questi decenni circolano per il nord Italia, oppure potrebbero essere stati uniti in seguito. Il già nominato manoscritto di Giovanni Ambrogio Giapini da Noceto (cod. 2159) è una piccola galleria di ritratti miniati di nobildonne italiane, che viene associata all'effigie del re Francesco I. Lo stile e le filigrane delle carte assicurano che il codice è miniato in Lombardia intorno al 1518,⁸⁴⁸ e viene spedito in Francia solo in un secondo momento. Questa testimonianza informa di un gusto generale per gallerie di questo genere.

Per quanto concerne la paternità dei due disegni Rothschild, loro stato conservativo non permetta di avanzare ipotesi troppo circostanziate, come segnalato già da Marabini nel 2009.⁸⁴⁹ I disegni appaiono ripassati in modo un po' sommario nei tratti somatici. Occhi, bocca, naso, capelli e copricapi sono ripresi con linee più spesse, su un fondo a pietra nera molto labile e a tratti indefinito. La superficie della carta è abrasa e presenta diversi distacchi. Sembra che molta della pietra originale sia migrata e si sia staccata dal supporto. Sembra corretto l'ambito generale di riferimento segnalato da Bambach nell'occasione della mostra, quando viene speso il nome di Bernardino de' Conti.⁸⁵⁰ Tuttavia il numero molto vasto di simili ritratti contemporanei, in ambito lombardo, apre la possibilità che siano diversi gli artisti a cui potrebbero essere riferiti.

⁸⁴⁴ Calco nella lettera precedente del 30 marzo descrive il costume della regina Anna di Bretagna. Il Moro ordina di inviargli un ritratto su carta della regina, per proporre questo modo di vestire nella moda delle dame milanesi. H. F. DELABORDE, 1888, p. 243, nota 2, 8 aprile 1492, Lettera di Ludovico Sforza da Milano a Ludovico Calco a Vigevano.

⁸⁴⁵ Inoltre le donne famose della sua famiglia possono contare su un'iconografia nota. Si veda il saggio di C. SCAILLIEREZ, 1996, p. 84-91.

⁸⁴⁶ R. LEVY PISETSKY, 1966, p. 355.

⁸⁴⁷ Questa acconciatura a rete compare nelle copie del ritratto di Lucrezia Borgia di Bartolomeo Veneto, con una datazione dell'originale che potrebbe porsi circa *ante* 1511, COPIA DA BARTOLOMEO VENETO, *Ritratto di Lucrezia Borgia*, Già Como, collezione Rebuschini. Sul soggiorno ferrarese del pittore cfr. L. PAGNOTTA, 1997, pp. 52-53.

⁸⁴⁸ S. BUCK, 2008, p. 204; P. MULAS, 2009 (a), p. 92.

⁸⁴⁹ L. MARABINI, p. 107.

⁸⁵⁰ *Idem*, n. 41.

Ad oggi non si conoscono le date di nascita e morte di Bernardino de' Conti anche se la critica tende a considerarlo più giovane di De Predis,⁸⁵¹ a cui avrebbe guardato come modello per la sua ritrattistica. La prima notizia che lo riguarda è del 1494, quando è già un maestro indipendente e lavora a Milano, ed è documentato fino al 1523. La prima testimonianza sicura di Bernardino è offerta dalla firma e dalla data che nel 1496 appone al ritratto di Francesco Maria Sforza, il piccolo duca figlio di Gian Galeazzo Maria.⁸⁵² A questo segue nel 1499 il *Ritratto di Prelato* di Berlino, un'opera dalla superficie pittorica molto abrasa.⁸⁵³ Dopo la caduta del ducato, il pittore riesce a guadagnarsi il favore dei francesi, grazie alla capacità di lusingare i committenti con immagini ufficiali di lucida obiettività.⁸⁵⁴ Tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo, l'artista mette a punto una fortunata formula, in grado di restituire con esattezza il prestigio, la posizione sociale e la ricchezza dell'aristocrazia. La sua scelta di una ritrattistica «protocollare» è ancora più radicale rispetto a De Predis e mira a una rappresentazione più oggettiva. L'anonimo artista dei due fogli del Louvre mostra di aderire alla stessa corrente tradizionale di cui fanno parte, tra gli altri, Bernardino de' Conti, Ambrogio De Predis e Vincenzo Foppa.

Il confronto con i ritratti datati di Bernardino negli anni dieci non consente di avere certezze⁸⁵⁵ e i fogli sono molto appiattiti e abrasati. La pietra nera si è staccata in molti punti e il disegno è spesso ripreso. Questo genere di disegno di ritratto è molto diffuso in questi anni e possono averlo praticato artisti oggi sconosciuti. Si possono documentare un rovinatissimo profilo a inchiostro bruno di Bayonne⁸⁵⁶ oppure un altro profilo a pietra nera già presso la collezione Hevesy di Parigi,⁸⁵⁷ ripassato in un modo simile ai ritratti del Louvre, e a volte identificato come un ritratto di Cesare Borgia. Assai simile a quest'ultimo è anche il profilo maschile a pietra nera di Berlino, ripassato a penna, proveniente dalla collezione romana di Vincenzo e Michelangelo Pacetti.⁸⁵⁸ Questi disegni non sono che l'ombra degli originali ma restituiscono la vasta dimensione del fenomeno, che probabilmente coinvolge molti più artisti di quelli che oggi conosciamo. Questa riflessione consiglia molta prudenza.

Nell'allargare l'obiettivo storico oltre la società degli artisti [...] il percorso da seguire con miglior guadagno mi sembra oggi il concedere l'attenzione alla funzione delle opere d'arte, che accomuna il progetto dell'artista, le intenzioni coscienti del committente e le reazioni del pubblico. A differenza di Longhi che parla di "gusto circolante", oggi tendiamo a parlare di strategie della committenza e di modi di fruizione: più concisamente di ricezione, un termine messo in auge da Jauss nel campo letterario ma che, in modo diretto o indiretto, ha dato frutti anche nel capo storico-artistico via Baxandall, Shearman, il primo Belting.

G. Romano, *Rinascimento in Lombardia*, 2011, p. 17.

⁸⁵¹ M.T. FIORIO, 1984, pp. 38-52.

⁸⁵² BERNARDINO DÈ CONTI, *Ritratto di Francesco Maria Sforza, all'età di cinque anni*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca vaticana, inv. 446, tavola, cm 65 x 42.

⁸⁵³ BERNARDINO DÈ CONTI, *Ritratto di prelato*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, inv. 55, tavola, firmato in alto a sinistra, cm 51 x 48.

⁸⁵⁴ M.C. PASSONI, 2013, pp. 145-179.

⁸⁵⁵ BERNARDINO DÈ CONTI, *Ritratto di Catellano Trivulzio*, Brooklyn, Brooklyn Museum, inv. 14.141, tempera ed olio su tela, firmato e datato in alto «CATELLAN TRIVULCIUS ANNORUM 26 1505 DIE 13 MARTII», cm 74 x 56.5; BERNARDINO DÈ CONTI, *Ritratto di Gian Giacomo Trivulzio*, Ubicazione ignota, datato 1518 in alto a sinistra.

⁸⁵⁶ ANONIMO ARTISTA LOMBARDO, *Ritratto maschile di profilo*, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, Musée des beaux-arts de Bayonne, inv. 1336, inchiostro bruno steso a pennello, acquerellature brune e grigie, rialzi di bianco, su carta, mm 326 x 235.

⁸⁵⁷ ANONIMO ARTISTA LOMBARDO, *Ritratto maschile di profilo con cappello*, già Paris, collezione Hevesy, pietra nera e penna e inchiostro bruno, su carta, mm 260 x 220, segnalato da L. PAGNOTTA, 1997, p. 237, n. D.6.

⁸⁵⁸ ANONIMO ARTISTA LOMBARDO, *Ritratto maschile di profilo con cappello*, Berlin, Kupferstichkabinett, Kdz. 614, pietra nera e penna e inchiostro, su carta marroncina, mm 280 x 199.

4.4 Tre ritratti di Bernardino Luini

Al nome di Bernardino Luini la critica lega da tempo almeno tre disegni di ritratto. Il più antico è il *Ritratto virile di profilo con cappello* di Vienna⁸⁵⁹ (cat. 31, fig. 210), il secondo è il *Ritratto di giovane donna* del Louvre (inv. 2573, cat. 32, fig. 212), e il terzo il celebre *Ritratto di dama con ventaglio* a pastelli colorati dell'Albertina (inv. 59, cat. 33, fig. 214).

Il primo disegno viennese (inv. 1451, fig. 210) è eseguito a pietra nera su carta marroncina e raffigura un uomo di profilo, il busto girato verso sinistra. Suida lo attribuisce a Luini segnalando un confronto con il committente della pala del Duomo di Como, opera databile tra il 1517 e il 1518.⁸⁶⁰ La letteratura sul disegno è esigua; dopo la segnalazione di Ottino dalla Chiesa ricompare solo in una piccola mostra degli anni Settanta del secolo scorso.

A un esame dal vero la qualità del disegno appare da subito molto alta. Il busto è meno rifinito del volto, e il suo carattere incompiuto può lasciare aperto il problema della funzione, considerate anche le notevoli dimensioni. Vesti e foggia dei capelli e del copricapo, si legano a una moda riscontrabile durante l'occupazione francese del ducato di Milano, e in particolare nel primo decennio del XVI secolo. Dopo queste prime indicazioni di costume, è l'analisi dello stile che aiuta a perfezionare il contesto. Potrebbe trattarsi di un'opera giovanile del maestro. Il pulviscolo luminoso ed evanescente della pietra nera e, soprattutto, l'assenza di riflessi di cultura leonardesca portano verso una sensibilità di matrice veneta.

Bernardino Luini non fu l'unico lombardo a muoversi verso est negli anni a cavallo del 1500, ma le sue strade non dovettero coincidere con quelle di quanti si erano diretti a Venezia. Non fu infatti toccato da Giovanni Bellini e dalle opere veneziane di Antonello da Messina e di Pietro Perugino come Andrea Solario, e neppure dalle sperimentazioni di Giorgione che furono determinanti per Boccaccio Boccacino e per Giovanni Agostino da Lodi. L'incontro con Solario avvenne negli anni dieci mentre con Boccacino e Giovanni Agostino condivise l'interesse per Albrecht Dürer.

C. Quattrini, *Lo schermo di Cam*, 2006, p. 32.

E' suggestivo il confronto con la condotta pittorica, e la concezione della luce nei ritratti dei donatori del *Compianto di Cristo* di Budapest, databile intorno al 1508,⁸⁶¹ o forse un po' prima.⁸⁶² (fig. 211) Il periodo di formazione dell'artista, che fa perno sulla pala del Museo Jacquemart André del 1507,⁸⁶³ unisce ad una cultura veneta una conoscenza di Bramantino e Boltraffio. Luini appartiene a quella nuova generazione di artisti che si forma sulla messa a punto della maniera moderna portata dai due maggiori allievi di Leonardo e Bramante intorno all'anno 1500.⁸⁶⁴ Andando oltre nella cronologia di Luini, ed entrando nel secondo decennio del secolo, si ritrova questa congiuntura in un altro ritratto disegnato di Luini, il volto femminile a pietra nera del Louvre, (inv. 2573, fig. 212). Il leonardismo dell'espressione è quasi sfacciato nello sguardo

⁸⁵⁹ BERNARDINO LUINI, *Ritratto d'uomo con cappello, di profilo verso sinistra*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1451, pietra nera su carta marroncina, mm 414 x 280.

⁸⁶⁰ C. QUATTRINI, 2006, p. 29.

⁸⁶¹ BERNARDINO LUINI, *Compianto su Cristo*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 4944, tavola, cm 81,5 x 96,3. Si veda G. AGOSTI, J. STOPPA, 2014, pp. 60-63.

⁸⁶² Rispetto alla datazione tradizionale Cristina Quattrini propone una leggera anticipazione, prima della pala della pala del Musée Jacquemart-André del 1507, C. QUATTRINI, 2006, p. 32.

⁸⁶³ C. QUATTRINI, 2010, p. 155.

⁸⁶⁴ Cfr. A. BALLARIN, 2010, I, pp. 589-591.

suadente e magnetico, leggermente abbassato.⁸⁶⁵ La paternità luinesca trova vasti consensi nella critica, da Suida⁸⁶⁶ fino a Fiorio,⁸⁶⁷ Viatte,⁸⁶⁸ Marani⁸⁶⁹ e alla recente mostra monografica del 2014,⁸⁷⁰ a fronte del parere contrario di Ottino dalla Chiesa.⁸⁷¹ La profonda marca leonardesca del chiaroscuro viene sottolineata da Bora,⁸⁷² e condivisa da Ottino dalla Chiesa, pur con un dubbio sulla paternità.⁸⁷³ La cronologia del disegno ha risentito in genere della scarsa chiarezza del catalogo di Luini. Nel 2014 Gulli ha proposto una datazione convincente alla metà del secondo decennio, basata sul riassetto del catalogo giovanile del pittore compiuto negli ultimi due decenni da Quattrini. Questa proposta ha tenuto conto del confronto con le opere pittoriche, ma anche con i disegni di ritratto che stiamo considerando. Il profilo maschile a pietra nera di Vienna (inv. 1451) appartiene alla stagione che precede, mentre il ritratto di dama a pastelli colorati dell'Albertina (inv. 59) documenta la stagione che segue, negli anni venti.

Il volto a pietra nera del Louvre (inv. 2573) dichiara tutta la sua diversità rispetto ai due ritratti di Vienna (inv. 1451; inv. 59), ed esibisce un partito chiaroscurale molto contrastato. Sebbene il foglio sia tagliato, si capisce che il ritratto è costruito secondo una logica di solidi a incastro. Il legame con la cultura bramantinesca impone di non andare troppo oltre il 1515.⁸⁷⁴ Sembra che la luce ancora argentea, fredda, che smezza in modo preciso la figura, affondi le sue radici più antiche nella *Vergine della rocce* inglese e nella *Madonna Esterazy* di Boltraffio. Il ritratto del Louvre, infatti, dialoga in modo convincente con il volto della *Madonna del roseto* di Brera,⁸⁷⁵ che la critica in genere data tra il 1515 e il 1517⁸⁷⁶ (fig. 213). Il leonardismo dell'espressione è lo stesso della *Madonna del grappolo d'uva*.⁸⁷⁷ Il secondo decennio del Cinquecento è un momento molto fortunato per Luini, che a Milano riesce ad attirare il favore di committenti colti e aristocratici, sia per opere devozionali a destinazione privata, sia per elaborati progetti promossi da congregazioni laiche, e si impone come uno dei pittori più importanti in città.⁸⁷⁸

⁸⁶⁵ «[...] il segno elusivo di un rapporto diretto tra il ritrattante e il ritrattato, un dialogo non ricostruibile con nessun repertorio di *vocabuli exquisiti*», G. ROMANO, 1981, p. 69.

⁸⁶⁶ W. SUIDA, 1929, p. 276

⁸⁶⁷ M.T. FIORIO, 1987, p. 117

⁸⁶⁸ F. VIATTE, 2003 (a), pp. 372-373, n. 137

⁸⁶⁹ P.C. MARANI, 2008, pp. 127-128, n. 73

⁸⁷⁰ C. GULLI, 2014 (a), p. 206 n. 38.

⁸⁷¹ A. OTTINO DALLA CHIESA, 1956, p. 147.

⁸⁷² G. BORA, 1998, p. 258.

⁸⁷³ A. OTTINO DALLA CHIESA, 1966, p. 6. La cronologia del quadro si assesta tra un'anticipazione al 1517-1520 fino al 1520-1525.

⁸⁷⁴ È un esempio la necessità di retrodatare stilisticamente gli affreschi della Pelucca, che la studiosa colloca intorno al 1512-1515, per i «connotati fortemente bramantineschi». La datazione è in anticipo rispetto a quella al principio del decennio seguente generalmente accolta. Per la bibliografia sulla controversa datazione degli affreschi cfr. C. QUATTRINI, 2010, p. 158 nota 16, e C. QUATTRINI, 2013, p. 238, 239, nota 7. Per la datazione, in particolare p. 194; C. QUATTRINI, 2013, p. 238. Intorno al 1517-1520 si datano invece gli affreschi del palazzo di Milano, progettato da Cristoforo Solari, cfr. C. QUATTRINI, 2010, pp. 190-191.

⁸⁷⁵ BERNARDINO LUINI, *Madonna del roseto*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 331, olio su tavola, cm 70 x 63.

⁸⁷⁶ C. QUATTRINI, 2006, p. 32.

⁸⁷⁷ BERNARDINO LUINI, *Madonna del grappolo d'uva*, Genova, collezione privata.

⁸⁷⁸ Nel secondo decennio del secolo Quattrini segnala la consuetudine con Zenale, a partire dalla *Madonna con il Bambino e due angeli musicisti*, affrescata su una scala del dormitorio dell'abbazia di Chiaravalle Milanese, per la quale disponiamo dei pagamenti all'anno 1512. Secondo la studiosa «questa Madonna è un testo rivelatore dell'influenza su Luini di Bramantino e di Zenale, del quale ricorda la pala per la cappella di Santa Maria della Vittoria in San Francesco Grande ora al Denver Art Museum. Non sono invece palesi le componenti leonardesca e raffaellesca talvolta rilevate dagli studiosi» (C. QUATTRINI, 2010, pp. 157-158). Al 1516 disponiamo del secondo punto fermo della cronologia di Luini, quando incontriamo le tavole e gli affreschi della cappella della scuola del Santissimo Sacramento in San Giorgio al Palazzo a Milano. Un disegno di composizione del Louvre si lega al progetto della pala d'altare, in un momento di grande vicinanza di Luini a Bernardo Zenale: si tratta del *Compianto su Cristo morto*, del Louvre (inv. RF 476). La scena della *Passione* mostra l'accesso di Luini alle teste di carattere di Leonardo, e probabilmente anche a qualche esemplare simile di Schongauer o Dürer, che Luini provvede a depurare degli aspetti

La sua fisionomia stilistica precedente il soggiorno romano è ben definita

Nessuno dei lavori considerati finora presenta tracce significative di incontri con la cultura centroitaliana e nemmeno quell'accentuarsi di elementi leonardeschi che si riscontra nelle opere degli anni venti. Questa fase stilistica si interrompe dopo l'ancona di Como ed è probabile che Bernardino Luini sia andato a Roma poco dopo averla eseguita.

Quattrini, *Bernardino Luini nel secondo decennio del Cinquecento*, 2010, p. 183.

L'esperienza romana, avvenuta circa tra il 1518 e il 1520⁸⁷⁹ è rappresentativa per il pittore. A seguire si incontrano opere dove la critica segnala senza esitazioni un apporto di raffaellismo maturo e una progressiva idealizzazione nei volti, elementi entrambi ben visibili negli affreschi del transetto di San Maurizio e nella Dama con ventaglio di Vienna (inv. 59, fig. 214), che la critica concorda nel collocare in parallelo alla loro esecuzione.⁸⁸⁰ Questo foglio a pastelli presenta ormai un volto idealizzato, dal chiaroscuro leggerissimo, privo dei tagli drammatici del disegno femminile del Louvre (inv. 2573), caratterizzati da un'aria leggermente malinconica e tipizzata. La critica sottolinea da tempo il collegamento tra il pastello di Vienna e un paggio dell'*Adorazione* di Saronno, con una datazione negli anni venti, quando ormai si è allentato il legame con Bramantino, grazie anche a un interesse per Cesare da Sesto.⁸⁸¹ La dama di Vienna (inv. 59) si confronta in modo persuasivo anche con i disegni tardi di Luini, come il volto femminile del Fogg Art Museum,⁸⁸² (fig. 215) dove i tratti appaiono molto stilizzati. L'attribuzione di quest'ultimo gode di larghi consensi, e va insieme a una datazione agli anni della maturità, sovente intorno al 1525. Oberhuber pensa che sia una prova di sincero raffaellismo «più equilibrata, più sobria, più ampia, rispondendo forse meglio al carattere quasi raffaellesco di certe fisionomie nella Cappella Besozzi e nella *Susanna* dell'Isola Bella».⁸⁸³

più brutali. In questo stesso giro d'anni Luini accede alla pittura di Andrea Solario, tema sui cui ragiona già Brown nella monografia del 1987, D.A. BROWN, 1987, pp. 20, 21, 26, 29.

⁸⁷⁹ C. QUATTRINI, 2003, p. 37.

⁸⁸⁰ La moda risponde bene alla datazione proposta dagli studi intorno al 1520-1524 degli affreschi. Il balzo è alto e la camicia forma una generosa scollatura prima di incontrare la *camora*, che è ancora a vita alta. Le maniche sono arriciate e amplissime fin dal polso, e sono tipiche degli inizi del terzo decennio. R. LEVY PISETSKY, 1966, p. 538, Si veda il contemporaneo ritratto di PAOLO MORANDO DETTO IL CAVAZZOLA, *Ritratto muliebri con guanti*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 58MR00036, olio su tela, cm 96,4 x 74,2 cm

⁸⁸¹ C. QUATTRINI, 2006, p. 45.

⁸⁸² BERNARDINO LUINI, *Testa di giovane donna*, Cambridge, Fogg art Museum, inv. 1959.161, pietra nera su carta grigio verde, mm 294 x 209.

⁸⁸³ K. OBERHUBER, A. MORGAN, 1988, n. 23. E' utile segnalare un quarto disegno di ritratto che la critica è incerta se considerare sia autonomo o funzionale. Si tratta del ritratto a pietra nera di Arcimboldo, che nonostante uno stato conservativo non buono, si segnala come prova aggiuntiva; BERNARDINO LUINI, *Ritratto di Biagio Arcimboldi*, London, British Museum, inv. 1895,0915.767, pietra nera, acquerello nero-blu, su carta grigio-marrone, mm 234 x 146.

4.5 Una segnalazione per Andrea Solario

Presso i fondi del Cooper Hewitt Museum (inv. 1901-39-107, cat. 36, fig. 216) si trova un ritratto virile di splendida fattura, ancora montato in un album, che non risulta sia mai stato discusso finora in modo approfondito. Viene citato da Schmitt nel catalogo di Francesco Bonsignori ma dopo la sua segnalazione scompare dall'attenzione degli studi. Questa lacuna non si spiega a fronte della bellezza del disegno, moderno e di grande qualità. La pietra nera lavora da sola, in economia di mezzi su un grande foglio di carta marroncina alto quasi quaranta centimetri, nonostante le evidenti rifilature. La moda esibita dall'effigiato suggerisce una cronologia dentro al primo decennio del XVI secolo. La camicia quasi scompare dietro a un *giuppone* alto, con bottoni che si chiudono su un decoro ricamato, mentre scorre sulle spalle il profilo del *robone* foderato di pelliccia. Il copricapo è una classica berretta settentrionale, molto diffusa in Lombardia già nel primo decennio, e che si trova in particolare nei ritratti di Boltraffio del primo lustro. L'effigiato si volge verso sinistra, con un movimento naturale, mentre lo sguardo è profondo e intelligente, indagato psicologicamente, un dato che orienta verso Leonardo. Alla base di questo modo di fare ritratti, sembra di leggere l'esperienza ponte di Boltraffio, che offre il frutto del suo dialogo con Bramante e Leonardo alla generazione milanese del primo decennio del secolo. L'impianto dilatato e monumentale della figura conferma questa matrice culturale. I lineamenti del volto e i capelli, sfilati uno a uno, sono modulati da una luce limpida, e la tenuta formale è molto alta. Vi si trova una lucidità e un naturalismo nordico che non stupirebbe se provenissero da una formazione veneziana. E' possibile che l'*identikit* di questo artista non vada cercato troppo lontano dal percorso di Andrea Solario. La sua formazione lagunare si data intorno al 1495,⁸⁸⁴ quando mette a punto ritratti come il senatore di Londra con un garofano in mano.⁸⁸⁵ Qui l'influsso del ritratto veneziano di Antonello si unisce alle suggestioni peruginesche e alla formazione milanese, imperniata sullo squadro volumetrico netto di Bramante. Alla metà degli anni novanta il giovane artista dimostra di aver sotto gli occhi i ritratti di Giovanni Bellini e Cima da Conegliano, accanto a testi di naturalismo tipici della cultura nordica, che gli giungono anche per il tramite di Dürer. Solario torna in Lombardia verso la fine del decennio e qui, poco dopo, esegue ritratti di forte impronta leonardesca come il giovane dai capelli rossi della Pinacoteca di Brera,⁸⁸⁶ che condivide con il ritratto in esame il fremito psicologico, il moto dell'anima. Gli studi⁸⁸⁷ in genere datano il dipinto tra il 1500 e il 1503, appena prima del *Giovanni Cristoforo Longoni* di Londra,⁸⁸⁸ firmato e datato al 1505. Questi sono gli anni in cui il pittore medita sulla ritrattistica di Boltraffio, e anche per il suo tramite assimila la psicologia dei ritratti leonardeschi. Solario deve proprio al maestro fiorentino e ai suoi creati, la capacità di rendere l'anatomia del volto attraverso una luce calda e radente. Lo studio dei grandi testi ritrattistici pubblicati da Boltraffio all'apertura del nuovo secolo è una tappa fondamentale della sua formazione, e rimane riconoscibile anche a distanza di anni. Dopo 1505 il catalogo di ritratti di Solario costringe a un salto cronologico notevole, portando alla maturità. Come noto, invece, tra il 1507 e il 1510 il pittore si trasferisce in Francia, e lavora per il cardinale Georges

⁸⁸⁴ R. BATTAGLIA, 2004, pp 310-312 ; A. BALLARIN, 2010, I, pp. 13-14.

⁸⁸⁵ ANDREA SOLARIO, *Ritratto di senatore veneziano*, London, National Gallery, inv. NG923, olio su tavola, cm 49,5 x 38,5.

⁸⁸⁶ ANDREA SOLARIO, *Ritratto di giovane con cappello*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 325, olio su tavola, cm 42 x 32.

⁸⁸⁷ Per regesto e catalogo cfr., D. A. BROWN, 1998; D.A. BROWN, 2001; R. BATTAGLIA, 2007, p. 310- 321.

⁸⁸⁸ ANDREA SOLARIO, *Ritratto di Giovanni Cristoforo Longoni*, London, National Gallery, inv. NG734, olio su tavola, datato e firmato sul muretto a sinistra, cm 79 x 60.5.

d'Ambroise, zio di Charles, governatore a Milano. Solario rientra nella sua città natale nel 1511, ma nel 1514 secondo molti studiosi riparte per Roma. Il soggiorno nella capitale viene suggerito soprattutto da indizi di tipo stilistico, anche se nel 1515 il pittore è di nuovo documentato a Milano, dove rimane probabilmente fino alla morte, occorsa nel 1524. Solario arriva a Roma l'anno dopo la morte di Giulio II, con le Stanze vaticane ancora in lavorazione. Della maturità rimane l'abraso ritratto del cancelliere Morone⁸⁸⁹ e alcuni ritratti femminili.⁸⁹⁰ Anche il catalogo grafico del pittore è avaro di punti fermi sul fronte del ritratto. Non sembra risolutivo il confronto con il ritratto oggi agli Uffizi,⁸⁹¹ la cui autografia è già stata messa in dubbio da Agosti nel 2001.⁸⁹² Inoltre, rischia di essere di molto più tardo il cartonetto con un apostolo per *l'Assunzione della Vergine* nella Certosa pavese, per la sacrestia nuova, opera rimasta incompiuta alla morte nel 1524. La testa del Battista del Louvre⁸⁹³ vanta una migliore finitura ma il volto è troppo idealizzato, e anche la tecnica utilizzata porta a esiti diversi.

Il grado di finitura del disegno del Cooper Hewitt Museum crea qualche difficoltà al confronto con gli altri esemplari del catalogo grafico di Solario, che per la maggior parte sono disegni preparatori, cartoncini o schizzi. I migliori interlocutori figurativi sembrano essere i ritratti dipinti che, come il disegno, sono opere finite in se stesse. Viatte ritiene che sia questo l'approccio più premiante, quando si è di fronte a disegni di ritratto autonomi. Questa è la conclusione espressa in occasione della mostra del 2003,⁸⁹⁴ quando segnala non poche difficoltà nel confrontare un ritratto disegnato (inv. 2573) con gli altri disegni funzionali di Luini. Secondo la studiosa la diversa funzione porta anche a diversi esiti stilistici nell'ambito della grafica, e consiglia molta cautela. La lucidità fiamminga di questo volto è ancora la stessa che risale al giovane di Brera, (inv. 325, figg. 216-217) e la struttura del volto sembra vicina al Girolamo Longoni, nel ritrattato datato e firmato al 1505 (inv. NG734, figg. 218-219). Nel disegno americano sono riscontrabili quei motivi firma tipici di Solario, ovvero la costruzione del volto per figure geometriche base. Gli occhi, il naso, il mento, sono resi con un disegno sferico e tondeggiante, appoggiato a una luce radente e lucida, che disegna gli incarnati nello stesso modo. La pietra nera nella guancia del disegno è sfumata come il colore nel ritratto di Longoni.

Ci si chiede se vi sia qualche somiglianza tra i lineamenti dell'effigiato nel disegno del Cooper Hewitt e il luogotenente di Lombardia Charles II d'Amboise, Seigneur de Chaumont (1473-1511). Bernardino de' Conti lo ritrae diverse volte, e il 18 agosto 1500 firma il primo ritratto ufficiale in Lombardia⁸⁹⁵ (fig. 222). Vi è effigiato il suo aspetto all'età di ventisette anni, un mese dopo la nomina a governatore di Milano, incarico che ottiene grazie all'appoggio dello zio George, potente cardinale della corte reale. Charles succede nel 1500 a Gian Giacomo Trivulzio al momento della riconquista francese e viene insignito dell'incarico di maresciallo nel 1504. Comanda le truppe francesi nella campagna del 1510 contro papa Giulio II, e si spegne a

⁸⁸⁹ ANDREA SOLARIO, *Ritratto del cancelliere Morone*, Milano, Collezione Gallarati Scotti, olio su tavola, iscrizione sulla lettera che l'effigiato tiene in mano «Mag.o D. Hieronymo Morono supmo Cancellero dilectiss.o Mediolani Cito», cm 73 x 60.

⁸⁹⁰ D.A. BROWN, 1987, pp. 284- 285.

⁸⁹¹ ANDREA SOLARIO(?), *Ritratto d'uomo con cappello*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 1917 F, pietra nera, pietra rossa, gesso bianco, su carta bianca, mm. 236 x 222.

⁸⁹² G. AGOSTI, 2001, pp. 197-199. Lo studioso non nasconde qualche difficoltà a confrontare l'opera con i disegni e i dipinti di più sicura attribuzione del maestro, nonostante la stessa vantì una certa fortuna.

⁸⁹³ ANDREA SOLARIO, *Testa di San Giovanni Battista*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2570, pietra nera, pennello e inchiostro bruno, tracce di pietra rossa, mm 194 x 264.

⁸⁹⁴ F. VIATTE 2003 (a), pp. 372-373, n. 137.

⁸⁹⁵ BERNARDINO DE' CONTI, *Ritratto di Charles II d'Amboise*, Saint-Armand-Montrond, Musée Saint-Vic, inv. 922-2-3, tavola, iscrizione nel bordo inferiore «BERANRDINUS DE COMITE DE MEDIOLANO PINXIT. 1500.18.AUG.».

trentotto anni, l'11 febbraio 1511.⁸⁹⁶ Anche Solario ritrae il luogotenente e dall'originale perduto vengono ricavate un gran numero di copie tra cui l'esemplare del Louvre,⁸⁹⁷ che mostra una suggestiva somiglianza con il disegno Cooper-Hewitt in esame (figg. 220-221). Non è chiaro quando l'artista riceva la commissione da Charles, se prima del soggiorno in Francia, o al suo seguito, dopo il 1510. Brown,⁸⁹⁸ a esempio, propende per quest'ultima ipotesi avvertendo una maggior padronanza nel taglio ritrattistico rispetto alle opere del primo lustro del secolo. Dopo il dipinto di Bernardino de' Conti del 1500, oggi a Saint-Armand- Montrond (inv. 922-2-3), possediamo dello stesso autore anche un ritratto datato al 1504 del Museo di Varallo⁸⁹⁹ a cui potrebbe seguire il frammento oggi a Seattle.⁹⁰⁰ Tra quest'ultimo e il nostro disegno dovrebbe essere passata una decina d'anni, arco cronologico sufficiente a dare conto di una maggiore rotondità e di un volto più segnato, intorno ai 38 anni. Confrontando i ritratti dipinti con il disegno Cooper-Hewitt trovo suggestiva la somiglianza dei nasi, con una leggera gobba e la punta tondeggiante. Anche le labbra, il taglio della bocca, il mento e il sottogola mi sembrano molto vicini, come i capelli, mossi e corti. Noto che nei dipinti originali di Bernardino de' Conti il collo e le spalle sono più massicci, e la figura in generale è più pingue, come nel disegno americano, mentre la copia del Louvre asciuga il personaggio e gli dà una fisionomia più slanciata.

4.6 Ritratti anonimi in Valpadana

Appartengono all'ambito settentrionale, tra la fine del XV secolo e i primi due decenni del XVI, un piccolo gruppo di disegni di ritratto a pietra nera ancora oggi senza nome. Tra questi, si contano esemplari come il ritratto maschile molto rovinato della pinacoteca di Modena,⁹⁰¹ il cui sguardo sfuggente, interiorizzato e sospeso, porta in un contesto padano, che guarda più la terraferma veneta e la laguna. Esiste un piccolo gruppo più tardo che può essere collocato in un'area culturale tra Solario e Luini, e che sfugge ad una più precisa definizione.

All'Albertina di Vienna si trova un ritratto virile con cappello⁹⁰² (cat. 39, fig. 223), un foglio a pietra nera di grandi dimensioni che misura ancora più di quaranta centimetri sul lato lungo, nonostante i tagli. Il cappello a falde basse, così piatto, è forse un po' fuori moda superato il 1510 anche se la barba è una consuetudine piuttosto rara prima di tale data. Francesco Gonzaga che ne fa uso fin dagli anni novanta, viene chiamato per scherno «il Turco», ancora nei primi anni del nuovo secolo. La moda di portare la barba con i capelli a caschetto si attesta dalla metà del secondo decennio del secolo, indicando forse una possibile finestra cronologica di riferimento. Sembra ancora troppo difficile sciogliere le componenti stilistiche del foglio in un nome. Il

⁸⁹⁶ D.A. BROWN, 1987, p. 219. Per un profilo aggiornato del personaggio rimando, con bibliografia cfr. E. VILLATA, 2013, pp. 199-207.

⁸⁹⁷ COPIA DA ANDREA SOLARIO, *Ritratto di Charles II d'Amboise*, Paris, Musée du Louvre, inv. 674, tempera e olio su tavola, cm 75 x 52,5. Per la storia critica cfr. D.A. BROWN, 1987, pp. 278-279.

⁸⁹⁸ *Idem*, p. 217.

⁸⁹⁹ BERNARDINO DÈ CONTI, *Ritratto di Charles II d'Amboise*, Varallo Sesia, Pinacoteca, inv. 56, tavola.

⁹⁰⁰ BERNARDINO DÈ CONTI, *Ritratto di Charles II d'Amboise*, Seattle, Art Museum, inv. 61.150 (K1591), tavola, cm 35 x 31.8.

⁹⁰¹ ANONIMO ARTISTA DELL'ITALIA DEL NORD, *Ritratto d'uomo con cappello di tre quarti verso sinistra*, Modena, Pinacoteca Estense, inv. n. 861, pietra nera, su carta giallina, mm 256 x 221.

⁹⁰² ANONIMO ARTISTA LOMBARDO, *Ritratto virile con cappello di tre quarti verso destra*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1450, pietra nera e gesso bianco, su carta marroncina, mm 414 x 271.

disegno ha una qualità molto alta e mostra quel leonardismo di seconda generazione, attestato in Bartolomeo Veneto e Andrea Solario. Per questi artisti diventano fondamentali, ancora una volta, il linguaggio di Boltraffio. Sembra interessante infatti il dialogo che scaturisce avvicinando questo disegno al ritratto a pietra nera di Bartolomeo Veneto⁹⁰³ dello stesso museo viennese, nonostante quest'ultimo sia più tardo del primo (cat. 41, fig. 224).

Penso che possa riferirsi a quest'area culturale anche il grande ritratto autonomo della collezione Woodner,⁹⁰⁴ (fig. 196) che dopo alterne attribuzioni a Solario e a Bernardino de' Conti rimane oggi tra gli anonimi lombardi. Se lo si confronta con il disegno di ritratto più tardo di De Predis, oggi a Berlino (KdZ 1036), si ritrovano le stesse soluzioni tecniche (figg.194-195). La pietra rossa ha un valore costruttivo in abbinamento alla nera. È presente sul profilo, sugli occhi, sulla bocca, non è solo una nota di colore ma disegna insieme al nero tutto il volto. L'effetto è quello di un disegno a due colori, rialzato dal bianco, che crea un certo pittoricismo, pur con economia di mezzi. Lo sguardo è vivo, intelligente, e mostra traccia di un certo leonardismo nella componente psicologica latente. Il volto è immerso in una luce chiara, ritmata da un chiaroscuro profondo e definito. La veste dell'effigiato non permette di andare troppo oltre il primo decennio. Non so dire se sopra vi sia un *robone*, un *giubbone* o una sopraveste simile a un *lucco*, a ogni modo mi pare si chiuda alta al collo.

4. 7 Un ritratto a pietra nera di Giovan Francesco Caroto

Al Museo del Louvre si trova un disegno a pietra nera su carta azzurra (inv. 10971, cat. 40, fig. 225) di un ragazzo con cappello decorato, che si offre in un leggerissimo tre quarti. I capelli sono lunghi fino alle spalle e dal busto sporge una camicia decorata. L'effigiato veste una camicia alta dal bordo arricciato, che fa suggerire la presenza di un giubbone dal bordo basso. Il cappello è decorato da alcuni nastri, che ravvivano la parte superiore. Quest'abito si documenta nel secondo decennio in diversi ritratti di Bartolomeo Veneto, Francesco Prata, o di Lorenzo Lotto.⁹⁰⁵ A fronte della tecnica molto veneziana e dell'attribuzione ad un artista veronese, viene discusso in questo capitolo in ragione di un suggerimento di Philip Pouncey che lo attribuisce a Boltraffio. Chiarita nella storia più recente degli studi l'attribuzione a Giovan Francesco Caroto, il disegno rimane un momento di riflessione dell'artista veronese sulla cultura del ritratto lombardo del primo decennio del XVI secolo. La paternità di Caroto, si deve ai pareri indipendenti di Sylvie Béguin e Sergio Marinelli, condivisi da Hélène Sueur. La fisionomia del pittore, ancora per certi tratti sfuggente, è chiarita dai contributi di Giorgio Fossaluzza,⁹⁰⁶ che nel catalogo della mostra tenuta ad Alba nel 2003 propone di anticipare la cronologia del *San Sebastiano* di Casale Monferrato.⁹⁰⁷ Lo stesso studioso torna sull'argomento l'anno dopo,⁹⁰⁸

⁹⁰³ BARTOLOMEO VENETO, *Ritratto di giovane con cappello contrassegnato dalle lettere Y, X e dal disegno di un serpente*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1452, pietra nera e gesso bianco, su carta, mm 380 X 286.

⁹⁰⁴ ANONIMO ARTISTA LOMBARDO *Ritratto d'uomo di profilo*, Washington, National Gallery of Art, Woodner Collection, inv. 1998.17.6, pietra nera e pietra rossa su carta bianca, rialzi di bianco, 422 x 272.

⁹⁰⁵ Si veda a esempio, BARTOLOMEO VENETO, *Ritratto di gentiluomo*, Roma, Palazzo Barberini inv. 875, olio su tavola, cm 73 x 53; BARTOLOMEO VENETO, *Ritratto di gentiluomo*, Washington, National Gallery of art, Samuel H. Kress Collection, inv. 1939.1.257, olio su tavola, cm 76.8 x 58.4; FRANCESCO PRATA, *Ritratto di gentiluomo*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 81LC00164, olio su tavola, cm 46,8 x 41,6; LORENZO LOTTO, *Susanna e i vecchioni*, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 9491, olio su tavola, formato e datato «Lotus Pictor 1517», cm 66 x 51.

⁹⁰⁶ G. FOSSALUZZA, 2003, pp. 82-83;

⁹⁰⁷ GIOVAN FRANCESCO CAROTO, *San Sebastiano*, Casale Monferrato, Chiesa di Santo Stefano, tela.

mentre Giovanni Agosti⁹⁰⁹ inquadra il pittore all'interno di un bilancio della Mantova *post* mantegnesca. Nel 2008 la mostra parigina di Mantegna riorganizza i materiali anche in rapporto al ruolo del giovane Correggio,⁹¹⁰ e pone le basi per una ricostruzione del contesto della sua prima attività.

Nato a Verona nel 1480,⁹¹¹ da famiglia di origine lombarda, il pittore si forma nell'ultimo decennio del XV secolo nella bottega mantovana di Mantegna, dopo un primo apprendistato con Liberale da Verona.⁹¹² A Mantova studia Costa e il suo protoclassicismo sentimentale, ma è interessato anche alla cultura veneziana e a quella lombarda⁹¹³ che attirano pure il giovane Correggio.⁹¹⁴ L'introspezione psicologica, studiata sui testi di Leonardo, viene allo scoperto nel volto del san Francesco nella *Sacra Conversazione* già a Pommersfelden⁹¹⁵ (fig. 226), che mostra delle consonanze con il ritratto femminile del Louvre⁹¹⁶ (fig. 227). Segue nel secondo decennio il trasferimento a Milano presso Anton Maria Visconti, dove si orienta verso un leonardismo più maturo, a cui si sovrappongono ricordi della pittura veneziana da Giovanni Bellini a Giorgione.

Quando tra il 1513 e il 1514 muore Macrino d'Alba, Caroto ne prende il posto come pittore della corte paleologa di Casale Monferrato. Nel 1516 ormai riceve ingenti benefici in denaro ed è tenuto in grandissima considerazione.⁹¹⁷ Nel 1518 muore il marchese Guglielmo IX Paleologo e poco dopo Caroto torna a Verona, per finire la sua vita tra agi economici e chiara fama.

Vasari descrive Giovan Francesco come un abile ritrattista di corte, e la dama effigiata nel dipinto del Louvre (inv. 894) conferma questa qualità. Lo storico aretino ricorda diverse effigi inviate come doni diplomatici alle corti straniere, ritratti infantili e progetti per medaglie. La sua attività presso la corte paleologa è assimilabile a quella di altri artisti e ricorda, ad esempio, quella di Francesco Bonsignori a Mantova. Non stupisce quindi trovare nel suo catalogo un disegno di ritratto, un genere amato presso le corti settentrionali.

Nella storia degli studi, l'avvio di una discussione sulla sua ritrattistica si colloca a partire dal 1985, quando Sylvie Béguin⁹¹⁸ dà notizia del ritrovamento della firma del pittore nel *Ritratto di dama* del Louvre (inv. 894). Da questo momento inizia a costruirsi attorno a questo dipinto un primo nucleo di effigi. Béguin nel 1988⁹¹⁹ assegna al pittore anche il *Ritratto di Bernardo de Sala*

⁹⁰⁸ G. FOSSALUZZA, 2004, pp. 243-263.

⁹⁰⁹ G. AGOSTI, 2005, pp. 214-226.

⁹¹⁰Già Giovanni Romano intende il problema del rapporto tra Correggio e Mantova, G. ROMANO, 1998, pp. 15-16; V. ROMANI, 2008, pp. 409-414. Per un quadro sulla giovinezza di Correggio D. EKSERDJIAN, 1997, pp. 23-75. Per una bibliografia sul pittore si veda anche S. BÉGUIN, 1988, pp. 11-15; G. ERICANI, 1988, pp. 264-273; H. SUEUR, 1993; H. SUEUR, 1994; S. MARINELLI, 1996, pp. 51-57; F. PIETRAPOLI, 2002; F. ROSSI, 2004, pp. 65-72.

⁹¹¹ G. VASARI, 1568 [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, p. 575.

⁹¹² G. VASARI, 1568 [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, pp. 568-569.

⁹¹³Secondo Vasari, l'artista si reca a Milano per copiare il cenacolo.

⁹¹⁴ V. ROMANI, 2008, pp. 409-414.

⁹¹⁵ GIOVAN FRANCESCO CAROTO, *Sacra conversazione*, già Pommersfelden, Coll. Schönborn.

⁹¹⁶ GIOVAN FRANCESCO CAROTO, *Ritratto femminile*, Paris, Musée du Louvre, inv. 894, tavola, firmato «G.F. Charotus F», cm 69 x 53. Non c'è ragione di anticipare la datazione del ritratto del Louvre (inv. 894) solo per la moda, che è ampiamente diffusa nel secondo decennio. Lo attestano le datazioni dei ritratti raffaelleschi portate da Oberhuber e Shearman, oppure le acconciature del ciclo di affreschi bresciani di Ferramola, FLORIANO FERRAMOLA, *Incontro degli sposi*, (dal ciclo del salone di Palazzo Calini in vicolo Borgondio, Brescia), affresco strappato, Brescia, Santa Giulia, Museo della città, cm 166x135. Le datazioni degli affreschi si aggirano tra il 1512 e il 1518, a cui si aggiunge ALTOBELLO MELONE, *Ritratto di dama*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 7269, olio su tavola, cm 60 x 50.

⁹¹⁷ V. CATTELAN, 2004-2005, pp. 7-9, 49.

⁹¹⁸ S. BEGUIN, 1985, pp. 41-42

⁹¹⁹ S. BEGUIN, 1988, pp. 10-15.

del Louvre⁹²⁰ e *L'uomo con falcone* di Hampton Court,⁹²¹ anche se la critica più recente invita a una certa cautela per entrambi e l'intervento di Shearman⁹²² propende per scartare il nome dell'artista veronese, nonostante alcune suggestioni sulla provenienza.

Nello stesso 1988 Giuliana Ericani conferma le attribuzioni formulate da Béguin, ma dopo una breve discussione il suo contributo si sposta più oltre per mettere a fuoco le opere di Caroto il terzo decennio del Cinquecento. Una decina di anni dopo Hélène Sueur⁹²³ aggiunge al catalogo anche il ritratto a pietra nera del Louvre (inv. 10971).

Il disegno francese (inv. 10971) ha uno sguardo magnetico che dimostra uno studio su Leonardo, a cui il maestro attinge ormai attraverso i suoi allievi. Questo è un suggerimento a collocare l'opera verso la fine del soggiorno milanese, quindi dopo il 1514 circa, quando il pittore è ormai un artista maturo. In questo momento Caroto ha approfondito i suoi studi sull'arte lombarda e opera principalmente a Casale Monferrato. Nonostante il Bernardo de Sala sia oggi discusso spesso come opera di Savoldo⁹²⁴ e non più di Caroto, non è sbagliato confrontarlo con il disegno del Louvre, per evocare il contesto verso la metà del secondo decennio.

Il disegno tuttavia è eseguito a pietra nera su carta azzurra, una tecnica quindi molto veneziana, e si tratta di un grande foglio autonomo molto in linea con la tradizione del ritratto su carta fine a se stesso che si pratica in laguna. Il modo elusivo e al tempo stesso compiaciuto con cui il ragazzo guarda lo spettatore rimanda anche a una conoscenza della ritrattistica giorgionesca. Queste caratteristiche tecniche, tipologiche e stilistiche mostrano la durevolezza della riflessione portata da Caroto sull'arte veneziana.

L'eredità di Leonardo viene traghettata nel XVI secolo grazie all'esperienza ponte di Boltraffio.

Il creato e comprimario del maestro è il tramite fondamentale per la nuova generazione di artisti, che si affaccia alla modernità nel primo decennio del secolo, grazie alla sua cultura di mediazione.

La matrice boltraffiesca di questo ritratto a pietra nera è ben evidente e sembra questo il senso della conclusione di Pouncey.⁹²⁵

⁹²⁰ ANONIMO ARTISTA LOMBARDO, *Ritratto di Bernardo de Sala*, Paris, Musée du Louvre, inv. 659, tavola, cm 69 x 53.

⁹²¹ ANONIMO ARTISTA SETTENTRIONALE, *Ritratto di uomo con falcone*, London, Hampton Court, inv. 1139, tavola, cm 61,3 x 47,07.

⁹²² La paternità di Caroto è scartata da Shearman e da Pagnotta, J. SHEARMAN, 1983, pp. 222-224; L. PAGNOTTA, 1997, pp. 318, 320-321. Per una messa a punto su Savoldo si veda F. FRANGI, 1992.

⁹²³ H. SUEUR, 1993, p. 48.

⁹²⁴ Per l'attribuzione a Savoldo si veda la discussione in J. SHEARMAN, 1983, p. 223, con le osservazioni di L. PAGNOTTA, 1997, p. 320-321.

⁹²⁵ Si segnalano alcuni disegni che con ogni probabilità sono copie da ritratti dipinti oggi non conosciuti. Di conseguenza non rientrano nell'ambito della presente ricerca, anche se talvolta vengono discussi dagli studi in modo problematico relativamente alla loro funzione. IGNOTO COPISTA XVI SECOLO, *Ritratto di giovinetta di tre quarti verso destra (supposto ritratto di Isabella d'Aragona)*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 1919 F, pietra nera e pietra rossa, tracce di pastelli e acquerelli policromi, su carta bianca, mm 280 x 211, A.M. PETRIOLI TOFANI, 2005, p. 416. COPIA DA BOLTRAFFIO, *Ritratto di giovane di fronte, con cappello*, Bayonne, Musée Musée Bonnat-Helleu, inv. AI1259, pietra nera e acquerelli su carta bianca, mm 274 x 206. IGNOTO COPISTA XVI SECOLO, *Ritratto di dama di profilo*, Paris, Musée du Louvre, Département des arts Graphiques, inv. RF 5212, pietra nera, pietra rossa, bianco, riprese a pennello ocra, su carta bianca colorata di blu e ricoperta d'ocra, mm 444 x 288. Per l'attribuzione a Boltraffio, F. VIATTE 1999, p. 38, con un punto di domanda l'attribuzione in R. SERRA, 2012, p. 160.

Capitolo 5

UNA TRACCIA PER IL RITRATTO DISEGNATO IN FRANCIA.

Come visto nei capitoli dedicati alla corte milanese,⁹²⁶ e come si vedrà nella sezione sulle tecniche del disegno,⁹²⁷ il ritratto disegnato francese dialoga con quello dell'Italia settentrionale, dal punto di vista tecnico, stilistico e tipologico. Per questo si è ritenuto opportuno dedicare una breve parentesi a quest'area geografica, utilizzando la stessa cronologia scelta per inquadrare il fenomeno nell'Italia del Nord. La letteratura critica in genere pone più attenzione ai rapporti tra le due regioni a partire dal secondo decennio del Cinquecento, mentre è a volte meno chiaro il tratto di storia ad esso precedente.

5.1 Introduzione

Il fenomeno del ritratto autonomo su carta sembrerebbe avviarsi quasi in contemporanea nell'area italiana e francese. Nella Mantova di Pisanello, intorno agli anni quaranta del XV secolo, si collocano i primi fogli autonomi dell'artista, a pietra nera su carta (figg. 1-4). Per l'area francese, Reynaud segnala il primo ritratto autonomo in una punta d'argento di Jean Fouquet⁹²⁸ (fig. 228) intorno agli anni sessanta, mentre poco dopo, tra il 1460 ed il 1465 appare il primo studio di testa a pastelli per mano dello stesso artista raffigurante Guillaume Jouvenel des Ursins⁹²⁹ (fig. 229), preparatorio per il dipinto del Louvre.⁹³⁰ A monte si colloca il viaggio di Fouquet nella penisola, al quale gli studi legano l'uso di supporti di carta colorata.⁹³¹

Jean Fouquet⁹³² riutilizza il pastello intorno al 1475⁹³³ nel ritratto maschile di San Pietroburgo⁹³⁴ (fig. 230) e forse in un ritratto perduto di Agnes Sorel, la favorita di re Carlo VII (fig. 231). Thiébaud⁹³⁵ ritiene che l'originale del maestro non dovesse discostarsi molto dalle

⁹²⁶ Cfr. Capitolo 4.

⁹²⁷ Cfr. Capitolo 6.

⁹²⁸ JEAN FOUQUET, *Ritratto di un legato papale*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.38, punta metallica e pietra nera su carta preparata bianca, mm 198 x 135.

⁹²⁹ JEAN FOUQUET, *Studio per la testa di Guillaume Jouvenel des Ursins (1401-1472), barone di Trainel, Cancelliere di Francia*, Berlin Kupferstichkabinett, Kdz. 4367, pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, pastello giallo, su carta grigia preparata, mm. 276 x 196.

⁹³⁰ JEAN FOUQUET, *Ritratto di Guillaume Jouvenel des Ursins, barone di Trainel, Cancelliere di Francia*, Paris, Musée du Louvre, inv. 9619, tavola, cm 92x74.

⁹³¹ C. STERLING, 1988; D. THIÉBAUT, 2003, p. 142; D. THIÉBAUT, 2004, pp. 34-35.

⁹³² Su questo punto concorda la critica tradizionale, da J. ADHÉMAR, 1955, p. XI.

⁹³³ D. THIÉBAUT, 2003, p. 142.

⁹³⁴ JEAN FOUQUET, *Ritratto maschile con cappello*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, Gabinetto di disegni, inv. 3895, pastello nero, pietra rossa, pastello rosa su carta preparata grigia, acquerellatura scura posteriore, mm. 280 x 207.

⁹³⁵ D. THIÉBAUT, 2003, p. 151.

copie oggi note.⁹³⁶ In questo caso siamo di fronte a disegni autonomi, riconosciuti come tali dagli studi per le dimensioni, la finitura e l'uso.

Presso il suo *atelier* si forma un altro ritrattista di corte, Jean Bourdichon. Quest'ultimo, nonostante sia descritto da Moreau-Nélaton come uno dei migliori pittori dei suoi tempi, è rimasto per molti anni sconosciuto agli studi. Moreau-Nélaton lo dice nato nel 1457 a Tours e lo documenta al servizio di Luigi XII dall'età di 21 anni. La sua fama è già consolidata all'epoca di Carlo VIII, visto che nel 1484 ottiene il titolo di pittore di corte. A seguito di questo incarico inizia ad occuparsi della cura dell'immagine reale, dalla miniatura alla pittura, ma la sua carriera in questo settore verrà fortemente ridimensionata dall'avvento di Jean Perréal, che saprà concentrare su di sé la maggior parte delle commissioni. Zvereva⁹³⁷ trova traccia nei documenti di alcuni ritratti eseguiti in occasione delle celebrazioni organizzate per il matrimonio di Carlo VIII e Anna di Bretagna del 1491 ma non è convinta si tratti di dipinti. Nei documenti le opere sono elencate una di seguito all'altra, e raffigurano anche alcuni componenti della corte. Il pagamento effettuato è cumulativo, ma la cifra troppo bassa non sembra compatibile con dei dipinti. Da questi indizi la studiosa conclude che si dovesse trattare di miniature incollate su tavola.⁹³⁸ Sono citati, ad esempio «le Roy et la Reyne en deux tableaux auprès du vif [...] ma demoiselle de Tarante, en ung autre tableau auprès du vif [...] encores ledit seigneur [il re] au vif, entier, vestu de veloux thanné».⁹³⁹ Nella lista dei conti di Bourdichon si parla in modo esplicito di *tableau*, a fronte della descrizione *auprès du vif* e di una somma modesta. Potrebbe trattarsi di dipinti per i quali è stato già stanziato un pagamento parziale oggi sconosciuto. In alternativa potrebbero rispondere bene a questa descrizione i quadretti dei sovrani che a corte si usava dipingere a *gouache* su carta e incollare su tavolette, le cui misure in genere si aggirano tra i 30 o 20 centimetri di lato. Ci si potrebbe chiedere se il pittore abbia mai operato, in generale, anche nell'ambito del disegno di ritratto. La pratica è attestata per Fouquet e Perréal e anche i loro ritratti vengono incollati su tavolette, come le miniature. Nel catalogo di Bourdichon inoltre sono inserite diverse copie da disegni di Perréal, come segnala già Moreau Nélaton.⁹⁴⁰

Jean Perréal è l'artista meglio noto dal punto di vista documentario ma anche quello dal catalogo più sfuggente. Charles Sterling dà avvio alla ricostruzione di un nucleo abbastanza omogeneo di dipinti, miniature e disegni.⁹⁴¹ Il protagonismo della ritrattistica di Perréal a corte è descritto con eloquenza dalle fonti, che riconoscono al pittore un talento particolare nei ritratti fatti dal vivo. Nell'ambito grafico all'artista si possono riferire due ritratti autonomi a punta d'argento conservati a Chantilly, databili alla prima metà degli anni novanta⁹⁴² (figg. 232- 233). I personaggi sono due fedelissimi di Carlo VIII, a conferma di una tipologia che in Francia si

⁹³⁶ COPIA DA JEAN FOUQUET, *Ritratto di Agnès Sorel*, Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e Stampe, pastelli su carta, inv. 3925, mm. 268 x 196; COPIA DA JEAN FOUQUET, *Ritratto di Agnès Sorel*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes, Rés. Na. 21, f. 28, pastelli su carta, inv. 3925, mm. 263 x 179.

⁹³⁷ A. ZVEREVA, 2011, pp. 28-30, con bibliografia precedente.

⁹³⁸ A. ZVEREVA, 2011, p. 29.

⁹³⁹ *Eadem*.

⁹⁴⁰ E. MOREAU-NÉLATON, 1924, I, p. 30

⁹⁴¹ Il catalogo di Perréal è ricostruito per tappe successive grazie alle prime ricerche di Paul Durrieu e Klaus Perls, (P. DURRIEU, 1911, pp. 15-16; K. PERLS, 1935). A questi seguono i fondamentali contributi di Paul Wescher e soprattutto di Charles Sterling, a cui seguono le segnalazioni di Nicole Reynaud. Perréal viene finalmente riconosciuto nell'antico maestro di Carlo VIII, e inizia ad essere discusso in relazione ad alcuni disegni a pastelli rosso e nero su carta, (P. WESCHER 1948; C. STERLING, 1963; ; N. REYNAUD, 1993; N. REYNAUD, 1996, pp. 36-46); Si veda anche la recente discussione delle fonti e delle opere in A. BALLARIN, 2010, pp.751-777 ;C. SCAILLIÉREZ, 2015, pp. 179-192.

⁹⁴² N. REYNAUD, 1996, pp. 36-46.

mantiene spiccatamente legata alla monarchia; si tratta di Philippe de La Platière, ciambellano di fiducia del re,⁹⁴³ e Louis de Luxembourg conte di Ligny,⁹⁴⁴ che gioca un ruolo fondamentale durante la campagna d'Italia. Questo genere di effigi sono simili a quelle commissionate da re Renato d'Anjou e a quelle che si ritrovano nel catalogo di Jean Fouquet. Reynaud sottolinea il carattere intimo della ritrattistica di Perréal sia nei dipinti, che nelle miniature o disegni a punta d'argento. L'effigie cortese privata è una tipologia già nota in Francia, almeno dai tempi di Nicolas Froment, che Perréal riesce a diffondere durante il regno di Carlo VII, portandola al suo massimo splendore.⁹⁴⁵ Questo prodotto è caratterizzato da un formato ridotto, e mostra l'effigiato che si staglia contro un fondo scuro o neutro, imponendosi sul primo piano. Secondo le fonti,⁹⁴⁶ Perréal è percepito dai contemporanei come un ritrattista specializzato in questo genere, che nei documenti che pertengono al disegno si descrive spesso come *visages*.

Secondo una proposta di Nicole Reynaud⁹⁴⁷ a questi esempi a punta d'argento potrebbe seguire il ritratto di Jean Le Veneur dell'Ermitage, all'apertura del nuovo secolo ⁹⁴⁸ (fig. 234). Si tratta di un disegno preparatorio per una pittura, il cui interesse deriva dalla possibilità di candidarsi come unico esempio noto di ritratto a pastelli nel catalogo del pittore. È eseguito a rosso e nero su carta, e suggerirebbe l'aspetto delle opere per cui l'artista diventa famoso come ritrattista dal vivo. La maggior parte degli studi interpreta la materia del disegno come pastelli, ovvero *crayons*, a fronte di una parte di letteratura che invita a considerarli pietre naturali.⁹⁴⁹ Nel gabinetto dei disegni di San Pietroburgo, Reynaud individua altri due disegni eseguiti con la stessa tecnica, che sembrano essere copie da originali di Perréal. Sono lo *Studio per il ritratto di Carlo VIII*⁹⁵⁰ (fig. 235) e quello per Louis Malet de Gravelle,⁹⁵¹ e che aiuterebbero a immaginare l'aspetto dei suoi studi dal vero.

⁹⁴³ JEAN PERRÉAL, *Ritratto di Philippe de La Platière, signore di Bordes, detto Bourdillon*, Chantilly, Musée Condé, inv. PD 398, pietra nera, punta d'argento, pietra rossa e giallo (nell'impresa), su carta bianca, mm. 200 x 130.

⁹⁴⁴ JEAN PERRÉAL, *Ritratto di Louis de Luxembourg, conte di Ligny*, Chantilly, Musée Condé, inv. PD 397, pietra nera, punta d'argento, pietra rossa e lamina d'oro (nell'impresa), su carta bianca, mm. 200 x 137.

⁹⁴⁵ N. REYNAUD, 1996, p. 42.

⁹⁴⁶ P. PRADEL, 1963, pp. 132-186.

⁹⁴⁷ N. REYNAUD, 1996, p. 42.

⁹⁴⁸ JEAN PERRÉAL, *Studio della testa di Jean Le Veneur, vescovo di Lisieux*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, inv. OP-2861, pastello nero e rosso, su carta, mm 180 x 142.

⁹⁴⁹ Di questo argomento si discute in modo dettagliato nel capitolo dedicato alle tecniche, cfr. Capitolo 6.

⁹⁵⁰ COPIA DA JEAN PERRÉAL, *Studio per il ritratto di re Carlo VIII*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, inv. OP-2856, pastello nero e rosso, su carta, mm 180 x 130.

⁹⁵¹ COPIA DA JEAN PERRÉAL, *Studio per il ritratto dell'ammiraglio Louis Malet de Gravelle*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, inv. OP-2860, pastello nero e rosso, su carta, mm 170 x 130.

5.2 Gli antichi *recueils*

I disegni discussi da Reynaud nel suo articolo del 1966 dedicato a Perréal, fanno parte di un *recueil* molto antico che era già noto a Louis Dimier.⁹⁵² Lo studioso lo segnala per la prima volta nel 1904,⁹⁵³ descrivendo i disegni come «peints en crayon», come faranno anche Pierre Lavallé⁹⁵⁴ ed Hélène Adhémar.⁹⁵⁵ A ritratti di Jean Le Veneur (inv. OP-2861), di *Carlo VIII* (inv. OP-2856) e Louis Malet de Graville (inv. OP-2860), Dimier aggiunge anche il volto di Jean d'Albret, re di Navarra,⁹⁵⁶ quello del giovane Francesco I (inv. OP-2862), il volto di Anna di Bretagna⁹⁵⁷ e del duca di Nevers⁹⁵⁸ (fig. 236). Lo studioso li descrive come il momento di avvio del ritratto di corte, prima della grande stagione di Francesco I.⁹⁵⁹ Si tratta, anche in questo caso, di un prodotto strettamente legato al potere, e ai suoi attributi, come lo sono in parallelo gli *state portrait* di Jean Fouquet.⁹⁶⁰

Dimier ritiene che i fogli di San Pietroburgo, forse copie da Perréal, facessero parte anch'essi di un *recueil*, una galleria portatile il cui nucleo originale deve datarsi in un tempo precedente al regno di Francesco I,⁹⁶¹ probabilmente durante quello di Carlo VIII (1483-1498).

Un buon esempio dell'esistenza di raccolte di ritratti più antiche, confluite in *recueils* successivi, è il *recueil* Montmor della Bibliothèque Méjanès di Aix-en-Provence composto nel 1525 da cinquantuno ritratti ma in origine probabilmente più numeroso. In apertura compare un avviso al lettore che dichiara i ritratti «dessinés au naturel par une dame de la même cour avec leurs devises à Paris [...] MD.XV».⁹⁶² Mellen ritiene che l'album sia una copia di terzo o quarto grado derivante da una raccolta originale di Jean Clouet, la cui mediocre qualità potrebbe ben adattarsi al passatempo di una dama. Probabilmente l'autrice è Catherine de Hangst, una nobildonna della corte di Francesco I, che sarebbe venuta in possesso di una copia dell'album di Clouet proprio per riprodurlo. Ogni ritratto è accompagnato da un curioso epigramma che in modo criptico e ludico allude alle qualità dell'effigiato e permette d'indovinarne l'identità. Tradizione vuole che l'autore ne sia lo stesso Francesco I. L'esemplare di Aix-en-Provence è «unique tant par son ancienneté que par ses épigrammes; il montre également la popularité des dessins à la cour et l'un des nombreux usages qu'on en faisait».⁹⁶³ Il *recueil* di Madame de Hangst è creato allo scopo di

⁹⁵² L. DIMIER, I, pp. 2-3, «Les premières années du règne de François Ier en ont marqué le commencement, préparé par quelques ouvrages à peu près ignorés jusqu'ici. Ces ouvrages disparus ne sont plus qu'attestés dans les débris d'un recueil de copies du Cabinet de l'Ermitage de Saint-Petersbourg. Huit feuilles les composent, dont les numéros d'ordre écrits de main contemporaine, obligent de porter au moins à soixante-treize le nombre des feuilles du recueil à l'origine».

⁹⁵³ L. DIMIER, 1904, p. 294; L. DIMIER, 1926, III, pp. 3-4.

⁹⁵⁴ P. LAVALLÉ, 1949, p. 78.

⁹⁵⁵ H. ADHÉMAR, 1950, pp. 14, 32.

⁹⁵⁶ COPIA DA JEAN PERRÉAL, *Studio per il ritratto di Jean d'Albret re di Navarra*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, inv. OP-2864, pastello nero e rosso, su carta, mm 190 x 135.

⁹⁵⁷ COPIA DA JEAN PERRÉAL, *Studio per il ritratto di Anna di Bretagna*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, inv. OP-2863, pastello nero e rosso, su carta, mm 170 x 129.

⁹⁵⁸ COPIA DA JEAN PERRÉAL, *Studio per il ritratto del conte di Nevers*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, inv. OP-2859, pastello nero e rosso, su carta, mm 194 x 117.

⁹⁵⁹ L. DIMIER, 1924, I, p. 4, «mais tant d'autres originaux, certainement antérieurs à ce règne, qui avaient servi pour ces copies, attestent dès auparavant une première ébauche de l'immensité de production qu'on allait voir»,

⁹⁶⁰ H. ADHÉMAR, 1950, pp. 5, n. 2-3 pp. 24-25; C. STERLING, 1988; D. THIÉBAUT, 2003, pp. 101-110; D. THIÉBAUT, 2006, pp. 34-37.

⁹⁶¹ L. DIMIER, 1924, I p. 4.

⁹⁶² P. MELLEN, 1971, pp. 16-17.

⁹⁶³ *Ibidem*, p. 17.

divertire la corte e viene datato dagli studi intorno al tempo della battaglia di Pavia (24 febbraio 1525), probabilmente appena dopo.⁹⁶⁴ Vi si trova schierata l'intera corte, secondo una scansione che restituisce gerarchie e ruoli all'interno dello stato e arriva a ritroso fino alle corti di Luigi XI o Carlo VII. La galleria inizia con Francesco I, seguito dalla sua famiglia, e continua con i notabili del più stretto *entourage*, fino alle dame di compagnia di Luisa di Savoia, madre di Francesco I. Al foglio numero diciassette compare Charles de Bourdon, connétable de France, e poco dopo ai fogli venticinque, ventinove e trentuno si trovano rispettivamente tre dame delle corti di un tempo: Agnes Sorel, favorita di Carlo VII, Anne de Beaujeu (detta de France, 1461-1522) reggente del regno dal 1483 al 1491, e Maria Tudor, consorte di Luigi XII. Gli studi credono che questi tre fogli derivino anch'essi da copie tratte da disegni di Fouquet e Perréal.⁹⁶⁵ Dimier segnala in questo *recueil* e nei successivi sequenze dei fogli non pertinenti, come il caso di Agnès Sorel. Sono fuori posto ritratti anche di molto posteriori all'età in cui vivono i personaggi rappresentati.⁹⁶⁶ Il modello del *recueil* Montmor viene copiato diverse volte e dallo studio incrociato degli esemplari si può ricostruire con un buon grado di approssimazione la loro consistenza originale.

Presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi si trova una copia del modello del *recueil* Montmor che, rispetto a quest'ultimo, aggiunge alcuni disegni più antichi. Tra questi si conta il ritratto di Maria Tudor⁹⁶⁷ sorella di Enrico VIII, spesso descritto come copia da un originale di Perréal (inv. 3911F, fig. 237). Su un foglio compaiono anche i ritratti di profilo di Renée d'Anjou e della moglie⁹⁶⁸ (inv. 3983F, fig. 238) tratti da una delle medaglie di Francesco Laurana, che li presenta quindi di profilo, in scrupoloso ossequio alla fonte iconografica. Alla Bibliothèque Nationale de France è custodito un disegno a pastello rosso e nero con la testa del re⁹⁶⁹ (fig. 239) catalogato come copia da Nicolas Froment e spesso messo in relazione con un perduto disegno preparatorio per un dipinto. Zvereva⁹⁷⁰ pensa che sia uno dei molti ritratti su carta che il re stesso mette in circolazione, eseguiti a punta d'argento o a *crayon*, anche se non esclude che l'origine sia una copia del disegno preparatorio di Froment. Gli studi delineano attorno a Renée d'Anjou una produzione di ritratti autonomi su carta, che si qualificano come genere cortese e privato, riservato alla stretta cerchia del monarca.

Nell'inventario del re, steso tra 1471 e 1472,⁹⁷¹ compaiono:

Item unes tablettes de boys à huit fueilletz, où sont les pourtraictures tirées de plompt du roy de Sicile, de la royne, de feu monsr. de Calabre et autres seigneurs [...] ung boé de lance creux, ou il y a dedans ung rollet de parchemin ouquel c'est dedans la pourtraicture de la royne de Sicille.

A. Lecoy de la Marche [a cura di], *Extraits des comptes et mémoriaux, 1873*, pp. 256, 262.

⁹⁶⁴ secondo Dimier prima, secondo Mellen e Zvereva appena dopo, L. DIMIER, I, p. 14; P. MELLEN, 1971, p. 17; A. ZVEREVA, 2011, p. 62.

⁹⁶⁵ L. DIMIER, 1924, I, p. 11; A. ZVEREVA, 2011, p. 62.

⁹⁶⁶ L. DIMIER, 1924, I pp. 13-14.

⁹⁶⁷ COPIA DA JEAN PERRÉAL, *Ritratto di Maria Tudor*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 3911F, pastello nero, rosso e giallo aranciato, su carta, mm. 261 x 185; P. WESCHER, 1948, p. 34.

⁹⁶⁸ COPIA DA FRANCESCO LAURANA, *Renée d'Anjou e Jeanne de Laval*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 3893F, pastello nero e rosso, mm 267 x 191, A. ZVEREVA, 2011, p. 63; BENCIVENNI PELLI, 1784, XI, n. 50, E. MOREAU-NÉLATON, 1924, III, p. 134.

⁹⁶⁹ COPIA DA NICOLAS FROMENT(?), *Ritratto del re Renato d'Anjou*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie, inv. Na 22 rés. Boîte 21, n. 12, pastello nero e rosso, rialzi di bianco, su carta marroncina, mm. 273 x 168.

⁹⁷⁰ A. ZVEREVA, 2011, p. 27.

⁹⁷¹ A. LECOY DE LA MARQUE, 1873, p. 256, Appendice Documentaria, Doc. CXXXVI; A. LECOY DE LA MARQUE, 1873, p. 262;

Nel catalogo manoscritto di Pasquale Nerino Ferri il *recueil* fiorentino è descritto come una cartella di disegni che va dal 1488F al 14931F, dati erroneamente a Holbein, segnalando i n. 3885 F e 3946 F come copie attribuite alla mano stessa della regina Caterina de' Medici.⁹⁷²

All'interno della raccolta fiorentina si trova anche il ritratto di Georges D'Amboise, che già Luisa Cogliati Arano⁹⁷³ crede derivare da un originale di Andrea Solario. Del disegno del cardinale esiste un'altra copia presso la Bibliothèque Nationale⁹⁷⁴ (fig. 240) a conferma della circolazione di un modello più antico che si diffonde nell'ambito dei *recueils*, probabilmente originato da un disegno autonomo del maestro italiano. In questa sede si restituisce per la prima volta a Solario un disegno a pietra nera su carta conservato al Cooper-Hewitt Museum di New York (inv. 1901-39-107, fig. 216), che è inventariato come opera di Francesco Bonsignori. Il foglio ritrae il nipote Charles e mostra un esempio tipico di ritratto su carta norditaliano a pietra nera fine a se stesso. La posa del modello è meno piatta rispetto alla copia raffigurante lo zio Georges, che è mostrato su un tre quarti rigido che sembra quasi un profilo.

Una terza copia del modello usato per il *recueil* di Aix-en-Provence e Médicis si trova oggi nelle collezioni del conte di Derby a Knowsley Hall e si data dalla fine degli anni venti. Conta solo una trentina di fogli in tutto che spiccano rispetto alle altre due raccolte per la fedeltà di traduzione dagli originali di Clouet. Questa qualità porta gli studi a ritenere che questo volume sia uscito direttamente dalla bottega del maestro, eseguito forse sotto la sua supervisione. Potrebbe trattarsi di una raccolta già predisposta dall'*atelier* per la vendita, a fronte degli altri due esemplari francese e fiorentino che sono di una qualità più bassa assimilabile a quella dei copisti professionisti.⁹⁷⁵

Negli anni venti del XVI la produzione di questi album procede a ritmo incalzante, quasi industriale, ma la presenta ricerca intende evidenziare in particolare i quattro esemplari più antichi. Se l'origine della raccolta dell'Ermitage è più oscura, gli studi riescono ad avanzare qualche ipotesi per il modello alla base dei *recueils Montmor, Médicis* e del conte di Derby. All'origine si trova probabilmente un esemplare di partenza di una settantina di disegni, uscito dall'*atelier* stesso di Jean Clouet, «à partir de répliques de ses propres crayons et de quatre ou cinq portraits anciens pour former, à la manière d'un livre, une galerie de visages des courtisans français destinée à être très largement diffusée».⁹⁷⁶

⁹⁷² P.N. FERRI, 1890-1897, p. 427, «tutti ritratti di principi francesi derivanti dai disegni di Clouet conservati a Chantilly». BENCIVENNI PELLI, 1784,, XI, n. 50, E. MOREAU-NÉLATON, 1924, III, pp. 134-140.

⁹⁷³ L. COGLIATI ARANO, 1963, p. 148.

⁹⁷⁴ COPIA DA ANDREA SOLARIO?, *Ritratto del cardinale George d'Amboise*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie, inv. Na 45 rés. Boîte 32, n. 6, pastello nero rosso su carta, mm. 273 x 192.

⁹⁷⁵ *Eadem*, pp. 63-64.

⁹⁷⁶ *Eadem*, p. 64.

5.3 I Clouet

L'abitudine di copiare disegni da raccolte più antiche aumenta in modo esponenziale con l'avvento di Jean Clouet, documentato a corte non prima del 1516.⁹⁷⁷ Il maestro è forse di origine fiamminga e realizza tra il 1515 e il 1520 i primi disegni *aux deux crayons*.⁹⁷⁸ Ne è un buon esempio il *Ritratto di Jacques Ricard, detto Galiot, Seigneur d'Assier en Quercy*⁹⁷⁹ (fig. 241) attribuito a Clouet da Dimier,⁹⁸⁰ e datato ancora da Moreau-Nélaton al 1515.⁹⁸¹ Gli studi di Moreau-Nélaton, Mellen,⁹⁸² Béguin⁹⁸³ e Zerner,⁹⁸⁴ sottolineano l'influenza di Leonardo su Clouet⁹⁸⁵ e in particolare nell'uso fuso e modulato del chiaroscuro ottenuto con la pietra rossa e nera. Sarebbe stato in seguito il contatto con Holbein a determinare un cambiamento in direzione nordica, come nelle opere tarde di Jean e in quelle del figlio François. Dagli anni quaranta del XVI secolo la formula del ritratto dei Clouet conosce una fortuna straordinaria tra poeti, letterati e mecenati della corte, avviandosi a diventare un simbolo della tradizione ritrattistica francese. Nelle fonti di metà secolo sono descritti come «*portraict au vif de deux crayons divers*».⁹⁸⁶

Nel corso del Cinquecento si realizzano varie gallerie su carta dedicate ai reali e alle famiglie notabili più in vista della corte contemporanea: i Bourdons, i Guises, i Montmorencys, i Foix, i Longuevilles, i Bouillons, i Rohans, i Rieux, i Lavals, i Bueils, i Nevers, i Larochefoucaulds, i Tavannes, i Preux de Marignan. Il genere conosce un'accelerazione con Caterina de' Medici. Ai disegni ereditati dal suocero Francesco I, la sovrana unisce decine di altri esemplari copiati per lei dal figlio di Jean, François Clouet detto Janet o commissionati dal marito Enrico II. La sovrana recupera anche i più antichi ritratti di Jean Clouet (padre) e dà vita ad una collezione che non sarà mai più eguagliata. Tra le centinaia di fogli rintracciati grazie agli studi sulle provenienze, non figurano copie mediocri ma soltanto pastelli di uno dei Clouets. I fogli appaiono integri nel formato e presentano un'iscrizione a penna e inchiostro a dichiarare l'identità del personaggio.⁹⁸⁷

Il primo grande lavoro d'inventariazione dei disegni di Chantilly viene realizzato alla fine dell'Ottocento da Henri Bouchot, conservatore della Bibliothèque Nationale. Bouchot⁹⁸⁸ si accorge del legame tra alcuni disegni e le miniature del *Preux de Marignan*,⁹⁸⁹ e pensa che i fogli siano i loro disegni preparatori ma su questo punto non concorda del tutto Petter Mellen.⁹⁹⁰

⁹⁷⁷ L. DIMIER, I, p. 7, sull'identificazione della tecnica *cfr.* P. LAVALLÉ, 1949, p. 78, *cfr.* Capitolo 6.

⁹⁷⁸ Per un controllo sull'uso del lessico C. OCCHIPINTI, 2003, p. 146. Per la data e la tecnica *cfr.* anche A. BALLARIN, 2010, II, p. 739, che lo descrive come un disegno a pastelli.

⁹⁷⁹ JEAN CLOUET, *Jacques Ricard, detto Galiot, Seigneur d'Assier en Quercy (1465-1546)*, London, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1910-2-12-83, pastello nero e rosso, mm. 263 x 196.

⁹⁸⁰ L. DIMIER, 1924-1926, II, n. 28; A. ZVEREVA, 2011, p. 71, la studiosa sposta la cronologia agli anni trenta del XVI, a fronte di una moda che porterebbe a confermare la datazione di Dimier.

⁹⁸¹ É. MOREAU-NÉLATON, 1907, n. 31.

⁹⁸² P. MELLEN, 1971, p. 25.

⁹⁸³ S. BÉGUIN, 1970, p. 5.

⁹⁸⁴ H. ZERNER, 1996, p. 183.

⁹⁸⁵ Si vedano anche P. LAVALLÉ, 1930, pp. 19-20; J. ADHÉMAR, 1955, pp. X-XI.

⁹⁸⁶ *Ibidem*, p. 148.

⁹⁸⁷ A. ZVEREVA, 2011, pp. 35-67.

⁹⁸⁸ P. BOUCHOT, 1892, p. 16, Lo studioso è il primo ad accorgersi che tra quei cinquecento fogli poteva esserci un importante nucleo di disegni di Jean Clouet e isola un primo gruppo dal 1515 al 1540, che attribuisce a Jean e a François, il figlio del pittore.

⁹⁸⁹ Il così detto *Preux de Marignan* è il secondo volume dei *Les Commentaires de la guerre gallique*, oggi conservato presso la Bibliothèque Nationale de France (Fr.13429), *cfr.* C. SCAILLIÉREZ, 1996, pp.19-40.

⁹⁹⁰ P. MELLEN, 1971, p. 21, F. DE MELLY, 1907, pp. 403-417. L'intero gruppo, disegni e miniature, finisce poi nel catalogo di Perréal per mano di Maulde de la Clavière, e in quello di Godefroy Mély.

Moreau-Nélaton nel 1908,⁹⁹¹ in veste di nuovo conservatore riprende la catalogazione. I volumi del catalogo, corredati da quattro tomi d'immagini, escono nel primo decennio del nuovo secolo⁹⁹² ed è in questa occasione che si pongono anche le basi per ricostruire la provenienza del nucleo di fogli appartenuti a Caterina de' Medici. Moreau-Nélaton⁹⁹³ cura una ventina d'anni dopo una monografia sui Clouets in tre volumi e un ulteriore volume dedicato al fondo di Chantilly con provenienza Caterina de' Medici.⁹⁹⁴ Louis Dimier⁹⁹⁵ tenta un'approfondita restituzione di Jean Clouet, con tre volumi dedicati al ritratto francese che contano più di mille e seicento voci tra disegni, dipinti e miniature.

5.4 Riflessioni sulla funzione dei disegni.

Nella produzione di Clouet è possibile documentare sia disegni autonomi che funzionali. Riguardo a questi ultimi, Bouchot⁹⁹⁶ è il primo studioso a pensare che Clouet avesse nel suo *atelier* un vero e proprio archivio personale di ritratti a pastello, da usare all'occorrenza per le diverse richieste dei committenti. Lo studioso li descrive come una sorta di negativi fotografici – «cilchés de photographie»– che vengono usati come modello per tutte le copie, dai disegni agli smalti, alle miniature ai dipinti. Dimier trova suggestiva questa proposta ma rimane più cauto, come farà anche Jean Adhémar.⁹⁹⁷ Come già visto, questo stesso uso è attestato anche a Mantova con Francesco Bonsignori alcuni decenni prima. Tuttavia questi fogli sono preparatori e non entrano direttamente nell'analisi in corso, che invece studia i fogli autonomi.

La letteratura, soprattutto dei Clouets,⁹⁹⁸ parla di funzione autonoma dei ritratti disegnati solo nel caso delle copie, quindi ad esempio nel caso in cui un *recueil* sia replicato. Negli altri casi tendono invece a intendere i disegni di Clouets, e quindi i *recueils*, come studi preparatori per i ritratti dipinti, raccolti e collezionati solo in un secondo momento.

La seule façon de la satisfaire était d'exécuter des copies. Ceux qui ne pouvaient s'offrir une peinture faisaient faire un dessin ou une miniature. Les considérations esthétiques avaient peu d'importance: on voulait simplement une fidèle imitation de la nature. [...] Peu importait qu'un dessin fût un original ou une copie, pourvu qu'il fût ressemblant. [...] Nombre d'usages étaient réservés à ces copies. Certaines étaient envoyées aux parents et amis du modèle, comme les photographies aujourd'hui. D'autres étaient rassemblées en albums de cinquante à soixante portraits chacun.

⁹⁹¹ E. MOREAU-NÉLATON, 1908.

⁹⁹² MOREAU-NÉLATON, 1924, I, 57.

⁹⁹³ E. MOREAU-NÉLATON, 1924.

⁹⁹⁴ E. MOREAU-NÉLATON, 1926.

⁹⁹⁵ Negli anni Venti del secolo scorso Jean Clouet è ancora avvolto nell'ombra, al punto che le sue attribuzioni sono portate non a caso ad un «présumé» Jean Clouet. Lo studioso adotta nella sostanza lo stesso criterio che era stato di Bouchot ovvero dà a Jean le opere che cronologicamente sembrano compatibili con il suo periodo di attività documentata. Su questo punto arriverà il chiarimento di Peter Mellen negli anni Settanta.

⁹⁹⁶ H. BOUCHOT, 1884, pp. 12-14, 45-48.

⁹⁹⁷ J. ADHÉMAR, 1955, pp. IX.

⁹⁹⁸ P. MELLEN, 1971; E. JOLLET, 1997; A. ZVEREVA, 2011 (a), p. 24, un caso che viene spesso portato per sottolineare invece il valore funzionale sono *Les Commentaires de la guerre gallique*, London, British Library, ms. Harley 6205. Il manoscritto è un'opera in tre volumi composta da François Demoulins tra il 1519 ed il 1520, ed offerto in dono a Francesco I di Francia. Il primo tomo si trova oggi alla British Library, il secondo alla Bibliothèque Nationale de France (Fr.13429), e il terzo alla Bibliothèque du Musée Condé de Chantilly (Ms.388), *cf.* C. SCAILLIEREZ, 1996, pp.19-40, la studiosa argomenta l'attribuzione a Clouet nella miniatura con il re e Cesare nel volume della British Library, opinione che è meno condivisa dalla letteratura rispetto all'assenso dato agli eroi di Marignano nel volume della Bibliothèque Nationale.

Dimier si accorge che le copie disegnate appartenenti ad un *recueil* partono sempre da un modello originale su carta, mentre i dipinti si copiano tra loro.⁹⁹⁹ Le copie dai *recueils* Clouet di Chantilly possono riguardare singoli fogli oppure l'intero album di cinquanta o sessanta pezzi, all'interno del quale viene riproposto con attenzione lo stesso ordine d'avanzamento dei personaggi. Mellen cita venti album integri di copie, e i frammenti di altri quaranta, mentre il più antico sarebbe anche per lui il *recueil* dell'Ermitage poc'anzi menzionato.¹⁰⁰⁰

Tuttavia il numero totale dei fogli originali dei Clouet è davvero ingente e non è avvicinabile a quello dei dipinti, seppur numerosi.

E' interessante a questo proposito un'osservazione lasciata da Dimier, che trascrive delle note manoscritte originali vergate su alcuni esemplari. Lo studioso descrive una raccolta di disegni del 1578 di mano di un ignoto apprendista e si interroga sul carattere molto rifinito di questi ritratti, che non gli sembra usuale per un disegno funzionale. Questa perfezione formale diventa motivo di vanto per l'artista che trascrive il tempo impiegato per terminarli in tutte le loro parti:¹⁰⁰¹ «parfait en six heures» oppure «parfait en sept heures». Sono disegni condotti con grande cura, nonostante qualche leggera correzione nel berretto o nella posizione della testa. Il problema della finitura dei ritratti diventa eloquente con le opere di Corneille de Lyon (1500/1505-1575). Dimier non è in grado di rintracciare un solo disegno a pastelli preparatorio per un dipinto, e di conseguenza ipotizza che lo studio dal naturale venisse eseguito sullo stesso supporto della tavola, e che venisse poi ricoperto dalla pittura.¹⁰⁰²

Dimier rimane abbastanza legato all'idea che il disegno possieda una precisa funzionalità di studio preparatorio, ma in parallelo offre interessanti spunti di riflessione sull'autonomia di alcuni di questi ritratti.¹⁰⁰³ Lo studioso commenta la lettera che nel 1552 Caterina de' Medici invia alla governante dei figli,¹⁰⁰⁴ chiedendo di far loro eseguire dei ritratti dal pittore di corte Germain Le Mannier. La sovrana specifica che è sufficiente che siano fatti a pastelli, così li potrà eseguire in

⁹⁹⁹ L. DIMIER, 1924, I I, p. 19. Sulla trasposizione esatta dal disegno al dipinto si veda A. ZVEREVA, 2011 (a), p. 24, «Les premiers dessins de Clouet son pareillement de rapides croquis sur nature, mais, contrairement à son aîné et à ses confrères européens, il les transpose en peinture sans reprendre aucun contour ni modifier aucune ligne. Seule la couleur et la précision des détails distinguent le tableau fini de l'esquisse, aussi imparfaite et concise soit-elle. Conçue comme une oeuvre à part entière, elle renferme déjà toutes les caractéristiques et les qualités du portrait attendu par le roi, ce qui permet à Clouet de satisfaire toute nouvelle demande, même des années plus tard, sans rien perdre de la perfection de son travail. Cependant, cette contrainte qu'il s'impose ne se ressent guère dans ses dessins». Clouet quindi se esegue il dipinto a partire da un disegno ne fa una trasposizione esatta il pittore si attiene esattamente al disegno. La trasposizione esatta invita afarsi alcune domande sulla funzione dei disegni, che il pittore sembra talvolta considerare degli originali autonomi, adatti ad essere replicati esattamente.

¹⁰⁰⁰ A. ZVEREVA, 2011, p. 128, Su questo punto tornano anche gli studi successivi, che sottolineano come l'intervento peculiare di Caterina de' Medici sia ad un certo punto accogliere in collezione i disegni preparatori d'*atelier* per donare loro uno status pari a quello dei ritratti eseguiti in modo autonomo.

¹⁰⁰¹ L. DIMIER, 1924, I, pp. 17-18.

¹⁰⁰² L. DIMIER, I, 1924, pp. 33-34, i dipinti dell'artista sono più spesso eseguiti con media a base acquosa, piuttosto che ad olio. Questo rende per Dimier verosimile il processo di studio sulla tela.

¹⁰⁰³ Discute, ad esempio, le note che compaiono su diversi fogli di Clouet dando indicazioni su come procedere nel caso di una traduzione in pittura. Il pittore a volte appunta il colore delle vesti, riprende di lato un gioiello e lascia in evidenza le correzioni. Ad esempio si veda, JEAN CLOUET, *Studio per il Ritratto di Marie de Langeac*, dame de Lestrange (1508-1588), Chantilly, Musée Condé, inv. MN 209, pastello nero e rosso, mm 292 x 202.

¹⁰⁰⁴ «Vous me faultriez faire peindre au vif par le paintre que vous avez par delà tous mes ditz enfants, tant filz que filles, avec la royne descosse, inci quilz sont, sans riens oblir de leurs visages, mais il suffist que ce soit en créon pour avoir plus tost fait». H. A. DE LA FERRIÈRE-PERCY, G. BAGUENAUULT DE PURCHASSE, 1880-1943, p. 56; E. ZERNER, 1996, p. 184; A. BALLARIN, 2010, p. 778.

minor tempo.¹⁰⁰⁵ Dimier difende l'autonomia di queste opere e invita a considerare la fonte come un caso di circostanza, senza considerare tutte le opere di questo genere un frettoloso ripiego.¹⁰⁰⁶ Lo studioso invita a una riflessione storica sul gusto e considera questo tipo di ritratti un genere stimato e riconosciuto, pur trattandosi di un disegno che ne copia un altro.

E' interessante a questo proposito che Dimier ritrovi nel fondo di Chantilly disegni preparatori per disegni di ritratto. Lo studioso descrive dei disegni-prototipi, che considera «premières esquisses à peine marquées» in confronto ad alcuni «portraits achevés».¹⁰⁰⁷ Mostra alcuni esempi che giudica studi preparatori di disegni di ritratto, e un caso è il ritratto per la contessa di Braine, che si conserva a Chantilly in due versioni, sia come schizzo molto compendiario¹⁰⁰⁸ (fig. 242) sia in un disegno più rifinito¹⁰⁰⁹ (fig. 243). Il pittore modifica la posa della modella, che mette a punto nel disegno definitivo «Une fois faits, les dessins servaient de type à tout ce qu'on requérait [...] Il faut imaginer d'après cela l'importance des originaux».¹⁰¹⁰ Dimier cita anche il caso del ritratto di Marie de Langeac di cui si conosce uno schizzo del maestro,¹⁰¹¹ e un disegno rifinito che potrebbe essere terminato dalla bottega.¹⁰¹² Per capire come dovessero presentarsi alcuni disegni preparatori per ritratto si può osservare un disegno di François per un ritratto dipinto di Francesco I. E' uno studio dal vero del volto del re eseguito probabilmente dal figlio di Jean Clouet intorno al 1547.¹⁰¹³ Il pittore descrive con acume e naturalismo i tratti somatici del monarca che portano il disegno ad avvicinarsi agli esiti tradizionali di uno studio preparatorio (fig. 244). Questo appare molto diverso rispetto ai tradizionali disegni di ritratto a mezzo busto eseguiti dai Clouets.

Questi elementi invitano a considerare in modo più problematico la funzione di questi disegni di ritratto, la cui funzione autonomia non è messa in dubbio dall'aspetto poco rifinito.

Lo scopo principale di queste gallerie su carta è la documentazione del personaggio, quindi l'elemento privilegiato è il volto. L'autonomia funzionale di questi ritratti disegnati nasce dall'essere dei documenti, non dalla finitura. Lo stesso succede in ambito italiano nella dama con balzo di Luini dell'Albertina di Vienna (inv. 59, fig. 214), databile intorno al 1520.

¹⁰⁰⁵ L. DIMIER, I, p. 18, «Et cet empressement même nous représenté comme un effet des circonstances, non comme une disposition ordinaire des gens d'alors. On se saurait conclure de là que le temp de se faire peindre manquait, que ce qu'on demandait au peintre était d'expédier son ouvrage de prendre le minimum de pose et de produire à la hâte».

¹⁰⁰⁶ Lo studioso cerca di emancipare questi ritratti dal *topos* creato nelle pagine di Laferrière e Bouchot. Questi ultimi descrivono la tecnica dei pastelli su carta come una necessità creata dalla poca disponibilità dei modelli a posare. Le loro pagine dipingono i Clouets in modo pittorresco, come artisti che fanno ritratti in gran fretta, inseguendo il modello, nascondendosi addirittura dietro alle tende in bilico su una scala, per cercare di rubare uno schizzo.

¹⁰⁰⁷ L. DIMIER, 1924, I, p. 19, si può segnalare anche il caso del ritratto di Marie de Langeac JEAN CLOUET, *Studio per il Ritratto di Marie de Langeac, dame de L'Estrange (1508-1588)*, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 209, pastello nero e rosso, mm 292 x 202.

¹⁰⁰⁸ JEAN CLOUET, *Guillaumette de Sarrebruck, comtesse de Braine et duchesse de Bouillon*, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 90, pastello nero e rosso, su carta, mm 300 x 209. Il disegno a volte è descritto come non finito e abbandonato dal pittore ma non si dubita dell'autografia, in A. ZVEREVA, 2011, pp. 286-287.

¹⁰⁰⁹ JEAN CLOUET, *Guillaumette de Sarrebruck, comtesse de Braine et duchesse de Bouillon*, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 89, pastello nero e rosso, su carta, mm 293 x 212.

¹⁰¹⁰ L. DIMIER, 1924, I, p. 19

¹⁰¹¹ JEAN CLOUET, *Studio per il Ritratto di Marie de Langeac, dame de L'Estrange (1508-1588)*, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 209, pastello nero e rosso, mm 292 x 202.

¹⁰¹² FRANÇOIS CLOUET E BOTTEGA, *Ritratto di Marie de Langeac, dame de L'Estrange (1508-1588)*, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 210, pastello nero e rosso, mm 336 x 231. Lo schizzo di Clouet fissa solo il viso, con qualche annotazione sui colori della cuffia e una nota su un gioiello, mentre il ritratto a pastelli comprende anche il busto.

¹⁰¹³ FRANÇOIS CLOUET, *Studio per il ritratto di Francesco I di Francia*, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 4, pastello rosso, su carta, mm 330 x 234; A. ZVEREVA, 2001, p. 231.

Nella collezione di Caterina de Medici, inoltre, ai disegni più antichi viene spesso aggiornato l'abito nel momento in cui vengono riordinati e gli viene apposta la scritta identificativa.¹⁰¹⁴ Questo tuttavia, in genere, non è percepito come l'occasione per rifinire in modo più descrittivo il foglio, e l'abito è delineato con una leggerezza simile agli originali, senza troppa attenzione ai particolari. Questo conferma che un aspetto poco rifinito dei disegni di ritratto di Clouet è compatibile con l'autonomia delle opere, perché assolve al compito di documentare l'effigie. Di conseguenza questa autonomia può essere rivendicata anche dagli originali di Jean Cloeut, e non essere solo propria delle copie.

Questa riflessione è utile in questa sede per suggerire l'esistenza di gallerie simili già in un'epoca più antica. La letteratura si è accorta da tempo che i *recueils* tardi come quelli dei Clouets e del tempo di re Francesco I, contengono copie da esemplari antichi, ma non dà molta importanza a questi modelli originali. Li considera copie sporadiche eseguite da disegni preparatori, supponendo che i tempi fossero ancora immaturi per i ritratti autonomi. In questa sede si vuole invece discutere la possibilità che le fonti figurative di questi *recueils* fossero piccole gallerie disegni autonomi ai quali è già riconosciuto *ab origine* un valore ufficiale e protocollare nella trasmissione dell'immagine del potere. Sembra possibile quindi che con il procedere degli anni le serie, e i singoli disegni al loro interno, siano solo aumentati di numero.

Si conosce una raccolta di ritratti a punta d'argento di Jean Perréal (invv. PD397, PD398, figg. 232-233), che dev'essere simile a quella che compare nell'inventario di Renée d'Anjou, steso tra il 1471 e il 1472.¹⁰¹⁵ Si conoscono altre due fonti figurative che possono suggerire l'amore per le gallerie illustri su carta in area francese, e che si sono discusse nel capitolo dedicato alle fonti.¹⁰¹⁶ In questa direzione sembrano dirigersi anche i recenti studi di Nicole Reynaud¹⁰¹⁷ e Dominique Thiébaud.¹⁰¹⁸ Quest'ultima propone, ad esempio, che un disegno attribuito al pittore, eseguito a pietre e pastelli e oggi all'Ermitage, sia un ritratto fine a se stesso del re Luigi XI.¹⁰¹⁹ A fronte delle recenti restituzioni sul versante dei «primitifs français»,¹⁰²⁰ è probabile che al tempo di Fouquet e Perréal esistessero gallerie familiari composte da disegni autonomi, anche se il loro ridotto numero ha garantito la sopravvivenza a pochissimi esemplari. Probabilmente si tratta di gallerie limitate alla stretta corte reale, che contano un ridotto numero di personaggi. Questa conclusione è interessante se considerata sullo sfondo dei contatti tra l'Italia settentrionale e le corti d'oltralpe, dove si riscontra lo stesso genere di ritratto autonomo su carta.

¹⁰¹⁴ A. ZVEREVA, 2011, p. 210.

¹⁰¹⁵ A. LECOY DE LA MARQUE, 1873, p. 262, Appendice Documentaria, Doc. CXXXVI. Vi si trovano otto pannelli con ritratti in punta d'argento della moglie, del figlio e di altri gentiluomini della corte

¹⁰¹⁶ cfr. Capitolo 1.

¹⁰¹⁷ N. REYNAUD, 1996.

¹⁰¹⁸ Da Héléne Adhémar a Charles Sterling, fino a Dominique Thiébaud, cfr D. THIÉBAUD, 2003, a cui si rimanda anche per la bibliografia.

¹⁰¹⁹ D. THIÉBAUD, 2003, p. 145.

¹⁰²⁰ Con riferimento approfondito alla pittura cfr. C. STERLING, 1988; D. THIÉBAUD, 2004.

Capitolo 6

LE TECNICHE DEL DISEGNO DI RITRATTO. PIETRE NATURALI E COLORI A SECCO.

Il genere del ritratto autonomo su carta risente immediatamente degli sviluppi delle tecniche grafiche, e trova una particolare affinità con alcuni *media* in particolare. Già le punte metalliche offrono i primi esempi di teste su carta fini a se stesse, come quelle dell'inventario di René d'Anjou del 1471-1472.¹⁰²¹ Ballarin segnala per Boltraffio la consuetudine di attribuire un valore autonomo alle sue teste al graffio, «nell'ambito della corte e presso un'élite di intendenti e letterati».¹⁰²² La pietra nera si salda molto presto al genere del ritratto autonomo, come spiegano anche gli studi di Meder, Tolnay, Bambach e Van Cleave, tra gli altri.¹⁰²³ Non mancano esempi precoci a Mantova con Pisanello e poi a Venezia a Milano e a Ferrara. Con l'aprirsi del XVI secolo fanno il loro ingresso i colori, e gli artisti con sempre maggiore competenza si avvalgono di strumenti costruiti in bottega. A seguire dall'ambito leonardesco si irradia nel Nord Italia un nuovo uso del colore, che porta i disegni a rivaleggiare con la pittura.

La casistica ha una complessità che sembra porre problemi di codificazione fin dall'epoca antica perfino a Giorgio Vasari,¹⁰²⁴ colui che per la sua stessa pratica di disegnatore, pittore e critico, dovrebbe essere in grado di schivare queste criticità. Nella sua *Introduzione alle Arti del Disegno*, quel breve saggio posto sin dal 1550 in apertura alle *Vite*,¹⁰²⁵ «quando arriva a descrivere l'oggetto disegno, se la sbriga in un breve discorso incompleto ed insolitamente confuso, che resta tale anche nella seconda edizione del 1568».¹⁰²⁶

6.1 Le pietre naturali nera e rossa

Mentre gli studi concordano nel descrivere strumenti e materiali delle pietre naturali rossa e nera, non vi è un punto condiviso sui *media* colorati. Di conseguenza si tratterà prima il filone di studi che se si è occupato, in modo meno cospicuo, della pietra nera e poi si passerà a discutere la letteratura che in modo più vasto tratta della pietra rossa e soprattutto dei colori.

¹⁰²¹ A. LECOY DE LA MARQUE, 1873, p. 262, si nominano otto piccoli pannelli su cui sono incollati disegni, del re, della consorte, del figlio premorto, e di altri notabili molto vicini alla corte

¹⁰²² A. BALLARIN, 2010, I, p. 29.

¹⁰²³ J. MEDER, 1919 [WINSLOW AMES, 1978]; C. DE TOLNAY, 1943; J. WATROUS, 1957; A. M. PETRIOLI TOFANI, 1991; C. VAN CLEAVE, 1992; C. VAN CLEAVE, 2007; P. G. TORDELLA, 2009; M. FAIETTI, L. MELLI, A. NOVA, 2008. Rimando alla discussione della tecnica ospitata nel capitolo dedicato ai ritratti disegnati di Ambrogio De Predis.

¹⁰²⁴ Secondo l'analisi proposta da Annamaria Petrioli Tofani in ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, 1991, pp. 187-189.

¹⁰²⁵ G. VASARI, 1568 [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, pp. 174-175.

¹⁰²⁶ A.M. PETRIOLI TOFANI, 1991, pp. 187-189.

Le conoscenze sull'uso della pietra nera nel XV secolo seguono ancora oggi l'assetto degli studi di Joseph Meder,¹⁰²⁷ Charles de Tolnay,¹⁰²⁸ James Watrous,¹⁰²⁹ Anna Maria Petrioli Tofani,¹⁰³⁰ Claire Van Cleave¹⁰³¹ e Piera Giovanna Tordella,¹⁰³² a cui si unisce quanto emerso in occasione del convegno tenuto al Kunsthistorisches Institut di Firenze nel 2008.¹⁰³³ Importanti riscontri sui materiali vengono offerti dalla campagna d'indagini scientifiche del British Museum, pubblicata nel 2010, dove si ricorda che «in the context of Quattrocento drawings, black chalk generally refers to a carbonaceous shale».¹⁰³⁴ A questo si aggiungono le fonti, a partire da Cennino Cennini e dal suo *Libro dell'arte*, che tuttavia dimostra di non avere grande familiarità con il mezzo.¹⁰³⁵

Annamaria Petrioli Tofani dedica un paragrafo a parte al carbone, poi nella sezione dedicata alle matite chiarisce la poca accuratezza del termine. Quest'ultimo è venuto assumendo nella lingua italiana un significato molto vasto e per alcuni versi improprio, che abbraccia indifferentemente prodotti naturali e manufatti di diversa costituzione. Questi possono essere, da una parte la pietra tagliata in bastoncini e usata direttamente come estratta dalla cava, dall'altra il pastello, oppure il *lapis* di legno con anima in grafite, che diventa di uso corrente dall'Ottocento in poi. La studiosa, nella seconda edizione¹⁰³⁶ del suo contributo sui materiali e le tecniche, riserva il termine «matita» solo ad un *media* artificiale tardo, diversamente da quanto fatto nella precedente edizione de 1981.¹⁰³⁷ Il termine matita risale a Borghini,¹⁰³⁸ viene trasmesso a Baldinucci¹⁰³⁹ ma è cronologicamente successivo all'uso di pietra, che risale a Cennini¹⁰⁴⁰ e a Vasari. Quest'ultimo, nel 1568,¹⁰⁴¹ riferisce di due pietre utilizzate per il disegno, una prima «nera, che vien da' monti di Francia» ed una seconda invece che definisce «lapis rosso, che era una pietra la quale veniva da' monti di Alemagna». A queste indicazioni seguono quelle di Borghini,¹⁰⁴² di Lomazzo nel 1585¹⁰⁴³ e di Baldinucci nel 1681.¹⁰⁴⁴ La pietra nera vanta una

¹⁰²⁷ J. MEDER, 1919 [W. AMES, 1978].

¹⁰²⁸ C. DE TOLNAY, 1943.

¹⁰²⁹ J. WATROUS, 1957.

¹⁰³⁰ A.M. PETRIOLI TOFANI, 1991.

¹⁰³¹ C. VAN CLEAVE, 1992; C. VAN CLEAVE, 2007.

¹⁰³² P. G. TORDELLA, 2009.

¹⁰³³ M. FAIETTI, L. MELLI, A. NOVA [a cura di], 2008.

¹⁰³⁴ J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, pp. 39-40.

¹⁰³⁵ C. CENNINI [F. BRUNELLO], 1400 circa, p. 20. «Ancora per disegnare ho trovato certa pria nera che vien del Piemonte, la quale era tenera pria: e puo' la aguzzare con coltellino, ch'ella era tenera e ben negra; e puoi ridurla a quella perfezione che'l carbone. E disegna secondo che vuoi».

¹⁰³⁶ A.M. PETRIOLI TOFANI 1991(b), pp. 223-225.

¹⁰³⁷ A.M. PETRIOLI TOFANI, 1981, p. 227.

¹⁰³⁸ R. BORGINI [F. ROSSI], 1584, p. 74.

¹⁰³⁹ F. BALDINUCCI [C. PARODI], 1681, p. 92.

¹⁰⁴⁰ Cennino tratta brevemente di ciò che oggi si definisce «pietra nera», «black chalk» in inglese, «schwarze kreide» in tedesco e «pierre noire» in francese. Secondo Francis Ames Lewis e Joanne Wright dimostra addirittura di avere poca -o nessuna- esperienza personale riguardo al suo reale uso, F. AMES LEWIS, J. WRIGHT, 1983, p. 47.

¹⁰⁴¹ G. VASARI, 1568 [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, pp. 174-175.

¹⁰⁴² R. BORGHINI [G. ROSSI], 1584, p. 74. Borghini usa il nuovo termine di «matita» al posto di quello di «pietra», dandoci delle precisazioni molto utili dal punto di vista tecnico: «Si puo etiandio disegnar con matita nera, levando i segni quando occorre rifargli con la midolla del pane».

¹⁰⁴³ G.P. LOMAZZO [G.P. CIARDI], p. 192. Lomazzo fornisce alcune indicazioni molto vicine a quelle del Vasari facendoci presente che per disegnare su un supporto di carta «per il nero v'era l'inchiostro, la pietra todescha, la terra nera, e il carbone del salce, ò del roncagino: per il rosso la pietra rossa detta apisso, la quale era usatissima da Leonardo da Vinci».

¹⁰⁴⁴ F. BALDINUCCI [F. PARODI], 1681, p. 92. Per quest'ultimo, lo ricordiamo, la «matita» è la pietra di colore rosso, definita in questo modo per la derivazione etimologica: «vien dalla voce greca hoematites, dall'aver color del sangue che dicono hoema». Il Baldinucci descrive la matita rossa come una pietra «tenera, che ci veniva a noi in pezzetti, la quale segata con sega di ferro e ridotta in punte, serve per disegnare sopra carte bianche colorate. La

priorità cronologica rispetto alla rossa, poiché è l'unica nota a Cennini, e viene utilizzata anche da Pisanello per i suoi primi ritratti autonomi entro la prima metà del XV secolo. Abbinata alla carta azzurra è molto amata anche a Venezia, e Meder¹⁰⁴⁵ ritrova i primi saggi di questa pratica nell'opera di Vittore Carpaccio. In Veneto, dopo un precoce apprezzamento, la pietra avanza nel Cinquecento grazie al virtuosismo che ne saprà dare Tiziano.

La pietra rossa invece è sconosciuta a Cennini e viene descritta da Vasari, Lomazzo, Borghini fino a Baldinucci, Malvasia e oltre. Questa tecnica viene studiata da Meder,¹⁰⁴⁶ de Tolnay,¹⁰⁴⁷ Watrous,¹⁰⁴⁸ Ames Lewis,¹⁰⁴⁹ Petrioli Tofani,¹⁰⁵⁰ Cohn, e in occasione del convegno *Drawings Defined*,¹⁰⁵¹ del 1987. Piera Giovanna Tordella¹⁰⁵² dedica una serie di pubblicazioni fondamentali sul *medium*, a partire dal saggio del 1996, mentre Marzia Faietti ne tratta in una recente pubblicazione su Andrea del Sarto,¹⁰⁵³ di poco precedente a un intervento di Maddalena Spagnolo¹⁰⁵⁴ su Leonardo. Annamaria Petrioli Tofani,¹⁰⁵⁵ grazie ad una digressione sulle fonti del XVI secolo, segnala che i termini *lapis* e *matita* descrivono due pietre rosse naturali di diversa morbidezza; la prima più tenera, la seconda più dura. In un momento successivo, ma comunque ancora nel XVI secolo, il termine *matita* viene estendendosi abbracciando anche la pietra nera e alla fine i *media* costruiti dagli artisti. Se la studiosa inquadra lo sviluppo della pietra nera verso la fine del XV secolo, descrive il trionfo della rossa all'inizio del successivo, a Firenze, nell'opera Leonardo, uno di primi artisti ad usarla, e di Andrea del Sarto. Le analisi Raman condotte nel 2010 su uno studio anatomico di Leonardo,¹⁰⁵⁶ disegnato a rosso su rosso descrivono il *medium* così «hematite (red earth or chalk) is also used as a pigment to tint the ground applied to the paper support (along with bone white, lead white and a carbon-based black)».¹⁰⁵⁷ Studiando i manoscritti del maestro, Martin Clayton¹⁰⁵⁸ segnala l'uso della pietra rossa intorno al 1492-1493, a fronte di Meder che ne descrive un avvio già negli anni Settanta del Quattrocento.¹⁰⁵⁹ Dopo queste prime occorrenze, la tecnica ha una rapida evoluzione che molti studiosi ipotizzano possa arricchirsi grazie alla pratica dei *fabricated chalks*, ovvero dei pastelli. Le ricerche condotte da Leonardo all'altezza del *Cenacolo*,¹⁰⁶⁰ i disegni a pietra rossa su fondo rosso, hanno una forza espressiva straordinaria,¹⁰⁶¹ capace di innescare un'accelerazione delle tecniche in tutto

migliore veniva d'Alemagna». La «matita nera» è «una sorta di pietra nera, che veniva a noi in pezzi grandicelli e si riduce in punte, tagliandola con la punta d'un coltello; serve per disegnare sopra carta bianca o colorata. Cavasi questa né monti di Francia, ed in diverse altre parti; ma la migliore veniva di Spagna».

¹⁰⁴⁵ J. MEDER, 1919 [W. AMES, 1978], p. 86.

¹⁰⁴⁶ *Ibidem*, pp. 84-85.

¹⁰⁴⁷ C. DE TOLNAY, 1943, pp. 70-74.

¹⁰⁴⁸ J. WATROUS, 1957, pp. 100-103.

¹⁰⁴⁹ F. AMES LEWIS, 1981, p. 46.

¹⁰⁵⁰ A. M. PETRIOLI TOFANI, 1991, pp. 187-189.

¹⁰⁵¹ W. STRAUSS, T. FELKER, 1987, in particolare dei contributi di Marjorie B. Cohn¹⁰⁵¹ e Debora D. Mayer e Pamela B. Vandiver, in B. MAYER, P. VANDIVER, 1987.

¹⁰⁵² P.G. TORDELLA 1996, p.193 ; P.G. TORDELLA, 2003; P.G. TORDELLA, 2011

¹⁰⁵³ M. FAIETTI, 2015.

¹⁰⁵⁴ M. SPAGNOLO, 2000.

¹⁰⁵⁵ A.M. PETRIOLI TOFANI, 1991, pp. 222-223;

¹⁰⁵⁶ LEONARDO, *Studio per l'addome e una gamba di un uomo di profilo*, London, British Museum, Department of prints and drawings, inv. 1886,0609.41, pietra rossa su carta preparata rossa, mm 252 x 198.

¹⁰⁵⁷ J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, p. 48.

¹⁰⁵⁸ M. CLAYTON, 1992, n. 19, p. 232.

¹⁰⁵⁹ J. MEDER, 1919 [WINSLOW AMES, 1978], p. 110.

¹⁰⁶⁰ Per la discussione sull'autografia degli studi di teste e di mani per il *Cenacolo*, con relativa bibliografia critica, cfr. A. BALLARIN, 2010, I, pp. 258-262.

¹⁰⁶¹ P.C. MARANI, 2001, pp. 103-115.

l'ambiente circostante.¹⁰⁶² Ballarin arriva a questa conclusione dall'osservazione della rapida crescita di Boltraffio, consumata nei primi anni del XVI secolo, e della novità dirompente dei suoi grandi cartoni a pastelli colorati dell'Ambrosiana. In modo del tutto straordinario, Boltraffio passa dalla punta d'argento ai pastelli colorati senza l'intermezzo della pietra.¹⁰⁶³ Meder¹⁰⁶⁴ viene su questo punto invitando a considerare l'importanza della permanenza veneziana di Leonardo nei primi mesi del 1500, testimoniata dalla risposta di Giorgione nel disegno a pietra rossa di Rotterdam.¹⁰⁶⁵ Questo assetto tradizionale, largamente condiviso, si arricchisce grazie a nuove acquisizioni sulla congiuntura Milano-Venezia, che aumentano il numero dei suoi interlocutori. Accanto a Leonardo e Boltraffio in fuga da Milano, gli studi mettono a fuoco le peregrinazioni artistiche di diversi artisti lombardi, che si spostano nei centri dell'Italia settentrionale. Per la tecnica della pietra rossa è di primaria importanza, ad esempio, il ruolo di Giovanni Agostino da Lodi e del cremonese Boccaccio Boccaccino. Dalla considerazione di questa congiuntura si originano anche le recenti restituzioni al catalogo grafico di Buonconsiglio, che traggono grande profitto da uno studio sull'evoluzione della tecnica.¹⁰⁶⁶ A fronte di qualche limitato esemplare a Venezia, nell'opera di Carpaccio e Tiziano, la pietra rossa si diffonde poi ampiamente tra i giorgioneschi di terraferma come Romanino. Seguono gli esempi di Pordenone, senza dimenticare l'ambiente emiliano e il ruolo di primo piano di Correggio.¹⁰⁶⁷

6.2 I colori a secco

Per quanto riguarda i primi *media* colorati, questi sono collegati fin dalla loro nascita alla rappresentazione dei volti, per le loro proprietà tonali e di conseguenza naturalistiche, e si documentano all'inizio in un contesto geografico settentrionale. Il periodo e l'area geografica nei quali si sviluppa questo genere, coincidono con un momento di grande sperimentalismo delle tecniche, che sono in rapida crescita. Di conseguenza è necessario riprendere il punto della discussione, per inquadrare le nuove segnalazioni. A fronte della complessità e della poca chiarezza della materia, si ritiene opportuno un riesame delle fonti e della letteratura, prima di affrontare lo studio diretto dei materiali in un'ottica multidisciplinare, con l'aiuto dei conservatori dei materiali cartacei, dei restauratori e dei chimici.

Gli albori del colorire a secco sono bene rappresentati dall'ambiguità terminologica che ancora permane tra gessi colorati, pietre naturali colorate, pastelli, matite colorate, oscillazioni che esprimono un'origine poco chiara.¹⁰⁶⁸ La letteratura discute sulla consistenza materiale dei *media*, ma la mancanza di analisi scientifiche complica la situazione. In letteratura si constata la presenza di un assetto dominante, storicizzato, che dall'inizio del Novecento identifica l'avvio della tecnica dei colori a secco nell'Italia settentrionale grazie alle sperimentazioni di Leonardo, sulla traccia di Lomazzo. Il primo esempio noto di pastello si riscontra nell'opera di Jean

¹⁰⁶² C. BAMBACH, 2010, pp. 176-204 ; C. BAMBACH, 2015, p. 75.

¹⁰⁶³ A. BALLARIN, 2010, pp. 258-262.

¹⁰⁶⁴ J. MEDER, 1919 [WINSLOW AMES, 1978], p. 93.

¹⁰⁶⁵ GIORGIONE, *Viandante in riposo ai piedi delle mura di Montagnana*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. I 485 (PK), pietra rossa su carta, mm. 290 x 203, V. ROMANI, 2000, p. 72.

¹⁰⁶⁶ Cfr. G. AGOSTI, 2001, pp. 173-178.

¹⁰⁶⁷ V. ROMANI, 2000, pp. 70-74.

¹⁰⁶⁸ Si veda l'esame dettagliato della casistica nella varie lingue in A. BALLARIN, 2010, pp. 738-741.

Fouquet,¹⁰⁶⁹ e fornisce quindi un termine per ipotizzare un'origine francese ed un successivo approdo in ambito leonardesco, grazie al documentato incontro tra il maestro e il ritrattista di corte Jean Perréal. Questo assetto trova concordi per più di un secolo autorevoli studiosi come, ad esempio, Joseph Meder,¹⁰⁷⁰ Arthur Ewart Popham,¹⁰⁷¹ Otto Benesch,¹⁰⁷² Konrad Oberhuber, Walter Koschatzky, Eckhart Knab,¹⁰⁷³ Achim Gnann,¹⁰⁷⁴ Jacob Bean, Felice Stampfle,¹⁰⁷⁵ Paul Lavallée,¹⁰⁷⁶ Annamaria Petrioli Tofani,¹⁰⁷⁷ Piera Giovanna Tordella,¹⁰⁷⁸ Giulio Bora,¹⁰⁷⁹ Tomas McGrath,¹⁰⁸⁰ Maria Teresa Fiorio,¹⁰⁸¹ Nicole Reynaud,¹⁰⁸² Carmen Bambach,¹⁰⁸³ Alessandro Nova,¹⁰⁸⁴ Alessandro Ballarin.¹⁰⁸⁵ Per semplicità in questa sede si riprendono i punti salienti del dibattito, per non prolungare in modo eccessivo la sezione dedicata alla letteratura.

6.2.a Le fonti

Le fonti sui colori a secco su carta considerate in questa sede sono di tre tipi i carteggi, i manoscritti lasciati dagli artisti, e i dizionari o i ricettari tecnici, pervenuti sia in forma edita che manoscritta. L'ordinamento proposto è tipologico e cronologico.

La più antica menzione del termine «pasteli» risale al 1545, e viene riferita per descrivere la tecnica di un ritratto colorato in carta. Giovio, a partire dal 1537, inizia a Borgovico presso Como, la costruzione della sede dedicata ad ospitare una raccolta di ritratti illustri.¹⁰⁸⁶ Un'idea di grande originalità, che mira ad offrire ad un pubblico (selezionato) una grande galleria di ritratti. Giovio chiede a Pietro Aretino un suo ritratto dipinto in tela oppure disegnato a pastelli, per mano di un allievo di Tiziano: il pittore incaricato di ricavare il dipinto dalla medaglia in suo possesso non riesce a estrarre il volto in modo convincente, probabilmente perché l'artista non è in grado di passare dal profilo alla posa frontale, e se non è possibile avere un quadro, Giovio

¹⁰⁶⁹ JEAN FOUQUET, *Studio della testa di Guillaume Jouvenel des Ursins*, c. 1460-1465, Berlin, Kupferstichkabinett, Kdz 4367.

¹⁰⁷⁰ J. MEDER, 1919 [WINSLOW AMES, 1978], pp. 99-103.

¹⁰⁷¹ A.E. POPHAM, 1945, p. 5.

¹⁰⁷² O. BENESCH, 1964, p. 322.

¹⁰⁷³ W. KOSCHATZKY, K. OBERHUBER, E. KNAB, 1972, n. 52.

¹⁰⁷⁴ A. GNANN, 2004, pp. 138-139, n. 50; A. GNANN, 2008 (a), pp. 138-39, n. 43.

¹⁰⁷⁵ J. BEAN, F. STAMPFLE, 1965, n. 19, pp. 28-29.

¹⁰⁷⁶ P. LAVALLÉE, 1949, p. 78.

¹⁰⁷⁷ A.M. PETRIOLI TOFANI, 1981, p. 227.

¹⁰⁷⁸ P.G. TORDELLA, 1996, pp. 195-203.

¹⁰⁷⁹ G. BORA, 1998, , pp. 92-120, in particolare p. 102.

¹⁰⁸⁰ T. McGRATH, 2002, pp. 69-76.

¹⁰⁸¹ M.T. FIORIO, 2006, pp. 17-35.

¹⁰⁸² N. RYNAUD, 1996, p. 760.

¹⁰⁸³ C. BAMBACH, 2010, pp. 176-204.

¹⁰⁸⁴ A. NOVA, 2010, pp. 159-175.

¹⁰⁸⁵ A. BALLARIN, 2010, II, pp. 735-851.

¹⁰⁸⁶ Per la ricostruzione dell'allestimento del museo e sulle modalità di recupero dei ritratti del Giovio si rimanda a B. AGOSTI, 2008, in particolare p. 76. Per i ritratti della collezione si veda anche l'esempio del ritratto dossesco di Alciato, in A. PATTANARO, 2013, pp. 335-350. Sul museo cfr. F. MINONZIO, 2007. Per la provenienza dei ritratti che Gerolamo dell'Altissimo dipinge per Cosimo I de' Medici, copiando il Museo gioviano, opere confluite in un discreto numero agli Uffizi cfr. W. PRINTZ 1980, p. 603; M. PAVONI, 1983, p. 43. Per i ritratti gioviani alla corte di Mantova cfr. M. BOURNE, pp. 47, 288.

chiede che almeno l'aretino gli mandi un disegno a pastelli, da cui potrà ricavare lui stesso un dipinto.¹⁰⁸⁷

Son tutto vostro: ma poichè il pittore non seppe cavare a mio gusto l'effigie vostra dalla medaglia che mi donaste, desiderarei di haverne uno schizzo di colori se ben de pasteli & piccolo di mezzo foglio, se non in tela, da un qualche terzuolo del signor Titiano : acciò che al sacro Museo si vegga la propria effigie ,& non trasformata in un peregrino Romeco. Et di gratia tenetemi in gratyssima del Signore compar Titiano. Bene valete.

11 marzo 1545, Lettera di Paolo Giovio da Roma a Pietro Aretino a Venezia.

Giovio dice che gli basterebbe avere uno schizzo a colori del ritratto, anche «de pasteli», e grande quanto un mezzo foglio, se non è possibile ad olio su tela.¹⁰⁸⁸ Il ritratto «de pasteli» su carta è richiesto alla bottega con grande semplicità, come se fosse una pratica naturale e nota ad entrambi. Non vi è alcun bisogno di spiegare che cosa sia. Questa testimonianza conferma che Tiziano pratica il ritratto a pastelli con grande confidenza e disinvoltura, ed è uso demandarne anche alla bottega l'esecuzione. Questo punto viene confermato dall'esistenza di un ritratto a pastelli di Tiziano, l'unico oggi noto, eseguito in preparazione del ritratto dipinto di Giulio Romano.¹⁰⁸⁹ L'opera si data intorno al 1536 ma altri riscontri materiali nell'entroterra veneto, portati da Ballarin,¹⁰⁹⁰ chiariscono che i pastelli in queste zone si praticano già da molti anni. Agli Uffizi si conserva uno studio per un ritratto virile a pastelli¹⁰⁹¹ da poco attribuito a Giovanni Cariani¹⁰⁹² e già collocato in un ambito giorgionesco di terraferma. Il foglio porta una data coeva, giudicata autentica dagli studi, che lo colloca all'anno 1512. L'ambito giorgionesco conosce una seconda testa a pastelli, uno studio per giovane donna con velo conservato al British Museum di Londra,¹⁰⁹³ che si data tra il 1506-1510 circa in base al rapporto stilistico con la *Laura* del maestro di Castelfranco.¹⁰⁹⁴ Poco dopo anche Lorenzo Lotto sperimenta questa tecnica nel ritratto di giovane uomo del Courtauld Institute (inv. 90), mentre ancora agli Uffizi si conserva un ritratto a pastelli di giovane con cappello,¹⁰⁹⁵ attribuito a Bartolomeo Ramenghi, e datato intorno al 1520.¹⁰⁹⁶

Un'altra suggestiva descrizione relativa al colorire su carta arriva da Anton Francesco Doni,¹⁰⁹⁷ che nel 1549 spiega come «dipingere [...] in polvere sopra i fogli». La critica non è concorde sull'interpretazione del passo e a fronte dell'idea che si stia parlando di pastelli, alcuni

¹⁰⁸⁷ P. GIOVIO, *Lettere*, 1560 [ed. a cura di G. FERRERO, 1956-1958], II, p. 11, n. 206, Appendice documentaria, Doc. CXXX.

¹⁰⁸⁸ La lettera è segnalata in V. ROMANI, 2000, pp. 69-81, in particolare p.78.

¹⁰⁸⁹ TIZIANO, *Studio per il ritratto di Giulio Romano*, Firenze, Gabinetto dieegni e stampe degli Uffizi, inv. 1890, pastelli policromi su carta oca chiaro, mm. 553 x 414.

¹⁰⁹⁰ A. BALLARIN, 2010, II, pp. 947-1000.

¹⁰⁹¹ S. FACCHINETTI, 2016, p. 63.

¹⁰⁹² GIOVANNI CARIANI, *Studio per un ritratto di giovane con cappello*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 2081 F, pastelli su carta giallognola scolorita, datato sul recto a sinistra verso il basso, appena in grafia antica, «MDXII», mm. 365 x 287.

¹⁰⁹³ ARTISTA VENEZIANO GIORGIONESCO, *Studio per un ritratto di giovane donna con il velo*, Londra British Museum

¹⁰⁹⁴ GIORGIONE, *Laura*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 31, olio su tela applicata su tavola, cm 41 × 33.5.

¹⁰⁹⁵ BARTOLOMEO RAMENGGI DETTO IL BAGNACAVALLO, *Studio per un ritratto d'uomo con cappello*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 6768 F, pastelli su carta azzurra, mm. 280 x 213.

¹⁰⁹⁶ A. BALLARIN, 2010, II, pp. 958-961.

¹⁰⁹⁷ A. F. DONI, 1549, [M. PEPE, 1970], p. 14, «polvere sopra i fogli».

suggeriscono si tratti della preparazione del foglio.¹⁰⁹⁸ La lettura integrale penso possa fornire alcuni indizi ulteriori. Il passo proviene dal primo trattato dal *Disegno* di Doni, uscito presso il Giolito nel 1549. La menzione è contenuta nella parte seconda, ed è preceduta dalle indicazioni su come eseguire statue di metallo.¹⁰⁹⁹ Poi l'attenzione viene portata sulle pratiche del disegno, e il testo prende la forma di un dialogo tra il veneziano Paolo Pino ed uno scultore fiorentino, probabilmente Silvio Cosini. La Natura ad un certo punto interviene e Pino le risponde schierando in ordine uno dopo l'altro i modi del dipingere.

Il trattato di Doni si legge in rapporto alla disputa sul paragone delle arti, che raggiunge il culmine nella città di origine dell'autore con il questionario di Benedetto Varchi del 1547, in un momento compreso tra la fondazione dell'accademia fiorentina e la morte di Michelangelo.¹¹⁰⁰ La forma con cui è scritto è una diretta conseguenza della rivendicazione delle arti figurative a risiedere fra le arti liberali, e si costruisce attraverso uno schema rigoroso di concetti e termini che si contrappongono a coppie dialettiche, come nel caso di Arte e Natura.¹¹⁰¹ La pratica viene esaltata a momento astratto e di creazione mentale, mentre le nozioni pratiche sono talmente note da non richiedere ripetizioni.¹¹⁰² Gli aspetti della pratica sono screditati in una società che svaluta il lavoro manuale, e ne è un buon esempio il lavoro di Armenini, che in controtendenza cerca di arginare questa deriva, proponendo un trattato volutamente pratico e operativo.¹¹⁰³

Natura: Parlatemi hora alquanto delle pratiche che mettono in atto il disegno nella Scoltura e nella pittura.

Paolo: Io metterò prima innanzi tutti i modi di dipingere.

Natura: Quali sono?

Paolo: Molti: prima in polvere sopra i fogli, et con acquerelli

Silvio: con più nobili effetti si fanno le figure di terra e di cera.

Paolo: Eccì il terzo modo a guazzo in tela

Silvio: le figure che si fanno di legname di tiglio, di vite et altri legni molto più difficili [...]

Paolo: Io stupisco pur talvolta della bella inventione del colorire a tempera e olio, che è cosa difficilissima [...] dove sia composto tanta bellezza et delicatezza di carne, come et bellissime giovani donne et huomini conviene, di quivi traggono le guance vermiglie, gl'occhi negri, i petti candidi cosa certo mirabile

A.F. Doni, *Disegno*, 1549 [Pepe, 1970], p. 12.

Il dialogo, che punta al cuore della sofisticata disputa sulle arti liberali, vuole dimostrare come la pittura possa eguagliare la scultura. L'interlocutore inizia quindi elencando tutti modi che in pittura possono creare effetti che rivaleggino con le arti plastiche. E li enumera, dividendoli per tipologie elencando una dopo l'altra le tecniche del dipingere. Al primo posto si trova il «dipingere [...] in polvere sopra i fogli», poi seguono gli acquerelli, il guazzo e infine la tempera e l'olio. La scansione crea un vero e proprio *climax*, un crescendo delle tecniche, che mano a mano sono sempre più in grado di rivaleggiare col naturalismo di una scultura. Quindi sono tutte pratiche complete in se stesse, non parti di altre tecniche, come vuole la rigorosa struttura che gerarchizza e contrappone concetti e termini. Inserire un'isolata pratica di preparazione dei fogli, un procedimento incompleto, in un crescendo di tecniche pittoriche fini a sé stesse che

¹⁰⁹⁸T. BURNS, 2002, pp. 12-16.

¹⁰⁹⁹A. F. DONI, 1549, [M. PEPE, 1970], p. 15.

¹¹⁰⁰A. F. DONI, 1549, [M. PEPE, 1970], pp. 23-25; Z. WAŻBIŃSKI, 1987, p. 71; N. HEGENER, 2008, con bibliografia.

¹¹⁰¹J. VON SCHLOSSER 1924, pp. 227-249; 49-403; G. PREVITALI, 1979, pp. 40-44. P. BAROCCHI 1971, pp. 3-6; 223-234; 465-474; 715-729. BAROCCHI, 1973, pp. 1899-1904; 2121-2124; A. CONTI, 1979, pp. 191-218.

¹¹⁰²Su questo punto è esemplare il caso di Vasari e Borghini, in relazione al trattato di Cennini come descritto in A. CERASUOLO, 2014, pp. 35-45.

¹¹⁰³A. CERASUOLO, 2014, pp. 43-47.

rivaleggiano da sole con la Natura, non solo non ha senso nel dialogo, ma scardina tutto il sofisticato gioco di classificazioni di cui si compiace il letterato, e che sono definite dalla critica non a caso «ontologiche».¹¹⁰⁴

Un'altra fonte di grande importanza, purtroppo poco frequentata,¹¹⁰⁵ è quella di Giovan Battista Armenini. Il suo *Trattato* è definito da Barbara Agosti «fonte preziosissima e dettagliata per la conoscenza dei procedimenti della pittura cinquecentesca»¹¹⁰⁶ e si basa sulle esperienze condotte a Roma alla morte di Perin del Vaga (1547). Nonostante la pubblicazione avvenga nel 1587, il *Trattato* rendiconta le esperienze condotte dal pittore verso la metà del secolo.¹¹⁰⁷ L'opera viene spesso sottovalutata negli studi ma la letteratura la riconosce come un testo che, nella disputa sulle arti liberali, privilegia la trattazione degli aspetti pratici e operativi, e che consolida in ambito letterario la pratica di bottega a fronte dell'avanzamento dei trattatisti letterati.¹¹⁰⁸ Questo atteggiamento è descritto anche da Paola Barocchi nel caso di Benevenuto Cellini.¹¹⁰⁹

Armenini nella sezione dedicata ai cartoni descrive i «pastelli» bianchi come noi oggi identifichiamo «fabricated chalks», composti in parti uguali di gesso sottile e biacca.

Ci sono di quelli che a darli [i lumi] pigliano del gesso fresco e sutile con altrettanto di biacca, de i quali composti insieme ne fano pastelli, dove che con tal materia li riescono assai vivaci.

G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, 1587 [ed. Gorreri, 1988, I] p. 123.

Le opere dei grandi maestri, trovandosi in diversi luoghi, necessitano di essere registrate e conservate in un apposito archivio personale, ed i pastelli sono molto adatti a questo scopo.¹¹¹⁰ Sono leggeri, maneggevoli, e permettono al pittore di ragionare sugli effetti coloristici e di mettere a punto i diversi passaggi espressivi.¹¹¹¹ Il particolare più interessante di questo passo è quindi la funzione dello strumento, che viene identificato come un modo per dipingere su carta, come fa Boltraffio.

¹¹⁰⁴ F. BERNABEI, 1991, p. 327.

¹¹⁰⁵ Si veda invece la recente analisi in A. BALLARIN, 2010, II, p. 747, che qui si propone.

¹¹⁰⁶ B. AGOSTI, 2014, p. 6.

¹¹⁰⁷ G. ROMANO, 1988, p. 37.

¹¹⁰⁸ Sulla fortuna critica di Armenini si veda E.J. OLSZEWSKI 1977, pp. 5-9. Anegla Cerasuolo descrive il *Trattato* come «deliberatamente dedicato all'istruzione del giovane pittore, che affianca una dettagliata descrizione di procedimenti e materiali alle istruzioni teoriche e iconografiche ormai ritenute indispensabili al bagaglio dei suoi destinatari. A fronte di una scarsa considerazione ufficiale, perdurata fino ai nostri giorni, l'aver espressamente privi- legiato la trattazione degli aspetti pratico-operativi ha destinato i precetti di Armenini ad una singolare fortuna sotterranea», A. CERASUOLO, 2014, pp. 14-15.

¹¹⁰⁹ P. BAROCCHI 1980, p. 140.

¹¹¹⁰ G.B. ARMENINI, 1586, [ed. M. GORRERI, 1988], pp. 123.

¹¹¹¹ A. CERASUOLO, 2014, p. 46, «Armenini mostra di attribuire una particolare importanza ai procedimenti legati al colorire. Lungi dal porre il colore in posizione di preminenza, contrapposto al disegno, il faentino mostra per questo aspetto una considerazione superiore alla funzione solo accessoria attribuitagli in genere dagli artisti di area romano-fiorentina. Accentuando le affermazioni di Vasari in questo senso, il faentino individua le qualità più raffinate della pittura in quella *contraffazione* della natura che solo col colore si può pienamente raggiungere, e senza la quale anche il più compiuto disegno rimane imperfetto. Anche il colore, dunque, per quanto più efficacemente agisca sui sensi, acquista un valore intellettuale, poiché ciò che si apprezza è «armonia», «unione», «accordata composizione», valori questi espressi dal «vero pittore» e apprezzati dagli «intendenti». Angela Cerasuolo, nel commentare il *Trattato*, rimane colpita della sua attenzione per il colore, non scontata per un artista di questa formazione, nonostante si muova in un quadrante geografico nel quale sono già molto noti, ad esempio, i pastelli di Federico Barocci.

gli è poi forza [...] di conoscere e di vedere diverse maniere d'opere, dipinte dai più eccellenti nostri moderni [...].E perché queste son sparse in più paesi e città, gli è necessario di andarli con più tempo e con stenti, a minuto considerarle; e se gli è possibile provarsi a imitarle con i colori o in tavolette o in carte o tutte o parte le cose più belle, e con i pastelli o con altra materia averne copia, per poter servirsene poi ne' lor bisogni

G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, 1587 [ed. Gorreri, 1988, I]p. 64.

Benvenuto Cellini è un artista animato da una simile rivendicazione della pratica manuale di bottega, contro i trattatisti letterati. Paola Barocchi parla in modo esplicito di una «netta predilezione per l'artigianale prassi operativa [...] illustrazione minuziosa e compiaciuta di ogni procedimento».¹¹¹² Nel 1568 l'artista descrive nel dettaglio un pastello usato per creare i rialzi di bianco, che assomiglia ad una penna da scrivere.

La qual biacca si è data in questo modo. Alcune volte si è fatto pastelli grossi quanto una penna da scrivere, i quali si fanno di biacca con un poco di gomma arabica.¹¹¹³

B. Cellini, *Discorso sopra l'arte del disegno*, 1568 [ed P. Barocchi 1971-1977, II, 1972, p. 1929]

Questo procedimento è lo stesso descritto dalle altre fonti per i pastelli policromi,¹¹¹⁴ e Ballarin¹¹¹⁵ si chiede se questo strumento sia quello di cui parlano Armenini e Imperato.¹¹¹⁶ Cerasuolo concorda con lo studioso, e paragona la descrizione di Cellini alla nota di Lomazzo,¹¹¹⁷ ritrovando poi la stessa tecnica in Pierre Grégoire, Baldinucci, e nei compilatori del XVII e XVIII secolo.

Una fonte molto discussa nella letteratura critica è quella di Giovan Paolo Lomazzo.¹¹¹⁸ L'artista e scrittore, colpito dalla cecità nel 1572, idea l'opera negli anni giovanili, a cui risalgono diversi aneddoti descritti nel testo. Il pittore fa parte di quel gruppo di artisti, tra cui Francesco Melzi, Girolamo Figino, Aurelio Luini, Carlo Urbino e Annibale Fontana, che si fanno carico in questi anni di recuperare e diffondere l'eredità tecnica e teorica di Leonardo.¹¹¹⁹ Si fanno portavoce dell'antica tradizione milanese in risposta –polemica– alla controriforma di Carlo Borromeo, la corrente ufficiale dominante nel capoluogo lombardo contemporaneo.¹¹²⁰ Lomazzo quindi offre un accesso straordinario alla cultura leonardesca, poiché si presenta quale autentico discepolo del maestro¹¹²¹ che non esita ad accumulare ogni sorta di materiale che lo riguardi, dai disegni, agli scritti, e alle più vaghe notizie.¹¹²² A fronte del procedere caotico e difficile del materiale, compare la descrizione delle «punte particolarmente in polvere di colori» usate da Leonardo.

¹¹¹² P. BAROCCHI, 1980, p. 140.

¹¹¹³ P. BAROCCHI 1971-1977, II, 1972, pp. 1929-1940.

¹¹¹⁴ P.G. TORDELLA, 2009, p. 114.

¹¹¹⁵ A. BALLARIN, 2010, II, p. 747.

¹¹¹⁶ Imperato parla di «modo de fare pastelli fatti di gesso», mentre Armenini scende nel dettaglio della descrizione, J. MEDER, 1919 [WINSLOW AMES, 1978], pp. 118-119.

¹¹¹⁷ A. CERASUOLO, 2014, p. 110 nota n. 213.

¹¹¹⁸ B. AGOSTI 2005, pp. 162-164.

¹¹¹⁹ C. VECCE 1995, pp. 96-97 e nota 32 ;B. AGOSTI 2002, pp. 5-6 e nota1; E. PANOFSKY 1940; S. MARINELLI 1981 ; BORA 1998, pp. 44-45.

¹¹²⁰ A. CERASUOLO, 2014, pp. 48-49.

¹¹²¹ P. CIARDI 1973, pp. XIV-XV; B. AGOSTI 2002 p. XXIV.

¹¹²² «coacervo di notizie, offerte in maniera indistinta ed assolutamente paritetica, necessariamente acritica, in quanto non selezionate o mediate personalmente» B. AGOSTI 2002, p. XIV.

non tacerò anco d'un altro certo modo di colorare che si dice a pastello, il quale si fa con punte composte particolarmente in polvere di colori che di tutti si possono comporre. Il che si fa in carta e molto fu usato da Leonardo da Vinci, il qual fece le teste di Cristo e de gl'apostoli a questo modo, eccellenti e miracolose, in carta. Ma quanto è difficile il colorire in questo nuovo modo, tanto è egli facile a guastarsi.

G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* [...], 1584, [Ciardi, II, 1974], p. 170.

I recenti studi di Cerasuolo sulle tecniche del *Trattato*, confermano la bontà di quest'indicazione per la fabbricazione dei colori. La studiosa identifica una delle fonti usate dal pittore in un trattato tecnico pratico che fa da modello anche al così detto *Manoscritto Padovano* pubblicato da Merrifield nell'Ottocento.¹¹²³ L'artista milanese quindi descrive veri e propri procedimenti tecnici, prelevati da svariati ricettari, come già sospettato da Ciardi.¹¹²⁴

Anche nel caso di Lomazzo, va dunque ipotizzato l'utilizzo nella compilazione del suo trattato di uno o più libri di bottega in cui erano raccolti i "segreti" dell'arte e che difficilmente conoscevano una circolazione al di fuori del ristretto ambito degli artisti. Una testimonianza importante, che aggiunge un ulteriore eterogeneo elemento alla congerie di fonti da cui attingeva il trattatista milanese, in un ambito, quello delle conoscenze tecniche, per cui necessariamente già Ciardi postulava una «circolazione di nozioni, soprattutto tecniche e di ricettario, orale o manoscritta, ma in questo secondo caso perduta [...] assai più ampia di quanto si pensi.

A. Cerasuolo, *Diligenza e Prestezza*, 2014, pp. 51-52.

Per accompagnare la citazione delle «punte particolarmente in polvere di colori», il contesto in cui nasce il *Trattato* è uno strumento fondamentale. Lomazzo, pur con i suoi limiti, mira ad una comprensione profonda dell'arte di Leonardo, «senza decurtazioni e cesure», cercando di comprendere «i suoi scambi con il contesto artistico milanese, e le ragioni, anche espressive, delle indagini scientifiche e tecniche del maestro».¹¹²⁵ Questo passo riscuote grande fortuna nella letteratura novecentesca che nella maggior parte dei casi propende per darle credito.¹¹²⁶ Ad oggi non conosciamo opere di questo tipo di mano di Leonardo ma solo splendidi esempi dei suoi allievi. Di conseguenza molti studi ritengono che Lomazzo veda in realtà copie tratte dal *Cenacolo*¹¹²⁷ come la serie di Boltraffio di Strasburgo.¹¹²⁸

¹¹²³ A. CERASUOLO 2014, p. 51, «Dato il carattere estremamente composito del manoscritto, la cui redazione sembrerebbe risalire al XVII secolo pur comprendendo materiali riferibili alla fine del secolo precedente, l'ipotesi più probabile sembra essere l'esistenza di un prototipo comune da cui hanno attinto entrambi. Le corrispondenze infatti, per quanto palesi, non sono univoche, e se nel tono discorsivo il testo di Lomazzo si rivela una parafrasi del ricettario, a cui oltre a diverse considerazioni sono però aggiunti anche dati inediti, nel ricettario padovano si trovano alcuni elementi assenti nel Trattato, in particolare le indicazioni relative ai pigmenti adatti alla miniatura, argomento che doveva interessare molto il compilatore del manoscritto, a giudicare dalla presenza nelle pagine successive di numerose ricette destinate a quell'arte, a differenza di Lomazzo, che non le dedica che pochi cenni. Per il carattere ordinato e simmetrico le istruzioni elencate nel manoscritto appaiono riconducibili alle formule di un ricettario, nella tradizione dei "libri dei colori" che dovevano essere presenti diffusamente nelle botteghe e di cui non ci è giunta che una minima parte».

¹¹²⁴ P. CIARDI 1973, p. XXV nota 64.

¹¹²⁵ B. AGOSTI, 2002, pp. 24 e 25 nota 17. La studiosa documenta diverse occasioni in cui trovano conferma l'accuratezza di Lomazzo e delle sue fonti, come il caso della trattatistica prospettica lombarda, *eadem*, pp. 31-33.

¹¹²⁶ Dal primo contributo di Popham, fino agli interventi contemporanei rimando alla vasta bibliografia segnalata da Barbara Agosti, cfr. A. POPHAM, 1945, p. 5; B. AGOSTI, 2002, p. 146, nota 10.

¹¹²⁷ Per una diversa proposta si veda P. C. MARANI, 2001, pp. 103-115. Lo studioso si chiede se i disegni visti da Lomazzo siano le teste rosso su rosso oppure una vera e propria serie a pastelli di mano del maestro.

¹¹²⁸ GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Busto di Cristo*, inv. 295/1, pietra nera, pietra rossa, pastelli policromi su carta, mm. 561 x 432; *Busto di San Giovanni Evangelista, profilo e mano di San Pietro*, mm. 563 x 440, inv. 295/2; *Busto di San Pietro, profilo di Giuda*, inv. 295/3, mm. 560 x 431; *Busto di Giuda*, 295/4, mm 564 x 435; *Busto di*

Alessandro Allori è l'autore di due redazioni dei *Ragionamenti delle regole del disegno*, che redige sotto forma di dialogo in diversi quaderni manoscritti studiati da Paola Barocchi.¹¹²⁹ Quest'ultima pubblica alcuni passi del III quaderno, nel quale si legge un dialogo tra vari personaggi, tra cui Alessandro Allori, Cosimo Rucellai, Vincenzo Acciaiuoli e Simone Tornabuoni. Rucellai nega che i disegni possano contraffare la natura al pari della pittura e su questo punto gli risponde Acciaiuoli, per dimostrarli che le carni si possono fingere anche su carta.

Senzach'io non vi ricordava che si fanno certi che gli chiamano pastelli, che sono di tutti i colori, sì com'io già vidi fare a uno amico pittore, che gli riduceva come una pasta soda e di poi ne faceva punte come si fa della matita, e con essi contrafaceva la carne et insomma tutti i colori; senzachè la matita rossa e nera ancor ella, secondo ch'io ho visto, mescolata insieme immita assai comodamente il color della carne.

A. Allori, *Ragionamenti delle regole del disegno*, [ed. P. Barocchi, 1971-1977], pp. 2347-2349.

Simone Tornabuoni risponde ad Acciaiuoli, dicendo che quando un disegno è eseguito a pastelli, non è più una semplice opera in carta ma diviene una pittura. Per il fiorentino, naturalmente, il disegno è una di «quelle cose le quali si formano con le semplici linee». Ballarin ha richiamato l'attenzione sul fatto che Acciaiuoli parla di una tecnica che non usa in prima persona ma che vede utilizzate da un suo amico pittore. Secondo lo studioso questo particolare è significativo per confermare il carattere settentrionale della tecnica, e la sua estraneità dalle pratiche del disegno centroitaliano.¹¹³⁰ E' eloquente la diversa interpretazione del disegno data da un fiorentino e da un arista, probabilmente settentrionale, che invece usa i colori su carta ad imitare la pittura. Già Meder, nel 1919, aveva ricordato che a Firenze il disegno a colori non riesce a mettere radici nel primo Cinquecento, poiché in città è ben attestato un altro concetto del disegno all'inizio del XVI secolo.¹¹³¹

L'ultima fonte discussa in questa sede risale al 1681 quando ormai i pastelli sono conosciuti ovunque in Italia. Baldinucci li descrive così;

Pastelli. Diversi colori di terre e altro, macinati e mescolati insieme, e con gomma e zucchero candito condensati e assodati in forma di tenere pietruzze appuntate; de' quali servono i Pittori a disegnare e colorire figure sopra carta, senza adoprare materia liquida; lavoro che molto s'assomiglia al colorito a tempera e a fresco

F. Baldinucci, *Vocabolario*, 1681, p. 119.

A queste fonti si aggiungono alcune note contenute nei manoscritti leonardeschi, di difficile interpretazione. Tordella¹¹³² commenta un punto nel manoscritto *A* dell'Institut de France di Leonardo, «cronologicamente prossimo al manoscritto C» dove al foglio 104° *recto* si parla di

Sant'Andrea, inv. 295/5, mm 562 x 430; *Busto di San Giacomo Minore*, inv. 295/6, mm 567 x 431, , Strasbourg, Musée des Beaux Arts, Cabinet des Estampes et des Dessins, A. BALLARIN, 2010, II, pp. 777-899.

¹¹²⁹ P. BAROCCHI, 1971-1977, II, pp. 1941-1981, 2347-2349. Il passaggio è commentato da A. BALLARIN, 2010, II, p. 743.

¹¹³⁰ A. BALLARIN, 2010, II, p. 743.

¹¹³¹ J. MEDER, 1919 [WINSLOW AMES, 1978] pp. 136-137, nell'edizione tedesca originale si legge «in Florenz fand die bunte Zeichnung zunächst keinen Boden. Sie setzte eine geänderte Geschmacksrichtung, ein Aufgeben der schlichten Linearwirkung und ein ausgesprochenes Streben nach Farbe voraus. Es erchseint daher wohl ausgeschlossen, schon im Beginne des Cinquecento Belge hiefür finden zu wollen», cfr. trascrizione e commento in A. BALLARIN, 2010, II, pp. 744-745.

¹¹³² P.G. TORDELLA, 1996, p. 195.

«lapis amatite macinata».¹¹³³ A fronte della data 1492 che compare sul quaderno Ballarin¹¹³⁴ è convinto che la sua stesura possa riguardare gli anni 1490-1492. Intorno alla metà del XVI secolo il passo è riportato da Francesco Melzi, nel *Trattato della pittura*. Leonardo sta spiegando come tracciare un disegno su vetro servendosi di uno strumento che tiene appoggiato ad un occhio.¹¹³⁵ Sul vetro l'artista può scrivere:

col penello o con lapis a matita [o amatite per Pedretti] macinata

Leonardo, *Manoscritto A*, 1490-1492, in P.G. Tordella, *La matita rossa nella pratica del disegno*, 1996, p. 199.

Questa traccia va poi trasferita su un foglio e quindi Leonardo invita ad usare un pennello oppure una punta per disegnare più morbida della pietra naturale, per facilitare l'esecuzione della controprova. Sembra che la polvere del *lapis* venga usata per ricostruire un gesso, per ottenere una punta più morbida della semplice pietra naturale.¹¹³⁶ Richter¹¹³⁷ interpreta lo strumento in modo generico come «drawing-chalk», ed Edward McCurdy parla di «red chalk finely ground».

Nel manoscritto *F* del medesimo Institut de France si trova un secondo appunto, che può essere datato al 1508.¹¹³⁸

«Il lapis se disfa in vino e in aceto o in acquavite, e poi si può rico[n]giungere co[n] colla dolce»

Leonardo, *Manoscritto A*, 1508, in P.G. Tordella, *La matita rossa nella pratica del disegno*, 1996, p. 195.

Il legame tra la nota del 1490-1492 e quella del 1508, suggerito da Tordella,¹¹³⁹ è accolto con una certa cautela dagli studi, a causa del lasso temporale che intercorre tra i due testi.¹¹⁴⁰ Ballarin, ad esempio, ritiene i dati ancora insufficienti per concludere che gli studi di teste di Leonardo per il *Cenacolo* siano fatti a pastello rosso. Indipendentemente dalle relazioni con i fogli riconducibili al *Cenacolo*, ci si potrebbe chiedere se queste fonti non possano forse documentare, anche prima dell'incontro con Perréal, alcune pratiche precoci e rudimentali per costruire dei «fabricated chalks».

La nota che parla in modo più esplicito di punte fabbricate per il disegno è contenuta nel *Codex Forster II* del Victoria and Albert Museum.¹¹⁴¹ Il manoscritto viene datato generalmente tra il

¹¹³³ P.G. TORDELLA, 1996, p. 199.

¹¹³⁴ A. BALLARIN, II, p. 774.

¹¹³⁵ Ms *Ashburnham*, Parigi, Institute de France, n. 2032, il manoscritto è meglio noto come *Del modo de ritrarre uno sito coretto*. È un pezzo del ms A, parimenti conservato all' Institute de France.

¹¹³⁶ A. BALLARIN, 2010, II, pp. 774-775.

¹¹³⁷ J. P. RICHTER, 1883, n. 523, ed. 1970, I, p. 317.

¹¹³⁸ J.P. RICHTER, 1883, n. 613, ed. 1970, I, p. 359; C. PEDRETTI, 1977, I, p. 360.

¹¹³⁹ P.G. TORDELLA, 1996, p. 195, «al foglio 104 r del manoscritto A dell'institute de Francesi evince, ad una data alquanto prossima al 1490, l'utilizzazione, da parte dell'artista, dell'ematite in polvere, che tramite leganti – Leonardo parla nel brano sopracitato di «colla dolce» – poteva consentire la creazione della pietra rossa ricostruita». Tordella poi si porta verso le teste degli *Apostoli* di Windsor, chiedendosi se non vi si possa ritrovare un simile strumento. La critica è ancora molto cauta su questo punto, e nella maggioranza dei casi preferisce parlare ancora di pietra naturale. Tuttavia il passo del manoscritto è di grande interesse, P.G. TORDELLA, 1996, p. 203.

¹¹⁴⁰ A. BALLARIN, 2010, II, p. 775.

¹¹⁴¹ *Codex Forster II*, London, Victoria and Albert Museum, fol. 159r, P. RICHTER, 1883, n. 612; P. RICHTER, 1970, I, p. 359.

1494 ed il 1497, e offre la ricetta per la composizione di punte colorate da usare a secco.¹¹⁴² La data dell'appunto viene fissata dagli studi al 1495, grazie ad un riferimento che compare in cima alla pagina.¹¹⁴³

per fare punte da colorire a secco tempera con un po' di cera e non cascherà, la qual cera dissolverai con acqua che, temperata la biacca, essa acqua stillata se ne vada in fumo e rimanga la cera sola, e farà bone punte. Ma sappi che ti bisogna macinare i colori con la pietra calda.¹¹⁴⁴

Leonardo, *Codex Forster II*, 1495, [ed. A. Marinoni, 1992, p. 136; ed. C. Richter, 1883, n. 612; ed. J. Richter, 1970, I, p. 359].

Quindi la biacca viene temperata con cera disciolta in acqua. Una volta distillata ed evaporata quest'ultima, resta la sola cera che si mescola ai pigmenti macinati con la pietra calda.

Cerasuolo¹¹⁴⁵ definisce il passo una «testimonianza inequivocabile» della conoscenza della tecnica dei pastelli su carta. La letteratura in genere accoglie la trascrizione di Richter, e legge la nota manoscritta in modo unitario come un'unica ricetta «to make points [*crayons*] for coloring dry».¹¹⁴⁶ Questo *medium* è descritto dai tecnici e dai conservatori del British Museum come «a crayon with lead white [...] a wax based point for colouring dry».¹¹⁴⁷ Bambach concorda ipotizzando «somewhat of a hybrid between pastels and wax crayons». Sarebbe proprio la presenza di questi specifici ingredienti nei pastelli lombardi ed emiliani, a documentare il grande debito nei confronti della ricetta messa a punto da Leonardo. La studiosa ritrova una leggera percentuale di cera anche tra i pigmenti dei pastelli di Boltraffio e di Luini. Sulla linea di Meder, Bambach e molti altri studiosi come Giulio Bora, Francis Ames Lewis¹¹⁴⁸ e Ballarin¹¹⁴⁹ credono però che il nucleo essenziale di questa ricetta si debba alle informazioni di Jean Perréal, che vengono poi perfezionate dal maestro, secondo la sua tipica attitudine alla ricerca. Questo iniziale debito sarebbe dichiarato dalla nota contenuta nel *Memorandum Ligny* del *Codex Atlanticus*.¹¹⁵⁰ Il problema di Jean Perréal si pone perchè costui, a Lione nel 1511, sta lavorando ad un ritratto della moglie del segretario di Margherita d'Austria, Louis Barangier, e ne dà notizia descrivendolo come «de croions qui n'est que demy couleurs».¹¹⁵¹ La maggior parte degli studi¹¹⁵² riconosce in questi *media* dei pastelli, e quindi si pone il problema di come mettere questa

¹¹⁴² C. BAMBACH, 2008, p. 187, nota n. 40.

¹¹⁴³ C. PEDRETTI, 1991, p. 10; A. BALLARIN, 2010, II, p. 774.

¹¹⁴⁴ A. MARINONI, 1992, p. 136.

¹¹⁴⁵ A. CERASUOLO, 2014, pp. 110-111 nota n. 213.

¹¹⁴⁶ P. RICHTER, 1883, n. 612; *idem*, 1970, I, p. 359.

¹¹⁴⁷ A margine della recente campagna d'indagine pubblicata nel 2010, J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, p. 48.

¹¹⁴⁸ F. AMES LEWIS, 2002, p. 6.

¹¹⁴⁹ A. BALLARIN, 2010, II, p. 763.

¹¹⁵⁰ C. BAMBACH, 2008, pp. 189-190, «if one regards the complete context, therefore, the occurrence of this note about pastels in the *Codex Forster II*, [...], is somewhat analogous to that in the *Codex Madrid I*, but which represents a more carefully redacted larger volume in quarto size. The difference is that the tiny *Codex Forster II* represents a more preliminary stage of writing in the form of piecemeal notes, being almost a *brogliaccio*. The passage in the *Codex Madrid I*, folio 191 r., in contrast, is an intermediary draft, if not a final one, as it seems readily integrated into the larger, treatise-like discourse on the forces of compression [...] Leonardo's notes about the medium pastels do not all appear to entail original content, and that they may instead represent at least in part, records of received recipes that he intended to modify, as he developed and rewrote the text».

¹¹⁵¹ P. PRADEL, 1963, p. 178. Lettre à Louis Barangier, secrétaire de Marguerite d'Autriche, Lyon, 4 janvier 1511, in questa lettera Perréal dice di aver fatto il ritratto della moglie «de croions qui n'est que demy couleurs».

¹¹⁵² J. MEDER, 1919 [WINSLOW AMES, 1978], pp. 99-103; E. POPHAM, 1946, n. 172, p. 138; P. LAVALLÉE, 1949, p. 78; J. WATROUS, 1957, pp. 98-120; P. LAVALLÉE, 1949, pp. 79-80; O. BENESCH, 1964, p. 322; J. BEAN, F. STAMPFLE, 1965, n. 19, pp. 28-29; W. KOSCHATZKY, K. OBERHUBER, E. KNAB, 1972, n. 52; A.M.

informazione in relazione alla nota di Leonardo nel *Ligny Memorandum*,¹¹⁵³ dove quest'ultimo indica in Jean Perréal una fonte per un modo di colorire a secco. Il quaderno si trova all'interno del *Codex Atlanticus*, e viene datato dalla critica al 1494¹¹⁵⁴ o al 1499.¹¹⁵⁵

piglia da gian dj paris il modo de colorire / asseccho . e il modo del sale bianco e del fare le carte impastate soli e in mol/ ti doppi e lla sua cassetta de colorj [.] inpara la tenpera delle cornage [.] inpara / adj soluere la lacha gomma.¹¹⁵⁶

Leonardo, *Ligny Memorandum*, fine del 1494, [ed. A. Marinoni, C. Pedretti, 2000, II, p. 1312, cfr. C. Bambach, 2010, p. 199]

Ballarin avverte della necessità di guardare con attenzione le date dei manoscritti. Leonardo nel 1490-1492 con pigmento rosso macinato ricostruisce una punta per disegnare, poi nel 1495 descrive accuratamente una ricetta per pastelli: «per fare punte da colorire a secco», con biacca temperata, cera e pigmenti macinati. Di conseguenza lo studioso sottolinea che avrebbe poco senso annotare solo nel 1499 «da gian dj paris il modo de colorire asseccho», perché si tratta del procedimento di una ricetta che Leonardo dimostra di conoscere già nel dettaglio quattro anni prima, nel 1494. Questa e altre ragioni lo portano a suggerire una datazione del *Memorandum Ligny* alla fine del 1494, prima dell'appunto del 1495, che contiene la ricetta.

Come noto gli studi non sono concordi sulla cronologia del manoscritto. Carlo Vecce esorta ad anticipare la data dell'incontro tra Leonardo e Perréal, in base ai documentati rapporti di entrambi con il cugino del re di Francia, il potente Luigi di Lussemburgo, conte di Ligny. A questo proposito, lo studioso argomenta la presenza dell'artista francese nella spedizione di Carlo VIII nel regno di Napoli, tra il luglio 1494 e il novembre dell'anno successivo. Anche Marani, pur datando tardi il *Memorandum*, anticipa al 1494 l'incontro tra Leonardo e Perréal.¹¹⁵⁷ Al 1494, infatti, come nota anche Fiorio, risale il primo viaggio a Pavia del conte di Ligny, che poi avrebbe toccato Roma e Napoli. Jean Perréal, conosciuto come Jean de Paris, è documentato a Milano negli ultimi mesi del 1499 al seguito di Luigi XII, ma forse è già in Italia tra il 1494 e il 1496, durante la campagna di Carlo VIII, la cui prima tappa è proprio Milano.¹¹⁵⁸

PETRIOLI TOFANI, 1981, p. 227; A. GNANN, 2004, pp. 138-139, n. 50; P.G. TORDELLA, 1996, pp. 195-203; G. BORA, 1998, , pp. 92-120, in particolare p. 102; T. McGRATH, 2002, pp. 69-76; M.T. FIORIO, 2006, pp. 17-35; A. GNANN, 2008 (a), pp. 138-39, n. 43; N. RYNAUD, 1996, p. 760; C. BAMBACH, 2010, pp. 176-204; A. NOVA, 2010, pp. 159-175; A. BALLARIN, 2010, II, pp. 748-777.

¹¹⁵² Gli studi in genere concordano nel riconoscere in questo passo la descrizione di un procedimento che riguarda strumenti per disegnare a colori su carta, e si chiede come metterlo in relazione all'appunto del *Codex Forster II*. Rimangono piuttosto isolate le segnalazioni che vedono un legame della nota al contesto della pittura, e quindi alle sperimentazioni operate dall'artista nel cantiere di Santa Maria delle Grazie. La maggior parte della critica ritiene di poterla considerare una questione relativa alla grafica, grazie soprattutto alla citazione di Perréal. T. McGRATH, 1994, vol. I, p. 137. Vecce invece segnala la possibilità di riferire alla tecnica del pastello solo alle "carte impastate", C. VECCE 1997, p. 208.

¹¹⁵³ *Codex Atlanticus*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, fol. 669r (ex fol. 247r-a).

¹¹⁵⁴ C. VECCE, 2003; C. VECCE, 1997; A. BALLARIN, 2010, II, pp. 770-777, cfr. anche per il dettaglio della bibliografia generale sull'argomento.

¹¹⁵⁵ M.T. FIORIO, 1997, p. 349; M.T. FIORIO, 2006, pp. 17-36.; C. VECCE 1997, p. 208; C. BAMBACH, 2010, pp. 181, 190.

¹¹⁵⁶ C. BAMBACH, 2010 p. 181, nota 22, p. 189, con bibliografia.

¹¹⁵⁷ P.C. MARANI, 1999, p. 27.

¹¹⁵⁸ Sull'artista francese cfr. N. REYNAUD 1993, *Eadem* 1996; A. BALLARIN, 2010, II, in particolare pp. 751-761, con bibliografia precedente sull'argomento. C. VECCE 1997; M.T. FIORIO, 1997, pp. 325-355; M.T. FIORIO, 2006, pp. 17-36.; C. OCCHIPINTI 2008; A. ZVEREVA 2011, pp. 28-32, cfr. Capitolo 5.

Esistono altre due note manoscritte di Leonardo che gli studi discutono in relazione ai pastelli, anche se, soprattutto in un caso, pare chiaro si tratti dei pastelli da usare in pittura.

Nel *Codex Madrid I*, testo che Bambach data tra 1493-1497,¹¹⁵⁹ si trova il termine pastello, «in literal sense of caked color with binder»,¹¹⁶⁰ relativo ad una ricetta per produrre una colla, composta con olii e grassi messi a seccare per farne pastelli. In questo caso si tratta di panetti di colore seccato facile da trasportare, da sciogliere con acqua all'occorrenza per farlo tornare fluido, come quelli già citati di Lotto o di Cennini per l'azzurro di lapislazzulo.

colla da ffare in tella.

Vischio da acqua bianco, oncie 4

Trementina, oncie 1

Miele oncie 1

Serapino, oncie ¼

Savone bianco, oncie 1/24

Olio di noce, oncie 1/12

E questa composition secherai al sole e ffanne pastello e quando voi adoperare mettine in molle in acqua di pozzo.

Leonardo, *Codex Madrid I*, 1493-1497(?), [in C. Bambach, 2010, p. 182.]

La seconda nota di Leonardo è ospitata sempre nel *Codex Madrid I*, e riguarda le indicazioni accessorie per poter produrre questi strumenti che il pittore chiama «pastellj». Gli accurati disegni del codice, corredati dalle spiegazioni, mostrano al lettore il piccolo strumento in terracotta e legno atto a produrre piccoli blocchetti allungati, e ne illustrano il suo funzionamento.¹¹⁶¹

per fare . pastellj/ **a. b. c.** sia . dj . terra chotta . daffare . bochalj . **e** . sia . ilpastello / **d.** sia legnjo **f.** sia . ilchontrapeso . chespinge . E chosi lascieraj stare / tanto chessia secho e ffia ben denso e mettj carta tralpastello hella / terra . cotta . accjo che hesso . pastello . nonssapichassi . alla . terra cotta.

Leonardo, *Codex Madrid I*, 1493-1497(?), [in C. Bambach, 2010, p. 184.]

Alessandro Nova ritiene «possibile che un procedimento analogo fosse seguito per produrre bastoncini per disegnare, soprattutto se immaginiamo un mezzo composto di polvere colorata pressata tenuta insieme da leganti, e se teniamo presente il celebre passo del *Trattato dell'arte della pittura scoltura et architettura* (1584) del Lomazzo». ¹¹⁶² Anche studiosi ¹¹⁶³ credono che proprio con questo procedimento Leonardo produsse le prime punte per colorire a secco.

I riferimenti all'etimologia più antica del termine sono collegati all'idea di una pasta, dalla quale si estrae in genere il colore per la pittura.¹¹⁶⁴ Cennini descrive il lungo processo di fabbricazione ed estrazione per l' *azzurro oltra marino* nel XLII capitolo del trattato.¹¹⁶⁵ La costosa polvere di lapislazzulo viene più volte pigiata e tritata, e mescolata con una soluzione che unisce acquaragia di pino, resina mastica e cera nuova. Il tutto viene filtrato da un panno e conservato e lavorato a panetto con le mani unte d'olio di semi di lino. Per estrarre l'azzurro bisogna poi spremere

¹¹⁵⁹ C. BAMBACH, 2008, p. 182.

¹¹⁶⁰ *Idem.*

¹¹⁶¹ C. BAMBACH, 2008, p. 184, nota 38, con bibliografia.

¹¹⁶² A. NOVA, 2010, pp. 176-204.

¹¹⁶³ C. BAMBACH, 2008, p. 189; A. BALLARIN, 2010, II, pp. 1-83; M.T. FIORIO, 2006, pp. 17-36.

¹¹⁶⁴ T. BURNS, 2007, p. 16.

¹¹⁶⁵ C. CENNINI, 1400 circa, [BRUNELLO, 1971], pp. 64-69.

all'occorrenza il panetto con della liscivia calda, che cattura il pigmento liquido.¹¹⁶⁶ Questo stesso materiale è quello citato da Lorenzo Lotto nei suoi libri di spese, come osserva Paolo Bensi.¹¹⁶⁷ Tuttavia a Venezia la lettera di Paolo Giovio, che parla in modo ineludibile di pastelli per disegnare con colori su carta si colloca subito dopo le note di Lotto. Di conseguenza sembra ragionevole che al termine di uso più antico si affianchi ad un certo punto quello di uso moderno, che riguarda il disegnare a secco su carta, e che poi i due termini procedano insieme. Mano a mano che ci si addentra nel Cinquecento il termine diventa sempre più consueto nella nuova veste di strumento per disegnare. La più antica attestazione in questo senso è ancora di punte per colorire a secco, e non di pastelli. Così si esprime Leonardo, anche se è molto probabile che per ricavare le sue punte usasse un procedimento esportato dalla fabbricazione dei pastelli medievali, e degli strumenti a secco come il nerofumo e i carboncini. Questa è la conclusione espressa da Carmen Bambach nel 2010 di fronte al disegno per uno strumento ideato per costruire pastelli contenuto nel Codex Madrid I.¹¹⁶⁸

La letteratura ha studiato le fonti italiane mettendole in relazione a quelle francesi. Nel 1511 di Jean Perréal parla di un ritratto «que j'ay fait de croyons qui n'est que demy couleurs». Segue poi, tra le altre, la prima vera e propria ricetta per i pastelli oggi nota. L'autore è Pierre Grégoire, noto come Petrus Gregorius, che nel suo *Sintaxeon* del 1574¹¹⁶⁹ descrive un procedimento accostabile a quello descritto nelle fonti italiane. Si parla ancora di «coroyons».

Condensant autem et cylindruli formula, rotant stylos illos colorum pictores, alii glutine piscium, alii cum gummi Arabico, alii cum lacte ficus arboris, alii et illi ut arbitror, dulcius cum sero lactis: cum hoc enim molliores sunt styli quos vocant coroyons, alii enim duriores et qui chartam incidant.

P. Grégoire, *Sintaxeon*, 1574 [C. Occhipinti, 2003, pp. 305-306]

Nonostante nel 1574 il procedimento di fabbricazione sembri abbastanza chiaro, l'uso del termine nelle fonti precedenti e successive non è univoco. Come ha mostrato il recente studio di Carmelo Occhipinti nel 1511 Perréal parla di «croyons», Lemaire de Belges nel 1549 usa «crayons», Ronsard nel 1552 «craïons», mentre Grégoire nel 1574 descrive i «coroyons», e Palissy nel 1580 i «crayons».¹¹⁷⁰ A conclusione della sua indagine Occhipinti afferma che quando Perréal scrive nel 1511 è evidente che la tecnica, qualunque essa sia, non è ancora di uso comune perchè il pittore deve descriverla e presentarla al committente. Si tratterebbe di un disegno che è quasi una mezza pittura, e che incuriosisce anche Leonardo.

Il s'agissait de la technique *aux deux crayons*, déjà mise au point par Jean Fouquet et appréciée énormément à la cour de Marguerite d'Autriche (voir à cet égard les écrits de Jean Lemaire de Belges, spécialement la *Plainte du Désiré* et la *Couronne Margaritique*). Léonard de Vinci lui-même eut l'occasion d'estimer *le modo di colorire a secco* employé par Perréal. C'est probablement à la suite des expériences artistiques de Léonard, mort en 1519, que Jean Clouet innova dans la technique aux crayons. Ses portraits, en effet, rendaient visible le procédé de l'esquisse et de la définition successive des lignes. Les portraits le plus précoces dessinés par Jean renvoient directement au *sfumato* léonardesque

¹¹⁶⁶ P. BENSI, 1978-1979, pp. 37-85, il testo è ancora oggi il più ampio e analitico commento al libro cenniniano; A. CERASUOLO, 2014, pp. 135, n. 385, per le mestiche cfr. p. 105. La liscivia è un miscuglio di cenere di legna e acqua bollente adoperato a scopo detergente.

¹¹⁶⁷ P. BENSI, 1985-1987, pp. 76-78.

¹¹⁶⁸ C. BAMBACH, 2010, p. 185.

¹¹⁶⁹ C. OCCHIPINTI, 2003, pp. 248-249.

¹¹⁷⁰ *Idem.*

Lo studioso dichiara che il ritardo con cui i dizionari terminologici delle tecniche accolgono in Francia il termine *crayon* deriva dalla mancanza di riferimenti lessicali antichi da utilizzare, perché questo strumento è nuovo e non dispone di un linguaggio già codificato. Occhipinti identifica il termine *crayon* di Perréal con la tecnica citata da Leonardo e poi usata dai Clouets e codificata da Grégoire nel 1574.¹¹⁷¹ Allo stesso tempo parla di *croyon rouge* nella sezione della sanguigna, ovvero della pietra rossa naturale, dove descrive i disegni dei Clouet. Nel dizionario che segue in appendice al testo, alla voce *crayon* si trovano le attestazioni della pietra rossa naturale, quelle dei *demy couleurs*, e i ricettari che parlano di pastelli, come quello di Grégoire. Emerge la poca chiarezza negli usi del vocabolo, e un largo impiego dei *demy couleurs* accanto alle pietre nera e rossa naturali. Sembra interessante, a questo punto, riflettere sulla descrizione contenuta nel dizionario di Antoine Furetière che pur datata al 1690 restituisce forse le coordinate del problema.

Crayon. Petite pierre, paste, charbon ou mineral qui sert à marquer, écrire, dessiner, peindre etc. On fait des crayons rouges avec de la pierre sanguine. On en fait de noir avec du charbon et avec de la mine de plomb. On en fait qu'en nomme pastel, avec de la paste de toutes sortes de couleurs

A. Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690, p. 45.

Sia il *crayon* che il *pastel* possono essere composti da una base di pasta, ma il *pastel* è colorato, mentre il *crayon* è solo fatto con la *pietra sanguine* e con *charbon*. Dalle fonti citate da Occhipinti, e ben riassunte dalla descrizione di Furetière, sembra che *crayon* rimanga legato solo ai colori rosso e nero delle pietre naturali. Sembrerebbe che il termine, appena nato intorno al 1511, sia stato attratto da una descrizione terminologica già esistente, quella delle pietre naturali.

Al termine della presenta ricerca si potrebbe concludere che sia in Francia che in Italia sembrerebbe esserci stato uno scarto temporale tra la messa a punto materiale dello strumento e la fissazione di una terminologia specifica. La mancanza di una terminologia stabile ricollegabile a una ricetta di fabbricazione non crea stupore in questo contesto storico. Si cercherebbero invano nei trattati tecnici di stampo cenniniano tra XV e XVI secolo. Il testo di Cennini, spesso molto usato, va letto prudenza.¹¹⁷² Il testo è guardato con curiosità da un artista moderno come Vasari, che di certo non lo considera una fonte autorevole. I trattati tecnici medievali, del tipo cenniniano, vengono relegati ad un ruolo gerarchicamente inferiore dalla teoria albertiana che, emancipando la pratica artistica dalla sua componente meccanica, contribuisce a rendere ancora più sfuggente il bacino di pratiche tecniche di bottega.¹¹⁷³ Di conseguenza il trapasso di secolo, e i

¹¹⁷¹ C. OCCHIPINTI, 2003, p. 387.

¹¹⁷² Su questo punto sono espliciti gli studi di A. CERASUOLO, 2014, in particolare pp. 13-17; S. NEVEN, 2016, pp. 15-21.

¹¹⁷³ A. CERASUOLO, 2014, pp. 13-14, «in quest'ottica non è più concepibile un trattato come quello cenniniano che descriva meramente materiali e procedimenti dell'arte, ormai relegati su un piano inferiore, fra le competenze pratiche che appartengono più all'artigiano che all'artista: trattati e ricettari non perderanno per questo la loro funzione, ma il loro uso e la loro trasmissione avverranno in una maniera ancor meno manifesta». «Oltre che nell'esperienza diretta, lentamente sedimentata nella prassi di bottega, quel sapere più rozzo e utilitario – fatto di ricette e istruzioni per predisporre i supporti, approntarvi preparazioni e imprimiture, scegliere i giusti colori, raffinare gli oli e preparare le vernici, comporvi le “mestiche” – era serbato in quei testi manoscritti che continuavano a tramandare conoscenze spesso risalenti ad epoche ormai remote, ma che tornavano a riattualizzarsi nel perdurare di un'operatività incline a modificarsi nella sostanza solo su tempi lunghissimi e in modi spesso appena percettibili. La loro presenza nelle botteghe non si può che ipotizzare, sulla base delle testimonianze rappresentate in primo

primi decenni del Cinquecento, non sono la fase storica in cui possono avere visibilità e diffusione a stampa i ricettari che descrivono il dettaglio delle procedure, perché questi sono considerati il lato debole di una pratica ancora medievale. Le note manoscritte di Leonardo, e le difficoltà di lettura che comportano, ne sono un buon esempio. Per questo motivo, fra gli altri, James Watrous¹¹⁷⁴ non trova fonti descrittive per i pastelli nel primo Cinquecento, come invece accade nei secoli seguenti.

6.2.b Per la vicenda critica del «colorire a secco»

La caratteristica saliente del dibattito sui colori a secco è il suo carattere multidisciplinare che vede partecipare storici dell'arte, restauratori, geologi e chimici diagnostici. Di conseguenza si è deciso di organizzare in due sezioni distinte il materiale.

Gli studi sulla pietra rossa si sono chiesti se il pastello rosso abbia affiancato la pietra naturale già nei primi anni del XVI secolo, o forse prima. Tordella,¹¹⁷⁵ ad esempio, identificando gli strumenti descritti da Lomazzo come «matite artificiali o di sintesi», ovvero di «fabricated chalks» o pastelli, si chiede se la pratica non abbia coinvolto il *medium* rosso per poi estendersi in un secondo tempo agli altri colori. Si tratterebbe sempre di pigmenti in polvere con leganti, uniti uno strumento definito matita.¹¹⁷⁶ La studiosa suggerisce che anche gli studi per le teste degli apostoli del *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie siano eseguiti con un pastello rosso. Marani ritorna su questo punto nel 2003, in rapporto al colore delle carte preparate,¹¹⁷⁷ mentre gli stessi interrogativi si allargano ad allievi e comprimari. La necessità di una messa a fuoco sulle ricerche stilistiche del maestro negli anni del *Cenacolo* ritorna con cautela negli studi che discutono lo sviluppo della tecnica a seguito delle rinnovate esigenze stilistiche del toscano.¹¹⁷⁸ Nonostante oggi non siano disponibili analisi chimiche sui pigmenti rossi di Leonardo, e quindi l'interrogativo rimanga aperto, la critica concorda nel considerare con attenzione le ricerche

luogo dai manoscritti superstiti, ma anche da una produzione letteraria che, sia pur marginalmente, coinvolge la trattazione della materia precettistica e riflette lo stato delle conoscenze e delle consuetudini operative».

¹¹⁷⁴ J. WATROUS, 1957, p. 112.

¹¹⁷⁵ P.G. TORDELLA, 1996, p. 202.

¹¹⁷⁶ P.G. TORDELLA, 1996, p. 187; P.G. TORDELLA, 2003; P. G. TORDELLA 2011. Negli studi sul pastellista Ottavio Leoni, (P. G. TORDELLA, 2003, pp. 356-357) sottolinea la poca precisione degli inventari sei e settecenteschi. Nella "matita" i pigmenti sono «ridotti in polvere, ricomposti con un legante e pressati in bastoncini, dunque a grana più omogenea».

¹¹⁷⁷ «disegni genericamente "colorati" [...] potrebbero invece essere coincisi con fogli sul genere di quelli disegnati semplicemente a matita rossa, o a gessetto rosso, su carta bianca, come il famoso studio per la testa di Giacomo Maggiore, Windsor 12552 [che infatti veniva esposto alla mostra del 2001], tecnica che avrebbe subito goduto dell'apprezzamento dei più validi interpreti di Leonardo, come Giovanni Agostino da Lodi, Cesare da Sesto e Bernardino Luini, come quella che meglio si prestava a tradurre graficamente le più sottili vibrazioni epidermiche e atmosferiche nel momento in cui essi intendevano misurarsi con la "scienza degli affetti", la fisiognomica e lo "sfumato" leonardesco» P. C. MARANI, 2001, pp. 103-115.

¹¹⁷⁸ A. BALLARIN, 2010, II, pp. 746- 748, 779-780. Lo studioso tuttavia resta persuaso per maggior cautela che la pietra rossa negli studi del *Cenacolo* sia naturale. I fogli di Leonardo sono stati interessati da diverse analisi in luce ultravioletta. Riassunti e commentati da Carmen Bambach, che auspica l'esecuzione di analisi scientifiche dettagliate ai materiali del disegno, in C. BAMBACH, 2014, pp. 223-253. Su questo punto si veda anche M. SPAGNOLO, 2000, p. 26. Su questo punto erano intervenuti già Müller, Clark e Koschatzky, E. MÜLLER, 1926, pp. 61-68. K. CLARK, 1935, I, p. 109 che sintetizza per fasi cronologiche le varianti cromatiche della pietra.

condotte all'altezza del *Cenacolo*.¹¹⁷⁹ I disegni a pietra rossa su fondo rosso, sono capaci di innescare un'accelerazione espressiva e tecnica nell'ambiente milanese. Questa è la conclusione a cui arrivano gli studi osservando la rapida crescita di Boltraffio nei primi anni del XVI secolo, che ha come esito i grandi cartoni a pastelli colorati dell'Ambrosiana (invv. F. 290, inf. 7; inv. N. F. 290, inf. 8; inv. F. 262, inf. 33; inv. F. 262, inf. 34). In modo del tutto straordinario Boltraffio passa dalla punta d'argento ai pastelli colorati, senza l'intermezzo della pietra. Sembra quindi

legittimo il sospetto che alle spalle dei quattro disegni a gessi colorati della Biblioteca Ambrosiana che Boltraffio esegue dopo l'anno 1500, diciamo fra il 1500 ed il 1508, stia la sperimentazione di nuove tecniche grafiche compiuta da Leonardo all'altezza del *Cenacolo*, che dietro l'impressionante evoluzione della tecnica di Boltraffio dalla punta d'argento ai gessi colorati o "pastelli" stia il trapasso che Leonardo stesso realizza, nel ventennio del suo soggiorno in Lombardia, dalle forme quattrocentesche di matrice fiorentina con cui si presenta a Milano, a quelle ormai cinquecentesche che si lascia alle spalle quando se ne parte –un trapasso che oggi è sempre più evidente essere avvenuto a Milano, nel corso degli anni Novanta, ma segnatamente nella circostanza e all'altezza del *Cenacolo*. Già da quanto abbiamo detto nei precedenti capitoli, risulta l'importanza acquisita dalla pietra rossa subito dopo il 1490, e risulta anche l'origine dello stesso disegnare "rosso su rosso" nell'occasione degli studi per il *Cenacolo*.

A. Ballarin, *Boltraffio e la tecnica del "colorire a secco"*, in *Leonardo a Milano* [...], 2010, p. 749.

Nell'edizione inglese dell'opera di Meder il capitolo dedicato a questo punto risente delle libertà di traduzione di Winslow Ames, soprattutto nella parte della tecnica a *deux crayons*, dove Meder non cita i Clouet menzionati solo nella parte dedicata ai pastelli.¹¹⁸⁰ I due pittori sono citati in un capitolo intitolato «pastel-crayon», che considera Fouquet, Leonardo, Barocci e Bassano.¹¹⁸¹ James Watrous¹¹⁸² condivide l'assetto di Meder e lamenta un problema terminologico diffuso in un capitolo che non a caso si intitola *Chalks, pastels and crayons*. Lo studioso, per sanare un uso indiscriminato della parola «crayon», preferisce usare «natural chalks» per la pietra naturale, e «fabricated chalks» o «pastel» per descrivere un pigmento polverizzato, mescolato a legante idrosolubile. Quando invece il pigmento in polvere è ricomposto con un legante di natura grassa e oleosa parla di «crayon» con riferimento a Leonardo e Luini.

L'assetto di Meder è condiviso anche dal volume sul disegno francese di Pierre Lavallée¹¹⁸³ e dalla prestigiosa monografia sui disegni di Leonardo di Popham, che esce pochi anni prima e descrive il cartone con il ritratto d'Isabella d'Este del Louvre come «black chalk, charcoal an pastel».¹¹⁸⁴

As might be supposed from the universal scope of his researches, Leonardo was something of an innovator in the technical methods of drawing as well as of painting. He is credited by Lomazzo with the invention of pastel and, if nothing in this technique from his hand survives, pastel is first found in drawings by Leonardo's pupils and this seems to confirm Lomazzo's claim. He was very probably the first artist to use red chalk, a characteristic medium of the High Renaissance. Vasari speaks of his method of drawing draperies with the brush on fine linen, heightened with white, but this was a system and a technique evolved by Verrocchio and current in his workshop, rather than an invention of the youthful Leonardo. Leonardo showed preferences for particular methods of drawing at different times. [...]

¹¹⁷⁹ Per la discussione sull'autografia degli studi di teste e di mani per il *Cenacolo*, con relativa bibliografia critica, si rimanda a A. BALLARIN, 2010, I, pp. 258-262.

¹¹⁸⁰ Su questo punto richiama l'attenzione Ballarin, che ritraduce alcuni passi, e discute delle differenze tra le due versioni del testo, A. BALLARIN, 2010, II, pp. 762-763.

¹¹⁸¹ J. MEDER, 1919 [W. AMES, 1978], pp. 99-106.

¹¹⁸² J. WATROUS, 1957, pp. 91-129.

¹¹⁸³ P. LAVALLÉE, 1949, p. 78-80.

¹¹⁸⁴ A. E. POPHAM, 1946, n. 172, p. 138.

Meno chiara è la definizione di pastello data da Jean Leymare, Geneviève Monnier e Bernice Rose,¹¹⁸⁵ che collocano *pastel* e *coloured chalk* in due voci separate, senza esplicitare le differenze tra i due *media*. La letteratura che si occupa dei colori su carta comprende anche monografie dedicate esclusivamente ai pastelli. La prima è pubblicata nel 1921 da Lothar Brieger, dove però lo studioso si concentra solo sulla produzione del secolo XVIII e XIX. Nel 1983 Geneviève Monnier tenta di allargare il campo d'indagine, pur rimanendo sostanzialmente legata ad un ambito francese, con una cronologia che parte dal XVII secolo. L'Italia è compresa in una sezione limitata, dove la tecnica è presentata come il frutto del contatto milanese tra Leonardo e Jean Perréal. Le fonti di riferimento sono tarde e partono dal *Syntaxeon* di Petrus Gregorius del 1583, fino allo scritto di Gauthier Nimes del 1687.¹¹⁸⁶

A partire da Meder si origina un filone compatto e numeroso di studi.¹¹⁸⁷ Sull'impatto della tecnica dei pastelli colorati tra gli artisti milanesi torna anche Maria Teresa Fiorio,¹¹⁸⁸ Tra gli altri esemplari offerti alla discussione sui pastelli in ambito leonardesco, compare anche una testa d'angelo attribuita da Franco Moro ad Agostino da Lodi ma già battuta all'asta come scuola milanese del Cinquecento. Risulta concorde anche il profilo dell'eredità leonardesca in Lombardia restituito dalla mostra del 2004 a cura di Andrea Bayer,¹¹⁸⁹ a cui si aggiungono gli studi di Thomas McGrath,¹¹⁹⁰ che portano in risalto in particolare il ruolo di Leonardo nell'evoluzione della tecnica. Le riflessioni maturate nel corso del convegno del Kunsthistorisches Institut di Firenze del 2008 conducono ad un momento importante di

¹¹⁸⁵ L. MONNIER, B. ROSE, 1979, pp. 55, 66-67.

¹¹⁸⁶ G. MONNIER, 1983, p. 45.

¹¹⁸⁷di cui fanno parte, tra gli altri, anche Petrioli Tofani e Bernardina Sani. A.M. PETRIOLI TOFANI, 1981, p. 227, «mescolati a leganti che oltre alla gomma arabica e allo zucchero candito, comprendevano anche la colla di pesce, il succo di fico, e il siero di latte. Preparazioni più elaborate vennero adottate dal Settecento in poi, quando questa tecnica ebbe in Europa e soprattutto in Francia, enorme diffusione. I tratti del pastello, come quelli del carboncino, sono di consistenza delicatissima; essi necessitano per la loro conservazione di operazioni di fissaggio per le quali veniva per lo più impiegata una soluzione di acqua e gomma arabica», Petrioli Tofani concorda con l'assetto di Meder e usa il termine *matita artificiale* per descrivere il pastello. Lo intende come uno strumento creato dall'artista a partire da una polvere di origine naturale, riadattata a formare uno strumento. Il termine artificiale quindi non pertiene al tipo di pigmento, industriale o di sintesi, ma al metodo fabbricazione. Questa differenza mi sembra fondamentale tra l'area di studi italiana e francese, come si vedrà. B. SANI, 1994, pp. 10-21; B. SANI, 2009, pp. 236- 241; B. SANI, 1994, pp. 10-21; B. SANI, 2009, pp. 236- 241, la studiosa si occupa in particolare dei pastelli da Federico Barocci a Rosalba Carriera. «Nonostante la rilevanza del fenomeno, non è possibile determinare se il pastello sia un'invenzione italiana oppure francese; tutto quello che sappiamo è che esso cominciò ad essere impiegato nel tardo Rinascimento quando gli artisti, superando la maniera secca del primo Rinascimento, vollero dare ai loro disegni maggiore morbidezza [...]. Leonardo fu tra i primi ad usare questa tecnica che definì «modo di colorire a secco» e dichiarò di aver preso da un certo Jan di Paris, identificato dalla critica moderna con Jean Perréal». B. SANI, 1994, p. 49. Cfr. F. AMES LEWIS, 2002, p. 6. J. BEAN, F. STAMPFLE, 1965, n. 19, pp. 28-29. C. VECCE, 2003, p. 95; C. BAMBACH, 2003, pp. 3-30. A. BALLARIN, 2010, pp. 1198-1201. M.T. FIORIO, 2006, p. 26. C. BAMBACH, 2010; A. NOVA, 2010. Per una bibliografia sull'argomento cfr. B. AGOSTI, 2002, p. 146 nota 10; A. BALLARIN, 2010 III, pp. 1198-1201.

¹¹⁸⁸ M.T. FIORIO, 1997, pp. 325-355; M.T. FIORIO, 2006, pp. 17-36, la studiosa porta l'attenzione anche sul *Ritratto di giovane coronato d'alloro degli Uffizi* (inv. 566 E) già attribuito al Sodoma e da lei attribuito a Boltraffio.

¹¹⁸⁹ LINDA WOLK-SIMON, 2004, pp. 45-64, 103,

¹¹⁹⁰ Lo studioso dedica la sua tesi di dottorato al rapporto tra disegno e colore, soprattutto in rapporto all'area centroitaliana, e negli anni seguenti torna a sottolineare lo storico legame tra colore e ritratto. Riguardo la tecnica dichiara che «fabricated chalks of different colours, or *pastelli*, were known and used before 1500, particularly in Lombardy, although examples in other centres also survive». Gli esempi sarebbero «rather infrequently» fino agli anni Sessanta del XVI secolo, con Bassano e Barocci, cfr. MCGRATH, 1994; T. MCGRATH, 1997, p. 23; T. MCGRATH, 2002.

discussione. Alessandro Nova¹¹⁹¹ ricorda non solo i pastelli di Boltaffio, ma porta l'attenzione sui meno noti esempi di Raffaello e Salviati,¹¹⁹² auspicando l'avvio di una ricerca sulla preistoria del fenomeno. Lo studioso esprime insoddisfazione verso l'approccio di Thea Burns, che fra poco si discuterà, e che a suo giudizio elude il punto sul Cinquecento.¹¹⁹³ Tra 2003 e il 2015 Carmen Bambach esprime diverse riflessioni sulla tecnica del *Ritratto di Isabella* di Leonardo del Louvre (inv. MI 753), che descrive come «delicate experimental technique combining colored chalks and pastels over leadpoint».¹¹⁹⁴ Nel convegno del 2010¹¹⁹⁵ enfatizza la portata della rivoluzione leonardesca,¹¹⁹⁶ discutendo anche la *Testa di Cristo* nell'ultima cena di Brera (inv. 862), e il cartone di Andrea Solario del Metropolitan Museum per *l'Assunzione della Vergine* della Certosa di Pavia.¹¹⁹⁷

Nevertheless, it is clear from a variety of indirect evidence that Leonardo became the major pioneer of the pastel medium in the 1490s in Lombardy, especially during the years of his protracted work on the *Last Supper*. This indirect evidence includes Leonardo's own four notes on "pastellj", which have been the focus of this essay, as well as the allusion by Lomazzo (if less precisely credible), and the corpus of pastel drawings by Lombard artists closely influenced by the great master.

C. Bambach, *Leonardo's notes on pastel drawing*, 2010, p. 195.

Alessandro Ballarin¹¹⁹⁸ avvia una dettagliata ricognizione della terminologia sulle tecniche grafiche. Al termine dell'analisi emerge l'uso indiscriminato e ambiguo della parola *chalk* per definire pietre naturali e pastelli policromi, e l'identificazione in molta letteratura di *pastello* e

¹¹⁹¹ A. NOVA, 2010, pp.160-172.

¹¹⁹² Viene discusso il disegno di Giuseppe Porta Salviati per l'affresco vaticano con la pace tra papa Alessandro III e Federico Barbarossa, foglio che vanta il protagonismo di un giallo squillante, proveniente dalla collezione Gathorne Hardy e venduto da Sotheby's a Londra il 28 aprile 1976, e ancora da Christie's il 9 luglio 2002. In entrambi i cataloghi di vendita compariva come seguito a gessi colorati rialzati a biacca, secondo la definizione onnicomprensiva del termine «chalk»

¹¹⁹³ *Idem.*

¹¹⁹⁴ C. BAMBACH, 2003, pp. 16-18, «black, red and white chalk, yellow pastel (?), over leadpoint, on paper prepared with a bone-color dry pigment, [...], is regarded by most scholars as the first extant example in Italy to incorporate some pastel pigments into its complex drawing technique», Nella mostra propone una galleria di pastelli leonardeschi che mostrerebbero l'impatto della tecnica esperita da Leonardo nel Nord Italia. Gli esemplari di Boltraffio sono ancora i cartoni della Biblioteca Ambrosiana, (in particolare cod. f. 290 inf. 7; cod. f. 290 inf. 8), segue la testa di Cristo reclinata leggermente verso destra, del Metropolitan Museum (inv. 06.1051.9), e la dama con ventaglio, dell'Albertina di Luini, (inv. 59). Per un contributo più recente cfr C. BAMBACH, 2010, p. 181. C. BAMBACH, 2015, pp. 78-79.

¹¹⁹⁵C. BAMBACH, 2003; C. BAMBACH, 2010, p. 194, «[...] it is clear from a variety of indirect evidence that Leonardo became the major pioneer of the pastel medium in the 1490s in Lombardy, especially during the years of his protracted work on the Last Supper. This indirect evidence includes Leonardo's own four notes on "pastellj" which have been the focus of this essay, as well as the allusion by Lomazzo (if less precisely credible), and the corpus of pastel drawings by Lombard artists closely influenced by the great master. [...] as many art historians would agree, the great master's own practice of pastel drawing in the 1490s is not documented by actual, securely attributed examples dating from before the fragile portrait cartoon of Isabella d'Este, which, as mentioned, incorporates some pastel pigment, the yellow on the neckline».

¹¹⁹⁶ C. BAMBACH, 2015, pp. 78-79, in particolare p. 79, «Questi fogli documentano altresì il suo [del pastello] crescente utilizzo in questo periodo di *media* secchi come la pietra nera, il carboncino, la pietra rossa, materiali che meglio si adattavano ai suoi scopi pittorici, in quanto le tracce da essi lasciate sulla carta potevano più facilmente essere del tutto sfumate, così da consentire effetti ottici e luministici di luci e ombre molto più precisi e gradual, secondo le teorie del grande maestro [...]».

¹¹⁹⁷ ANDREA SOLARIO, *Studio per la testa di un apostolo* (per l'Assunzione della Vergine nella Certosa di Pavia), New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 06.1051.9, Rogers Fund, pastelli policromi, con un intervento a penna, su carta mm 374 x 273.

¹¹⁹⁸ A. BALLARIN, 2010, pp. 735-770.

crayon. La terminologia oscilla soprattutto con riferimento alle diverse aree geografiche.¹¹⁹⁹ Queste definizioni che spaziano da *chalks*, *coloured chalks*, *fabricated chalks*, *pastel*, non interferiscono sulla materia del disegno, che rimane la stessa, e spesso si riferisce a punte formate assemblando polvere e legante. La specializzazione eccessiva nei termini di *coloured chalks*, *pastel* e *crayon*, appare una forzatura storico-critica. Di conseguenza diventa poco costruttivo spendere troppe energie in questa differenza, che nella pratica descrive la stessa ricetta base. In accordo con Nova lo studioso descrive l'intervento di Thea Burns «un po' troppo estraneo alla materia storico-artistica, senza peraltro che vi siano apporti che vengano da analisi di laboratorio e dunque abbiano un valore oggettivo».¹²⁰⁰ Ballarin dedica diversi saggi alle fonti leonardesche e cinquecentesche e, accanto alla ricostruzione del catalogo grafico di Boltraffio, offre per la prima volta una galleria di pastelli norditaliani dei primi decenni del XVI secolo. Quanto emerge è il definirsi di un prodotto tecnico che si qualifica come squisitamente settentrionale.

Le tecniche del disegno sono un ambito di studio multidisciplinare. Il dialogo che dovrebbe nascere dalle diverse competenze viene delineato da John Shearman, in occasione del *Princeton Raphael Symposium*,¹²⁰¹ e confermato dalle conclusioni già di Henk W. van Os nel 1983. Questo punto è di fondamentale importanza anche per Alessandro Conti,¹²⁰² che denuncia la tendenza a separare in modo passivo le competenze «delegate».

A questo proposito Bambach riconosce invece un esempio di buona pratica nell'intervento di Vincenzo Gheroldi,¹²⁰³ ospitato nelle pagine di *Raccolta Vinciana*. Lo studio, che si occupa della ricetta della lacca gommata e del guazzo, discute fonti, opere, e analisi di laboratorio secondo un approccio che interroga storia dell'arte e fonti.¹²⁰⁴ Come lamentano, tra gli altri, Bambach e McGrath le analisi scientifiche sul colorire a secco sono ancora molto rare. Nella letteratura tecnica si riscontra infatti una lacuna in quest'ambito, che diventa tanto più acuta mano mano che si va indietro nei decenni. Un primo passo viene compiuto nel secolo scorso da Anna Maria Brizio¹²⁰⁵ che commenta una recente indagine sui ritocchi soprammessi. In questa occasione i riscontri descrivono come originali i pastelli policromi nella testa del Cristo di Brera (Reg. Cron. 862), ed escludono che siano successivi. Questo malandato disegno è un esercizio di un leonardesco sul *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie, per cui si data molto vicino alle prime occorrenze della tecnica, nei primi anni del XVI secolo.¹²⁰⁶

I contributi più recenti dei *paper conservators* dedicati alle tecniche grafiche sono ospitati in genere in alcune riviste di settore come, a esempio, *Studies in Conservation* storica pubblicazione dell'ICC, Institute of Conservation of Historic and Artistic Works e *The paper Conservator, Journal of the Institute of Conservation*. La discussione sulle tecniche grafiche trova talvolta utili momenti di dialogo anche nei convegni internazionali, come *l'International conference on non destructive testing and microanalysis*, oppure il colloquio del 1987 *Drawing defined* inaugurato dagli interventi di

¹¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 738-739.

¹²⁰⁰ Ne sono un buon esempio i disegni di Clouet e Holbein, che vedono gli stessi disegni descritti in modi diversi Ballarin (1996-1999) 2010, p. 742.

¹²⁰¹ J. SHEARMAN, 1990, p. 7: «[...] the historian, whose inclination it is to use the evidence of the conservator and the scientist, needs to engage in a dialogue; passive acceptance is not enough».

¹²⁰² A. CONTI, 1996, pp. 83-103.

¹²⁰³ V. GHEROLDI, 1997, pp. 299-324, per il positivo accoglimento dei risultati cfr. C. BAMBACH, 2010, p. 177.

¹²⁰⁵ A.M. BRIZIO, 1962, p. 297

¹²⁰⁶ C. BAMBACH, 2015, pp. 78-79.

Konrad Obberhuber e Walter Koschatzky. In questa sede Debora Mayer e Pamela Vandiver¹²⁰⁷ analizzano per la prima volta sedici disegni, databili dal Settecento in avanti, di cui pubblicano la composizione chimica dei campioni di colore rosso. Al termine della loro analisi gli strumenti individuati sono divisi in tre gruppi. Lo strumento è definito naturale quando la pietra è estratta dalla cava ed utilizzata direttamente, *fabricated* quando viene ricostruito dall'artista con pigmento e leganti, e poi *synthetized*, quando compare un pigmento industriale.

Nel 1998 la rivista *The Paper Conservator* dedica un intero numero al problema del pastello ma anche in questo caso si tratta solo di analisi su materiali del XIX e XX secolo. Joyce Townsend confronta i migliori metodi non distruttivi per l'analisi dei pigmenti sui *media* a secco ma constata di poter utilizzare soltanto i risultati degli studi pubblicati sui pastelli di Degas, che le sembrano insufficienti. Daniels discute dei migliori metodi per assicurare un trattamento conservativo a base d'acqua nelle stesure a secco e discute del comportamento dell'acqua e dei leganti sui pigmenti. Anche in questo caso le analisi sui materiali pertengono solo a opere contemporanee.

Altri riscontri giungono dalle recenti campagne d'indagine scientifica compiuta nei grandi musei europei, anche se è ancora molto raro un interesse sui colori a secco. Sono invece più numerosi gli studi sulle punte metalliche o sugli inchiostri. Il Metropolitan Museum di New York si è concentrato su occorrenze di tardo Cinquecento. Marjorie Shelley, specialista del pastello e *paper conservator*,¹²⁰⁸ nel 2002 discute i risultati delle analisi di Christopher McGlinchy¹²⁰⁹ *conservation scientist* del museo. Quest'ultimo, con un ingrandimento di 5000x e poi con la diffrazione ai raggi x, analizza alcuni campioni di colore giallo prelevati da tre disegni della seconda metà del XVI secolo; un disegno con elmo opera di un anonimo veneziano,¹²¹⁰ un foglio di Domenico Fetti,¹²¹¹ e un terzo esemplare attribuito alla scuola dei Cloeut.¹²¹² Tutti i pigmenti dimostrano di essere terre con piccole quantità di ematite, dove McGlinchy riscontra:

presence of gypsum and the fine clay bentonite, bases that could also serve as binding agents. Under polarizing microscopy, high levels of particles agglomeration were observed, such as those that occur when moisture evaporates from wet pastel. In one of the samples, autofluorescence indicated the presence of a binder; however, its identity could not be ascertained because of the small size. These factors suggest that these examples were fabricated crayons, and hence represent a transitional phase in the history of dry color.¹²¹³

T. McGlinchy, in, M. Shelley, *An aesthetic overview of the pastel palette*, 2002, p. 10 n. 4.

McGlinchy identifica nei grumi di pigmento giallo un comportamento tipico del pastello. Quest'ultimo, quando l'umidità evapora, tende ad accorparsi le polveri grazie all'azione coesiva del legante. Non ci sono dubbi che il colore giallo sia un pastello creato dall'artista, aggiungendo al pigmento macinato gesso e argilla. Questi ultimi in linea teorica potrebbero già fungere da leganti ma la fluorescenza indica chiaramente anche l'aggiunta di un legante più forte. La

¹²⁰⁷ D. D. MAYER, P. B. VANDIVER, 1987.

¹²⁰⁸ Conservator in Charge, Sherman Fairchild Center for Works on Paper and Photograph Conservation, The Metropolitan Museum of Art

¹²⁰⁹ M. SHELLEY, 2002, nota n. 4, p. 10.

¹²¹⁰ ANONIMO ARTISTA VENEZIANO, *Disegno per un elmo da parata*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1997.6, pietra nera(?), pietra rossa(?), rialzi di bianco, e pastello giallo, su carta azzurra, mm 191 x 209.

¹²¹¹ DOMENICO FETTI, *Studio per un volto di uomo con la barba*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1981.394, pietra nera (?), rialzi di bianco e pastelli policromi su carta grigio-verde, mm 349 x 246.

¹²¹² Nel saggio non vengono indicati i numeri d'inventario delle opere. Se è stato agevole capire quali erano i due precedenti disegni, ho delle difficoltà ad identificare quest'ultimo, perché il catalogo del Museo prevede due disegni della scuola di François Clouet, inv. 1972.118.201 e inv. 23.280.4. ad ogni modo la loro datazione si può circoscrivere intorno alla date dell'attività del capobottega, quindi tra il 1536 ed il 1572.

¹²¹³ M. SHELLEY, 2002, p. 3.

descrizione di questo strumento coincide con quella delle fonti cinquecentesche suesposte. Shelley crede che questo pastello sia simile a quello in uso presso Leonardo, forse appreso proprio da Perréal, ed è convinta che sia lo strumento dei Clouet e di Holbein.¹²¹⁴ Shelley invita a continuare gli studi sugli albori della tecnica, certa che sia necessario portare in luce quel settore specifico della storia che precede Bassano e Barocci.

I laboratori del Metropolitan Museum, nel 2005, conducono alcune analisi sui pastelli dello *Studio per un apostolo* di Andrea Solario dello stesso museo, legato all'*Assunzione* di Pavia (inv. 06.1051.9) e quindi databile intorno al 1524. I risultati dello studio di Rachel Mustalish sono discussi da Bambach nella mostra torinese del 2006. La filigrana della carta risulta milanese, già documentata per Solario e assai simile a quella dei grandi pastelli di Boltraffio dell'Ambrosiana (invv. F. 290, inf. 7; F. 290, inf. 8; F. 262, inf. 33; F. 262, inf. 34). Al termine delle indagini gli strumenti vengono definiti come pastelli, e Bambach ritrova una grande somiglianza con quelli di Boltraffio. La traduzione in italiano della scheda li descrive come «matita nera, rossa e ocra, su carta marrone chiaro», anche se il testo spiega con chiarezza la natura fabbricata degli strumenti. La studiosa collega l'uso dei pastelli policromi al concetto di autonomia del disegno, e avanza la possibilità che sia la giovane donna di Boltraffio di Milano (F. 290, inf. 7) che l'*Apostolo* di Solario siano opere in grado di rivendicare una certa autonomia funzionale, seppure strettamente collegate al momento di elaborazione di un progetto pittorico.¹²¹⁵ La stessa studiosa nel 2014¹²¹⁶ discute i risultati degli studi condotti al Metropolitan Museum da Marjorie N. Shelley e Rachel Mustalish sullo *Studio per la testa della Vergine* di Leonardo.¹²¹⁷ Nelle parti dove il nero si fa più scuro, nella narice e tra le labbra, si riscontra la presenza di un legante, ad indicare quindi un mezzo fabbricato come un pastello. Il giudizio sull'autografia dell'intervento è cauto e resta aperto, nonostante una fotografia all'ultravioletto escluda aggiunte e ritocchi.¹²¹⁸

Nel 2010 il British Museum dedica un volume alle analisi delle tecniche del disegno rinascimentale, e sulla descrizione dei *media* colorati a secco accoglie l'impostazione di Meder e Watrous. L'elegante volume pubblicato al termine delle indagini, per il metodo d'indagine e le modalità di presentazione dei risultati, impone un nuovo standard nel mondo della conservazione. Il contributo a cura di Janet Ambers, Catherine Higgitt e David Saunders,¹²¹⁹ viene pubblicato nell'occasione della mostra *Fra Angelico to Leonardo*, organizzata dal museo inglese in collaborazione con gli Uffizi. Le analisi sono condotte solo su disegni a penna e a punta metallica ma, pur non comparando casi di colori a secco, il comitato scientifico esprime il suo punto di vista nel saggio. *Fabricated chalks* e *pastels* sono identificati nello stesso strumento, ossia gessi ricostruiti con leganti a base d'acqua, mentre il termine *crayons* viene preferito quando si

¹²¹⁴ Leonardo da Vinci was the first to record the existence of a material that is associated with pastel, nothing in about 1495 his mention to "get from John of Paris the way to draw with dry color". Although he would use such material for chromatic accents, as in the yellow border in the dress of Isabella d'Este (Musée du Louvre, Paris), the primary role of dry color for Leonardo, as represented by the Head of the Virgin (The Metropolitan Museum of Art), was to assist in creating visual effects see in nature. [...] Jean Clouet and his circle, and Hans Holbein employed pastel merely to provide descriptive local accents to their linear black-chalk drawings. M. SHELLEY, 2002, p. 3.

¹²¹⁵ C. BAMBACH, 2006 (a), p. 96.

¹²¹⁶ I risultati sono pubblicati in C. BAMBACH, 2012.

¹²¹⁷ LEONARDO DA VINCI, *Studio per la testa della Vergine*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 51.90, pietra nera, pietra rossa, gesso bianco e pastelli(?) su carta bianca, mm 203 x 156.

¹²¹⁸ C. BAMBACH, 2014, p. 249.

¹²¹⁹ J. AMBERS, C. HIGGITT, D. SAUNDERS, 2010.

parla di leganti grassi e oleosi.¹²²⁰ Questo impianto teorico è già espresso da Vincent Daniels (*Conservation and Scientific research*) nei suoi studi sui trattamenti conservativi per i pastelli. Qui li descrive come «mixing a binder, commonly gum tragacanth, with powder pigment and a white diluent powder such as clay or chalk».¹²²¹

Recentemente alcuni settori della conservazione hanno invitato a una certa prudenza, scoraggiano l'idea di poter identificare dei pastelli, «fabricated chalks», nei disegni di primo XVI secolo.

Nel 2003 Viatte¹²²² studia il ritratto disegnato di Isabella del Louvre nell'ambito della mostra parigina dedicata a Leonardo. La scheda accoglie i risultati delle osservazioni dei restauratori e conservatori. La tecnica è descritta come «pierre noire, sanguine et estompe, craie noire, rehauts de blanc», con una leggera preparazione bianca della carta. Nel testo si afferma che «ces pigments sont de la sanguine et de la craie. Il n'y a pas trace de pastel, contrairement à ce qu'indiquent Vallardi et presque tous les auteurs à sa suite». Non è nota la sede dove sono stati pubblicati i risultati delle indagini e che tipo di analisi sono state condotte, se spettroscopiche (Raman, diffrazione dei raggi X, fluorescenza dei raggi X o altro) o semplici osservazioni al microscopio, e con che strumento. La conclusione aprirebbe la possibilità di rimettere in discussione tutte le tradizionali conoscenze sui *media* colorati cinquecenteschi. Di conseguenza in questa sede è opportuno recepire con attenzione queste segnalazioni.

I Musei nazionali di Francia si distinguono per la capacità di attuare importanti campagne di analisi scientifica, grazie al metodo PIXE o PIGE, basato sull'acceleratore di particelle AGLAE, che non risulta applicato finora alla ricerca sui più antichi colori su carta. Questo strumento ha la capacità di determinare la presenza di elementi chimici, ottenendo un ordine di grandezza della sua concentrazione. Ne è un buon esempio l'analisi condotta sui disegni di Gustave Moreau e pubblicata da Marie-Cécile Forest, Sylvie Patry e Alain Duval,¹²²³ oppure sull'autoritratto di Holbein il vecchio a punta d'argento di Chantilly.¹²²⁴

Nello 2010 la felice collaborazione tra il Musée des Beaux arts di Rennes ed il C2RMF¹²²⁵ origina un volume dove vengono ospitate le analisi condotte su alcuni disegni a punta d'argento, a pietra nera e rossa. I pastelli settecenteschi oggetto della mostra non sono portati nei laboratori di analisi a causa della loro fragilità, su esplicito invito dei restauratori, quindi non compare la loro scheda. Nel catalogo viene comunque ospitata la descrizione della loro tecnica, che corrisponde a quella dei *fabricated chalks* anglosassoni.

Les premiers pastels apparaissent au XVIe siècle; ils ont composés de pigment finement broyé, d'eau gommée qui fait fonction de liant et, éventuellement d'une charge minérale, généralement une argille blanche, destinée à donner de la consistance à l'ensemble et à produire diverses nuances en écaircissant la teinte du pigment. D'autres adjuvants comme le lait ou le miel sont parfois mentionnés. La pâte ainsi obtenue est découpée en bâtonnets qui sont mis à sécher lentement.

A. Guicharnaud, H. Duval, *Au-delà de l'image. Le pastel*, 2010, p. 52.

La pierre naturelle est le matériau extrait du grisement et mis en forme avant utilisation. La pierre reconstituée et le

¹²²⁰ J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, p. 48.

¹²²¹ V. DANIELS, 1998, p. 29.

¹²²² F. VIATTE, 2003, pp. 185-189, in particolare p. 188.

¹²²³ M.C FOREST, S.PATRY, A. DUVAL, 2005, pp. 59-61.

¹²²⁴ HOLBEIN IL VECCHIO, *Presunto autoritratto*, Chantilly, Musée Condé, inv. 897 (321), mm 130 x 100.

¹²²⁵ Centre de Recherche et de Restauration des Musée de France.

matériau naturel, broyé, débarrassé de ses impuretés et recompacté, éventuellement avec un liant. La pierre synthétique ou artificielle est un matériau fabriqué à partir de composants divers (éventuellement de la pierre naturelle) destiné à imiter ou remplacer la pierre naturelle. Pour cette dernière catégorie, l'appellation «pierre» est abusive; le terme «crayon» serait plus approprié.

A. Guicharnaud, H. Duval, *Au-delà de l'image. Les pierres*, 2010, p. 38.

Su questo punto interviene anche Carlo James, che discrimina il lessico a seconda del legante, acquoso o grasso.

Pastel sticks are made from powdered pigments blended with a liquid binder such as gum taracanth or Arabic, candy sugar, fig juice – the choice depends on the affinity of the binder [...]. By mixing pigment, filler, if any, with a binding solution a homogeneous paste is made which is rolled into sticks and air dried [...]

C. James, *Visual identification*, 2010, p. 28.

The pigment in synthetic chalk or crayon, which may not be anything more than the natural mineral ground up, is mixed with a filler such as clay, a binder and grease, oil or wax, to vary the density, hardness and consistency of the material.

C. James, *Visual identification*, 2010, pp. 28-29.

Da queste definizioni sembra di dover intendere che il *pastel* francese si ha quando c'è un particolare tipo di legante a base acquosa: gomma arabica, latte o miele. Sembrerebbe che la differenza di lessico tra *pastel*, *pierre reconstituée* e *pierre synthétique ou artificielle*, pertenga alla tipologia di leganti e pigmenti, non al metodo di fabbricazione che è lo stesso per tutti e tre i casi: pigmento macinato e legante. In area anglosassone si propone una discriminante nel caso di un *medium* grasso, che porterebbe al *crayon*.¹²²⁶ Su questo punto si esprimono, ad esempio, anche Meder, Charles De Tolnay¹²²⁷ e James Watrous.¹²²⁸ La cera è alla base della definizione di *crayon* anche negli studi tecnici scientifici di Margaret Holben Ellis e Brigitte Yeh.¹²²⁹

Il lessico degli studi italiani in genere non propone queste differenze nella terminologia, ma identifica *pastel*, *fabricated chalk* e *pierre reconstituée*, perchè hanno lo stesso metodo base di fabbricazione, indipendentemente dal tipo di legante usato. Quest'ultima soluzione semplificata, che non discrimina il tipo di legante, trova riscontro nelle fonti italiane cinquecentesche e seicentesche che parlano di pastello quando la polvere macinata si ricostruisce in una punta con vari leganti.

Thea Burns e Carlo James, invitano a considerare la possibilità che gli artisti, fino alla seconda metà del XVI secolo, non fossero in grado di produrre uno strumento così complesso, e che ricorressero a pietre naturali colorate non lavorate.

Thea Burns, studiosa del pastello settecentesco, soprattutto di Rosalba Carriera, è autrice di una monografia su questa tecnica nel 2007,¹²³⁰ e di diversi contributi precedenti. La differenza tra «*chalk*» e *pastel* è oggetto di un articolo del 1994,¹²³¹ e di uno del 2002. Secondo la studiosa il

¹²²⁶ J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, p. 48.

¹²²⁷ C. DE TOLNAY, 1943, p. 73, lo studioso, a differenza di Meder, assegna un nome diverso a seconda del legante con cui sono assemblati, se a base acquosa o grassa.

¹²²⁸ J. WATROUS, 1957, pp. 91-129.

¹²²⁹ M. HOLBEN ELLIS, 1996, pp. 239-254; M. HOLBEN ELLIS, B. YEH 1998, pp. 48-55, le studiose, pur trattando solo del periodo contemporaneo, dichiarano il termine *crayon* ambiguo, a fronte dell'uso per identificare in generale un pastello a base cerosa. In particolare p. 52.

¹²³⁰ T. BURNS, 2007.

¹²³¹ T. BURNS, 1994, pp. 49-56.

termine ha un significato troppo vasto in epoca antica, a causa della sua etimologia, e gli strumenti sono ancora troppo vari. Le sembra svalutare gli esiti settecenteschi del pastello confrontare questi esemplari maturi e pittorici con le sperimentazioni cinquecentesche, ancora immature dal punto di vista della resa visiva. La studiosa ritiene che non si possa parlare di *fabricated chalk* o di *pastel* prima del XVII secolo,¹²³² ad eccezione di Barocci e di Bassano. La studiosa invita a considerare la difficoltà di riconoscere gli strumenti del disegno antico con il solo ausilio dell'occhio nudo, e per questo preferisce essere cauta, privando il Cinquecento del termine pastello. Burns conduce la sua analisi basandosi sull'osservazione visiva, senza spettroscopie o indagini scientifiche, mettendole in relazione ad alcune fonti francesi. Nella monografia del 2007 si dedica ad uno studio all'arco cronologico che va dal XVII secolo al XIX, dal quale emerge che, per la studiosa, i pastelli coincidono con strumenti espressivamente maturi che possono sostituirsi in tutto e per tutto alla pittura, e che vengono prodotti solo in questo periodo. Burns identifica il termine solo con la ricetta moderna, e ormai assai evoluta, di Rosalba Carriera o Degas. Per tutto il resto del XVI secolo preferisce pensare ad un grado rudimentale di competenze. Burns porta l'esempio di Cennino Cennini per dimostrare la facile reperibilità di pietre naturali già dall'epoca medioevale, di contro alla possibilità di fabbricare strumenti. La studiosa¹²³³ invita a considerare come le fonti italiane a lei note, il Lomazzo e il Doni, non parlino di pastelli ma di pietre naturali o della preparazione dei fogli.

To my knowledge the pastel literature has not considered that the word pastel was used quite widely in various contexts in the early modern period it was, for example, employed in sixteenth-century French apothecaries' texts to denote a *petit pâte* and a *morceau de pâte*

T. Burns, *Distinguishing between pastel and chalk* [...], 2002, p. 13.

Nel discutere i testi del Doni e del Lomazzo, Burns porta l'attenzione sul linguaggio usato nel settore farmaceutico francese del XVI secolo, citando come fonte il dizionario di La Curne de Saint Pelaye (*Dictionnaire de l'ancien langage français depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV*), edito a Parigi nel 1880. Da qui si evincerebbe la genericità nell'uso del termine e la sua estensione a diverse categorie di oggetti. A questi aggiunge una nota tratta da un dizionario francese del XVIII secolo, e una ospitata nel *Lexicon technicum* di John Harris, dato alle stampe a Londra nel 1736.¹²³⁴ Entrambi riferiscono il termine *pastills* ad un ambito strettamente medico. Burns si accorge che in questi contesti medici e di preparazione erboristica pastello significa «cake or pastille, the form in which pharmacists and others typically dispensed powders». Segue un'esame delle fonti seicentesche, soprattutto di area francese, in anni in cui l'uso del pastello per disegnare è ben radicato e il mezzo spesso si compra già pronto sul mercato. Con il Seicento le fonti francofone diventano più numerose e la definizione di pastello si allinea a quella di *crayon*.

¹²³² T. BURNS, 2002, p. 12, «Fabricated chalks and pastels are colored pastes of pigments mixed with a water-soluble binder and, sometimes, with inert clays». Più oltre «I shall continue to refer to the material under discussion as “chalk” – comprising both natural and fabricated chalk», T. BURNS, 2002, p. 13

¹²³³ T. BURNS, 1994; T. BURNS, 2002. La studiosa crede che il termine «pastelli» usato dal Lomazzo descriva una pietra naturale, non necessariamente gesso ricostruito; «the main reason to identify this material as pastel is because of Lomazzo's use of the italian *pastello*, which appears close to our term «pastel.».

¹²³⁴J. HARRIS, 1736.

Così accade in Théodore Turquet de Mayerne,¹²³⁵ Giovan Battista Volpato¹²³⁶, Hubert Gautier de Nîmes,¹²³⁷ Roger de Piles,¹²³⁸ André Félibien¹²³⁹ e Filippo Baldinucci.¹²⁴⁰

Il punto di vista della studiosa è un contributo inedito, che per la prima volta porta l'attenzione sulla reperibilità delle pietre naturali colorate. Per discuterlo sarebbe di grande importanza poter schierare altre fonti italiane e cinquecentesche, perché al momento le descrizioni di Lomazzo e Doni, trovano rinforzo nel Giovio, nell'Allori (o meglio Paolo Pino), in Cellini, in Armenini, in Baldinucci, e nelle note manoscritte di Leonardo. A questo si aggiungono le indagini di laboratorio di Annamaria Brizio e McGlinchy,¹²⁴¹ che invitano a considerare in modo più aperto la ricchezza di risorse degli artisti del XVI secolo, probabilmente a loro agio con pratiche simili ai pastelli.

Di conseguenza, per il momento, sembra più prudente assestare la nostra conoscenza sulle fonti note, scegliendo quelle più vicine al contesto analizzato, per cronologia e geografia, nell'attesa che gli studi futuri proponano nuovi riscontri. Sarebbe di sicuro vantaggio per discutere gli interrogativi sollevati da Burns con l'ausilio di qualche analisi scientifica dettagliata.

Il restauratore Carlo James¹²⁴² propone un approccio in linea con quello di Burns, che tende ad esaltare le potenzialità della semplice osservazione a occhio nudo. James argomenta la possibilità di stabilire la tipologia dei materiali del disegno senza l'ausilio di analisi scientifiche. Con questo metodo identifica i *croyons de demy couleurs*, come la semplice combinazione di pietra naturale rossa e nera e li identifica negli strumenti usati da Jean Fouquet, Jean Perréal e dai Clouet. Di conseguenza James¹²⁴³ non crede che Leonardo stesse annotando nei suoi manoscritti una vera e propria ricetta, quando si riferisce a Perréal. Di qui conclude che Leonardo stesse descrivendo il modo nuovo di usare le due pietre naturali rossa e nera combinate. Ci si chiede quale carattere di novità possa aver avuto agli occhi di Leonardo questa tecnica, dal momento che era già molto nota e praticata nell'Italia centrale durante la sua giovinezza, da artisti come Pollaiuolo, Melozzo e Signorelli. Questa conclusione tuttavia porta James a stimare che il giallo del ritratto d'Isabella d'Este del Louvre (inv. MI 753) sia una pietra naturale oca. Lo studioso non riconosce nel disegno di Jean Fouquet del Kupfertichkabinett di Berlino la presenza di una colorazione rosa ma la descrive come frutto di una combinazione di nero e rosso,¹²⁴⁴ proponendo un punto di vista inedito rispetto alla tradizione che riconosce la presenza di pastelli, rosa e giallo.

Carlo James partecipa ad una campagna d'indagini con riflettografie ad infrarosso e PIXE, presso il laboratorio del C2RMF del Louvre. L'oggetto dello studio sono le diverse tipologie d'inchiostro, come spiegano in un articolo del 2005 Maria Van Berge-Gerbaud, Alain Duval ed Helene Guicharnaud.¹²⁴⁵ Gli stessi risultati sono discussi da James qualche anno dopo, in occasione della nuova edizione del suo manuale sull'identificazione delle tecniche. Nella sezione

¹²³⁵ T. TURQUET DE MAYERNE 1620-1646) ed. 1995, (c. 97r)

¹²³⁶ P.G. TORDELLA 2009, p. 189.

¹²³⁷ G. DE NÎMES, 1687.

¹²³⁸ R. DE PILES, 1668 [ed. 1751], p. 357.

¹²³⁹ R. FÉLIBIEN 1676, p. 683.

¹²⁴⁰ F. BALDINUCCI 1681, p. 51.

¹²⁴¹ M. SHELLEY, 2002;

¹²⁴² C. JAMES, 2010.

¹²⁴³ *Ibidem*, p. 26.

¹²⁴⁴ C. JAMES 2010, p. 29.

¹²⁴⁵ M. VAN BERGE-GERBAUD, A. DUVAL, H. GUICHARNAUD, 2005, pp. 38-44.

dedicata ai ritocchi il restauratore descrive un disegno della Fondation Custodia già attribuito a Piero di Cosimo.¹²⁴⁶ Accanto alla pietra naturale nera identifica un *medium* molto coprente, che descrive come *synthetic black*, e crede di conseguenza non sia originale. Lo studioso descrive questo strumento sintetico come un *medium* prodotto con lo stesso procedimento del pastello, ma con un legante grasso: «Synthetic chalks and crayon are clearly different from natural and fabricated chalks». Questi strumenti sono diversi dal *pastel*, e si ottengono quando «the natural mineral ground up, is mixed with a filler such as clay, a binder and grease, oil or wax, to vary the density, hardness and consistency», come nel caso del nerofumo.¹²⁴⁷ A fronte di questa analisi si pone l'autorevole parere di Byam Shaw,¹²⁴⁸ che nel catalogo dei disegni della Fondation Custodia, descrive il disegno come autentico. L'intervento di questo «synthetic black» è molto vasto e costruttivo su una traccia di pietra nera che sembra essere lo schizzo di base che aiuta l'artista a costruire l'idea della testa. Quest'ultima è la conclusione di Byam Shaw, che analizza come un corpo solo tecnica e stile confrontando il foglio con altre opere di Piero di Cosimo e di Fra Bartolomeo. Già Meder invita a considerare l'esistenza di semplici pastelli molto antichi creati dall'unione di nerofumo o carbone e legante.

Nonostante queste incertezze sulla composizione degli strumenti, la letteratura è concorde nell'individuare nella Lombardia la prima area geografica dove compaiono in Italia i disegni colorati a secco. In particolare l'avvio è riconosciuto nello scorcio di secolo, attorno a Leonardo e ai suoi allievi.

Oltre al discusso cartone per il ritratto di Isabella d'Este del Louvre (inv. MI 753, fig. 245) di Leonardo, databile all'anno 1500 circa, si conosce un'altrettanto discussa testa della Vergine, conservata al Metropolitan Museum, di cui si tratterà in seguito (inv. 51.90, fig. 246). Dell'allievo e comprimario Boltraffio si conoscono i cartoni della Biblioteca Ambrosiana (figg. 247-249; invv. Cod. F 290 inf. n. 8; Cod. F 262 inf. n. 33; Cod. F 262 inf. n. 34), datati dalla critica entro il primo lustro del XVI secolo, e la serie di teste tratte dal *Cenacolo*, oggi conservate a Strasburgo (fig. 250) datate da Ballarin ad anni ancora più antichi del consueto, tra il 1497 ed il 1499 circa.¹²⁴⁹ Si conoscono inoltre una testa di Cristo di anonimo leonardesco, condotta a ridosso del refettorio di Santa Maria delle Grazie¹²⁵⁰ (fig. 251), e datata da Bambach¹²⁵¹ ai primi anni del nuovo secolo. Sia Boltraffio che l'anonimo leonardesco appena citato, disegnano un Cristo glabro, a fronte del murale di Leonardo del refettorio che presenta il Salvatore con la barba. Questo particolare viene letto dagli studi come un motivo per mantenere a date molto alte l'esecuzione dei disegni,¹²⁵² che potrebbero essere sperimentazioni personali, liberamente tratte

¹²⁴⁶ PIERO DI COSIMO, *Studio di una testa maschile*, Paris, Fondation Custodia, inv. 1351, pietra nera (?), e gesso bianco, su carta bianca, mm. 125 x 67.

¹²⁴⁷ C. JAMES, 2010, p. 28.

¹²⁴⁸ J. BYAM SHAW, 1983, p. 145.

¹²⁴⁹ GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Busto di Cristo*, Strasbourg, Musée des Beaux Arts, Cabinet des Estampes et des Dessins, inv. 295/1, pietra nera, pietra rossa, pastelli policromi su carta, mm. 561 x 432; *Busto di San Giovanni Evangelista, profilo e mano di San Pietro*, mm. 563 x 440, inv. 295/2; *Busto di San Pietro, profilo di Giuda*, inv. 295/3, mm. 560 x 431; *Busto di Giuda*, 295/4, mm 564 x 435; *Busto di Sant'Andrea*, inv. 295/5, mm 562 x 430; *Busto di San Giacomo Minore*, inv. 295/6, mm 567 x 431. Per la discussione sull'autografia A. BALLARIN, 2010, II, pp. 777-897.

¹²⁵⁰ ANONIMO ARTISTA LEONARDESCO, *Busto di Cristo (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)*, Milano, Pinacoteca di Brera, Gabinetto dei Disegni, inv. 280 (Reg. Cron. 862), pietra nera, pietra rossa, interventi successivi a tempera, matita nera grassa e pastello rosa, SU carta cerulea scolorita, preparata, mm 400 x 320.

¹²⁵¹ C. BAMBACH, 2010; C. BAMBACH, 2014, pp. 225-227.

¹²⁵² P. C. MARANI 1986, pp. 27- 31, n. 1. Per l'idea che siano serie eseguite dall'originale tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento da allievi e seguaci, forse su invito dello stesso maestro per fini didattici, in M.T. FIORIO 1997. F. AMES LEWIS 2001, p. 20; P.C. MARANI, 2011, pp. 326-327, n. 9.1.11; C. BAMBACH, 2014, pp. 225-227.

dal modello, o invece potrebbero indicare una redazione precedente del soggetto originale. Andrea Solario è l'autore del più volte citato studio per la testa di un apostolo per l'*Assunzione* della Certosa pavese, eseguito a pastelli policromi intorno al 1524, oggi conservato al Metropolitan Museum (inv. 06.1051.9, fig. 252). Alla sua mano viene a volte riferito anche uno studio per un volto maschile con cappello degli Uffizi (inv. 1917 F.). La critica segnala la presenza di pastelli e di acquerelli in un giovinetto coronato di foglie che si conserva nello stesso museo fiorentino¹²⁵³ (fig. 253), a cui si aggiunge tra il 1520-1525 anche la dama di Luini di Vienna (inv. 59, fig. 214). Questi esempi convincono gli studi, da Popham¹²⁵⁴ a Benesch e Oberhuber,¹²⁵⁵ fino a Ballarin,¹²⁵⁶ dell'importanza di questa congiuntura lombarda e leonardesca per lo sviluppo del pastello. Ne darebbe prova l'omaggio tutto settentrionale tributato da Raffaello a questa tecnica, nel *Ritratto di cardinale*¹²⁵⁷ databile intorno al 1513 e nello *Studio per il pontefice Silvestro I* di Boston¹²⁵⁸ per la prima versione della *Donazione di Costantino*, databile intorno al 1519-1520. Anche in questo caso gli studi hanno fatto riferimento alla presenza di Leonardo a Roma.

In apertura di secolo, grazie anche agli spostamenti degli artisti lombardi, i pastelli abbinati alla tipologia dello studio di teste prendono rapidamente la via di Venezia, come già menzionato.¹²⁵⁹ Il *corpus* di disegni superstiti diventa l'occasione per ragionare sulla diffusione della tecnica tra le lagune. Non devono essere mancate prove simili da parte di maestri come Giorgione, Tiziano e Sebastiano Luciani. A fianco della testa del British Museum (inv. 1895,0915.811), Ballarin segnala con una data 1511, lo *Studio per una testa di giovane* di Lotto, (fig. 255)¹²⁶⁰ a cui segue una testa maschile datata 1512 di un giorgionesco di terraferma, tra Brescia e Cremona (fig. 256), che si conserva agli Uffizi.¹²⁶¹ Agli Uffizi si trova anche una seconda testa eseguita a pastelli, lo studio di un giovane con cappello attribuito a Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo (fig. 257) intorno al 1520.¹²⁶²

Che questa tecnica del pastello abbia trovato ben presto la via di Venezia, voglio dire ben prima degli anni Cinquanta, quando inizierà a praticarla Jacopo Bassano, nessuno, credo, ne dubita, tanto essa appare profondamente congeniale alla concezione del dipingere dei veneziani. Né sarà difficile immaginare per quali vie all'alba del secolo, considerando che le relazioni fra le due città, Milano e Venezia, erano allora particolarmente intense e che vi erano implicati maestri della staura di Giorgione e di Lotto. Ho detto che il *Cenacolo* potrebbe essere stato conosciuto fuori

¹²⁵³ ANTONIO BAZZI DETTO IL SODOMA(?), *Giovane uomo a mezzo busto coronato d'alloro*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 566 E, pietra nera, pietra rossa, sfumino, pastelli(?), acquerellature, su carta bianca, mm. 290 x 228.

¹²⁵⁴ A.E. POPHAM 1945, pp.

¹²⁵⁵ K. OBERHUBER, 1972, pp. 206-207.

¹²⁵⁶ A. BALLARIN, 2010, II, pp. 947-1000.

¹²⁵⁷ RAFFAELLO, *Studio della testa di un cardinale*, Wilton House, Earl of Pembroke and Montgomery, Paintings and Drawings Collections, pastelli su carta bianca non preparata, mm. 300 x 239.

¹²⁵⁸ RAFFAELLO, *Studio per il pontefice Silvestro I sulla sedia gestatoria*, Boston the Isabella Stewart Gardner Museum, inv. 2. 4093, pietra nera, pastelli, tocchi di gesso bianco su carta bianca ingiallita, mm. 397 x 409.

¹²⁵⁹ Un notevole esempio è la testa di giovane donna velata del British Museum di Londra (fig. 254) attribuito anticamente a Bonsignori che viene discussa come opera di un artista di ambito veneziano giorgionesco nel 2010, PITTORE VENEZIANO GIORGIONESCO, *Studio di giovane donna con il velo*, London, British Museum, inv. 1895,0915.811, pietra nera e pastelli policromi, gesso bianco, su carta bianca non preparata, mm 393 x 256. A. BALLARIN, 2010, II, pp. 949-951.

¹²⁶⁰ LORENZO LOTTO, *Studio per il ritratto di un giovane*, London, Courtauld Institute of Art, Princes Gate Collection, inv. 90, pietra nera, pastelli, tocchi di gesso bianco, su carta preparata di verde chiaro, mm 335 x 267.

¹²⁶¹ PITTORE GIORGIONESCO PADANO, *Studio per un ritratto di giovane*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 2081F, pastelli su carta giallognola scolorita, sul margine sinistro la data autografa «MDXII», mm 365 x 287.

¹²⁶² BARTOLOMEO RAMENGGI DETTO IL BAGNACAVALLO, *Studio per un ritratto d'uomo con cappello*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 6768F, pastello nero grigio, pastello rosa di due sfumature, gesso bianco naturale su carta azzurra, , mm 280 x 213.

di Milano grazie a copie a pastello delle teste come quelle di Strasburgo, e nella fattispecie la loro circolazione a Venezia, a séguito della presenza là di Leonardo e, verosimilmente, di Boltraffio nell'anno 1500, potrebbe avere contato nel segnare in modo decisivo il mondo più personale di Giorgione. Pertanto è da credere che maestri del dipingere moderno quali Giorgione o il giovane Tiziano o il giovane Sebastiano non siano mancati all'appuntamento di un proprio contributo nel campo di questa nuova tecnica.

A. Ballarin, *Per una galleria cinquecentesca del pastello* [...], 2010, p. 949.

Su questo punto è significativo ricordare la già menzionata lettera di Paolo Giovio dell'11 marzo 1545, e lo *Studio per il ritratto di Giulio Romano* di Tiziano.¹²⁶³

¹²⁶³ TIZIANO, *Studio per il ritratto di Giulio Romano*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 1890, pastelli e carboncino su carta azzurra preparata in ocre chiare, mm 553 x 414. Il foglio prepara il dipinto di collezione privata londinese, pubblicato da Shearman nel 1965, J. SHEARMAN, 1965, pp. 172-177.

6.3 Nuove osservazioni sui materiali ¹²⁶⁴

Nella presente ricerca ci si trova per la prima volta a discutere alcuni casi di uso precoce di colori a secco su carta, a fronte di una situazione degli studi che negli ultimi anni ha sperimentato un grave *impasse*. Si è cercato un avvicinamento ai metodi usati dal mondo della conservazione, in considerazione delle difficoltà pratiche dei musei ad intraprendere vaste campagne d'indagine spettroscopica. Si è potuto iniziare uno studio e un'osservazione dei materiali che non comportasse un impiego eccessivo di risorse.

La buona pratica della conservazione museale, così in letteratura come anche nella consuetudine, prevede di avvicinarsi allo studio dei materiali cartacei per gradi. Un primo livello di informazioni si registra ad occhio nudo e si porta sia alle tecniche che e ai supporti. Qualora questi riscontri non risultassero sufficienti, si passa a un'osservazione al microscopio. Solo in una fase successiva, sulla base degli elementi evidenziati, si programma una vera analisi scientifica. Dalle recenti campagne d'indagine pubblicate dal Louvre e del British Museum, si evincono i limiti ma anche le potenzialità di questo secondo livello di osservazione, che permette un cauto inquadramento dei materiali pur non identificati nelle loro componenti chimiche.

Questo riscontro è fondamentale nel caso delle tecniche a secco, che sono le più difficili da riconoscere ad occhio nudo, ma anche le più critiche da sottoporre ad indagine scientifica.¹²⁶⁵

In comparison to studies on the materials of easel paintings, much less work has been published on the analysis of works on paper in the western European tradition, whether executed in watercolour, pastel, chalk or other friable media. Indeed, recent documentary studies have tended to focus on the range of materials used by artists in the Far West instead. A major reason for this must be the difficulties to sampling small and detailed works of art, which are also thinly painted compared to oil paintings.

J. Townsend, *Analysis of pastel and chalk materials*, 1998, p. 21.

A questo assunto si aggiunga che:

Most of the published studies on artists' technique have focussed on the Nineteenth Century, for example those by Maheux on Degas and Stratis on Redon. Very few analyses of pastel pigments have been published, except for the artist Degas. [...] Similarly, there are no published studies on the analysis of chalk, crayon and related friable media, nor even universal agreement on the definition of these terms. Friable media have been discussed by Burns, who notes which elements might be expected to be found in these materials.

J. Townsend, *Analysis of pastel and chalk materials*, 1998, p. 24.

La loupe binoculaire, dont le grossissement de x6 à x40 est certes inférieur à celui d'une loupe manuelle, est beaucoup mieux adaptée. Montée sur un long bras articulé, elle permet l'examen d'oeuvres de grandes dimensions

¹²⁶⁴ Devo la possibilità di discutere i risultati di queste ricerche alla gentilezza e alla disponibilità di Elisabeth Thobois, Ariane de La Chapelle, Georg Dietz, e Angela Cerasuolo che hanno voluto dedicarmi il loro tempo e le loro competenze, acconsentendo a discutere con me i risultati delle loro osservazioni, con una non comune disponibilità. Un ringraziamento particolare ad Elisabeth Thobois, per l'incoraggiamento dato al mio lavoro e per le energie spese per consentirmi di recuperare tutti i materiali fotografici. Un ringraziamento va anche ad Alfonso Zoleo del Dipartimento di Chimica dell'Università di Padova e a Sara Callegaro, geologa dell'Università di Oslo, per la generosità con cui mi hanno offerto le loro competenze scientifiche, e per gli utili confronti.

¹²⁶⁵ H. GUICHARNAUD, A. DUVAL, «l'examen à la loupe binoculaire [...] permettent d'observer une surface, certes très réduite de l'œuvre, mais avec un grossissement tel qu'il révèle des détails invisibles à l'œil nu et cependant très riches d'informations [...] quant aux techniques dites sèches, leur identification reste très aléatoire après l'examen à l'œil nu», p. 15.

[...]. La vision binoculaire [...] permet une observation tridimensionnelle des fibres du papier et des matériaux graphiques déposés sur celui-ci. L'image observée est éventuellement renvoyée vers un appareil photographique si l'on veut la conserver (macrophotographie). L'examen à la loupe binoculaire a plusieurs finalités. En premier lieu il s'agit de détecter les matériaux graphiques qui n'auraient pas encore été repérés sur la feuille.

A. Guicharnaud, H. Duval, *Examens et analyses: quelles techniques?*, 2007, p. 15.

Hélène Guicharnaud e Alain Duval dichiarano che la tecnica può servire a proporre un'identificazione del materiale.

Enfin et surtout, une identification des différents matériaux peut être proposée, en fonction de leurs particularités visuelles: [...] la forme caractéristique des particules laissées par un crayon graphite, une pierre noire ou un fusain, sont autant de critères qu'un «œil exercé» sait reconnaître et comparer avec ce qu'il a déjà observé. L'examen à la loupe binoculaire est donc une étape fondamentale de l'étude des dessins puisqu'il peut mener à l'identification des matériaux graphiques.¹²⁶⁶

A. Guicharnaud, H. Duval, *Examens et analyses: quelles techniques?*, 2007, pp. 15-16.

In parallelo alle potenzialità della tecnica, gli studiosi avvertono della necessità di avere a disposizione un tecnico ovvero una persona in grado di leggere, grazie alla sua esperienza pratica, le informazioni dell'immagine.

Cependant, il nécessite de l'observateur «d'apprendre à voir», c'est-à-dire d'acquérir une expérience visuelle par l'observation renouvelée des divers matériaux graphiques.

A. Guicharnaud, H. Duval, *Examens et analyses: quelles techniques?*, 2007, p. 16.

Questo assetto è condiviso anche in occasione della campagna d'indagine del British Museum del 2010, che nel caso specifico della pietra nera e dei diversi tipi di carboncino, descrive le potenzialità di un'osservazione microscopica mirata, a sostegno delle indagini scientifiche vere e proprie.¹²⁶⁷

6.3.a Indicazioni metodologiche

Il metodo adottato nella presente ricerca si basa sul confronto incrociato di un vasto numero di osservazioni a microscopio, che si è valso anche di macrofotografie. La valutazione del materiale, e la lettura delle macrofotografie, è stata eseguita solo ed esclusivamente da tecnici, restauratori e conservatori dei materiali cartacei, chimici diagnostici o geologi. Il ruolo di chi scrive, in questa sede, vuole essere quello di raccolta e coordinamento delle osservazioni e dei dati emersi in sede di osservazione, al fine di produrre un commento che li metta in relazione alla storia dell'arte e alle fonti. Trattandosi di osservazioni al microscopio è stata applicata ogni cautela nella discussione. Pur non trattandosi di analisi scientifiche, restauratori e conservatori concordano nel ritenere che più osservazioni potranno fornire un'utile indicazione. Quest'indicazione vuole essere il primo passo da cui far partire una futura indagine.

¹²⁶⁶ Cfr. anche H. GUICHARNAUD, A. DUVAL, 2005.

¹²⁶⁷ J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, pp. 39-48.

6.3.b Un pastello rosso di ambito leonardesco all'inizio del secondo decennio del secolo

Il noto *Studio per la testa della Vergine* del Metropolitan Museum (inv. 51.90, fig. 258), ha costituito per anni un problema negli studi proprio per la fusione pittorica, senza precedenti, della sua tecnica. Bambach la descrive come un momento di sperimentazione talmente evoluto da aver causato talvolta il disorientamento degli studi.¹²⁶⁸ L'inquadramento viene fornito dall'autorevole parere di Richter, che già nel 1910 non ha dubbi a schedare il disegno come opera originale del maestro, quando si trova ancora nella collezione di Ludwig Mond.¹²⁶⁹

There are no parallel examples among the drawings by early sixteenth-century artists who were not in his circle that show the chromatic ranges seen in these drawings for the Louvre St. Anne. [...] There are also no real precedents to speak of for his daringly pictorial techniques of handling dense combinations of dry, wet, and viscous media – chalks, washes, gouaches, often on paper prepared with colour. [...] The complexity of Leonardo's late pictorial drawings has also led to certain misunderstandings regarding issues of authorship, condition, and retouching.

C. Bambach, *On the role of scientific evidence*, 2014, p. 247.

Tradizionalmente il disegno viene studiato in rapporto alla *Madonna con il Bambino e Sant'Anna* del Louvre,¹²⁷⁰ e si discute della sua funzione di cartone. La datazione del foglio segue in genere quella della tavola, con proposte che vanno dal 1508-12¹²⁷¹ al 1510-1513,¹²⁷² e si colloca in un momento in cui lo studio dello sfumato e del digradare della luce naturale sono il risultato delle articolate ricerche scientifiche del maestro. Nello stesso momento, Leonardo produce disegni molto segnati da ricerche cromatiche e chiaroscurali.¹²⁷³ Tra gli altri, anche Jacob Bean scheda la testa della Vergine come «black and coloured chalks» e la discute come un esempio dei pastelli che da Leonardo transiteranno a Boltraffio, Luini e Solario.¹²⁷⁴

Come accennato in precedenza, in un articolo del 2014, Bambach espone i risultati delle analisi condotte dai *paper conservators* del Metropolitan Museum, Marjorie N. Shelley e Rachel

¹²⁶⁸ C. PEDRETTI, P. TRUTTY-COOHILL, 1993; CLAYTON, 2002, p. 149.

Carlo pedretti e Patricia Trutty Coohill esprimono la loro difficoltà ad analizzare il disegno che sebbene possa essere ascritto al maestro gli sembra opera pesantemente ridipinta e ripassata, un bozzetto più simile alle opere di Luini o Lanino: «così profondamente rielaborata che è impossibile penetrarne il carattere originale». C. PEDRETTI, P. TRUTTY-COOHILL, 1993, pp. 53-55. Le analisi scientifiche condotte al Metropolitan Museum sotto la supervisione di Carmen Bambach hanno dimostrato l'originalità del disegno, che è omogeneo e autografo. C. BAMBACH, 2014, cfr. la relazione di restauro del 2005 citata dalla studiosa. Le analisi confermano un parere della studiosa espresso in C. BAMBACH 2003. Si vedano anche i pareri di Pietro Marani, Martin Clayton e David Alan Brown, che sottolineano la qualità del disegno e la completa autografia, P.C. MARANI, 2000, pp. 288-289; M. CLAYTON, 2002, p. 149; D.A. BROWN, 2003, pp. 613-615.

¹²⁶⁹ J.P. RICHTER, 1910, II, pp. 325-326.

¹²⁷⁰ LEONARDO DA VINCI, *Madonna con il Bambino e Sant'Anna*, Paris, Musée du Louvre, inv. 776, tavola, 168 x 129.

¹²⁷¹ J. BEAN, 1982, p. 120; P.C. MARANI, 2000, pp. 275-278; C. BAMBACH, 2003, p. 566.

¹²⁷² A. BALLARIN, 2010, II, p. 782.

¹²⁷³ A.E. POPHAM, 1945, n. 102, 123; J. SHEARMAN, 1962, p. 34, «in the St. Anne, so far as one may judge through a less dense layer of varnish, the technical means in the whole painting is uniform. This material unity of all colours as of all forms is strikingly paralleled in the developments in technique in the late drawings». Per una recente discussione dei disegni del maestro e degli allievi legati al progetto della Sant'Anna e per il restauro del dipinto cfr. V. DELIEUVIN, 2012.

¹²⁷⁴ «The problem is difficult, because though Leonardo is said to have used colored chalks, no other examples that can be surely attributed to him has survived. The Milanese followers of Leonardo were quick to adopt this technical innovation of their master; Lombard head studies in colored chalk, often directly inspired by Leonardo, are known, but none of them approaches the exceptional quality or the poetic power of this head [...].», J. BEAN, 1982, p. 120.

Mustalish. Nel disegno, eseguito a «red and black chalks»,¹²⁷⁵ il rosso delinea il disegno soggiacente e colora alcuni particolari del volto, fondendosi con i *media* nero e bianco. Qualche dubbio è avanzato sul pastello nero sulla narice e la bocca, che potrebbe non essere coevo.¹²⁷⁶

Ad oggi si conoscono due copie di ambito leonardesco dalla testa del Metropolitan Museum, una all'Ambrosiana di Milano¹²⁷⁷ e l'altra presso l'Albertina di Vienna¹²⁷⁸ (fig. 259). Quest'ultima sembra essere la più vicina all'originale, probabilmente una copia d'*atelier*, visto che non ricalca solo l'iconografia delle Vergine ma cerca di emularne anche il virtuosismo pittorico. Il disegno è stato considerato come uno schizzo originale di Leonardo fino alla pubblicazione dell'esemplare di New York, allora in collezione Mond, che ha declassato la testa viennese al rango di copia. Per Wickhoff¹²⁷⁹ si tratta di «eine äletere Studie nach dem Kopf der Madonna in Leonardos Gemälde [...] im Louvre». Richter la definisce «a variation»¹²⁸⁰ molto vicina a quella del maestro, tale da confondersi con l'originale, mentre l'esemplare in Ambrosiana è solo «a school copy». Anche Bambach riconosce nel foglio di Vienna una copia molto antica, vicina a quella del maestro, sebbene un po' piatta.¹²⁸¹ Vincent Delieuvin ritiene che la vicinanza con l'esemplare di New York sia tale, anche nelle dimensioni, da far pensare a una copia di bottega molto vicina cronologicamente alla realizzazione dell'originale.¹²⁸² Nonostante la prossimità alle ricerche del maestro, il disegno dell'Albertina è poco considerato. Di conseguenza, a fronte delle rilevanti domande sulla tecnica sollevate nell'esemplare di New York, si è ritenuto utile studiare insieme ai restauratori la copia di Vienna, nell'idea di raccogliere ulteriori riscontri sul versante delle abitudini dello stretto *atelier* leonardesco. Non risulta che il disegno sia mai stato studiato o analizzato da questo punto di vista.

All'Albertina di Vienna, grazie alla competenza e gentilezza di Elisabeth Thobois, *Head of Conservation Department*, si sono raccolte le sue osservazioni e il suo parere sulla tecnica del foglio.¹²⁸³ Le analisi sono state condotte con un *LYNX stereo dynascope (VISION Engineering)*, collegato a una fotocamera *NIKON 4500*, che ha fornito le immagini degli ingrandimenti (40x). Il foglio proviene dalla collezione del duca Albert von Sachsen-Teschen, e quindi come tutti gli altri è stato incollato per molto tempo ad un supporto cartaceo. Elisabeth Thobois avverte che la colla, penetrando sul verso, ha modificato leggermente l'apparenza visiva dei *media*, poiché questi sono stati esposti ad un lungo assorbimento. La forma caratteristica della granulometria invece non è stata interessata da questo processo, e quindi è stata analizzata e confrontata con altri campioni. Il foglio originale è abraso e strappato sui lati. Nonostante alcune sfregature non presenta rifacimenti e tutti i *media* impiegati sono stati giudicati originali dalla restauratrice. La base del disegno è eseguita a pietra nera; anche ad occhio nudo la si riconosce nella parte destra della capigliatura, in basso. Osservando i capelli in questa zona Elisabeth Thobois mi ha invitato a considerare la trama aperta con cui la pietra si diffonde sul foglio, lasciando spazi vuoti. La

¹²⁷⁵ C. BAMBACH, 2014, p. 248.

¹²⁷⁶ *Ibidem*, p. 249.

¹²⁷⁷ ANONIMO ARTISTA LEONARDESCO, *Testa della Vergine*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, F. 263, inf. 67.

¹²⁷⁸ ANONIMO ARTISTA LEONARDESCO, *Studio per la testa della Vergine*, Wien, Grafische Sammlung der Albertina, inv. 17613, pietra nera, pietra rossa, pastello rosso, medium giallo, acquerellatura sul fondo, su carta marroncina, mm 227 x 260.

¹²⁷⁹ F. WICKHOFF, 1892, p. CLXXV.

¹²⁸⁰ J.P. RICHTER, 1910, II, pp. 323.

¹²⁸¹ C. BAMBACH, 2006, p. 67.

¹²⁸² V. DELIEUVIN, 2012, p. 36.

¹²⁸³ Comunicazione orale rilasciata a Vienna, presso il laboratorio di restauro dell'Albertina, in data 23/03/2017.

scarsa omogeneità che possiamo osservare ad occhio nudo si conferma anche ad un ingrandimento a 40x nella zona dell'occhio sinistro (figg. 260-261). La restauratrice, commentando la macrofotografia del ritaglio, richiama l'attenzione sul modo in cui la pietra naturale si aggrappa alle asperità della carta, in modo disomogeneo, creando zone più concentrate e zone più rade. Lo striscio è tipico di uno strumento rigido, che si spezza sulle asperità della carta, creando rispettivamente vuoti e pieni, diremmo meglio grumi in prossimità delle fibre. La granulometria inoltre è indicativa, e la forma caratteristica dei grani, suggerisce la presenza di un mezzo naturale. L'osservazione della studiosa è confermata dal confronto con le macrofotografie di pietre nere naturali pubblicate dal British Museum nel 2010,¹²⁸⁴ che descrivono lo stesso comportamento sugli ostacoli della carta su una pietra nera di Michelangelo¹²⁸⁵ (figg. 262-263). I grani nelle pietre naturali si possono presentare in diverse misure, e la letteratura concorda nel riconoscere la loro disomogeneità come caratteristica saliente dello strumento. In questa macrofotografia la restauratrice riconosce granelli geometrici più piccoli che ne affiancano altri più grandi. La validità di questi criteri per operare un primo inquadramento dei materiali viene descritta da Hélène Guicharnaud ed Alain Duval anche nel caso dell'indagine su un disegno di un anonimo artista francese del XVIII secolo, alla quale poi è seguita un'analisi chimica delle componenti.

L'observation du trait à la loupe binoculaire prouve la qualité médiocre de cet instrument. Le trait est strié, très peu homogène, indiquant la présence simultanée de minéraux durs et tendres. Il est donc vraisemblable que l'artiste a utilisé une pierre naturelle, non reconstituée. L'analyse élémentaire du tracé révèle les éléments chimiques caractéristiques de la pierre noire, silicium, aluminium, fer, mais également la présence d'une faible quantité de vanadium. Le vanadium est un métal moyennement abondant dans la nature; il n'en existe pas de minerai, on ne le trouve qu'en impureté de certaines roches. Il peut donc être considéré comme un traceur caractéristique d'un gisement particulier de pierre noire, dont l'étude approfondie devrait permettre la localisation.

H. Guicharnaud, A. Duval, *Catalogue des dessins analysés*, 2007, p. 41.

Nelle trecce delle Vergine, che si annodano intorno al capo, Elisabeth Thobois¹²⁸⁶ ritrova chiaramente un medium giallo secco non identificato, che colora in modo uniforme questa parte di capigliatura (fig. 264). Purtroppo l'immagine restituita dal *LYNX* in questo caso è poco leggibile, a causa del fondo bruno della carta e della luce giallastra dello strumento. L'immagine è troppo confusa per permettere alla restauratrice di suggerire la natura del mezzo, se naturale o artificiale. Tuttavia la segnalazione sembra di grande interesse perché sembra che non sia mai stato descritto del colore giallo sulle trecce dell'esemplare di Leonardo a New York (inv. 51.90, fig. 258) sebbene un'ombra calda possa forse intuirsi. La restauratrice riferisce che l'ignoto collaboratore di Leonardo, dopo aver steso il medium giallo secco, ha ripassato questa stesura con un pennello bagnato, probabilmente con un po' di legante, lavorando direttamente sulla carta. Se ad un esame autoptico la componente liquida può facilmente nascondersi dietro l'apparenza di una *texture* omogenea e trasparente, all'esame di un microscopio con ingrandimento a 40x viene individuata. La stesura liquida sembra contemporanea al disegno, e quindi non un ritocco. La letteratura documenta questa pratica nel caso delle pietre naturali, del

¹²⁸⁴ J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, p. 43.

¹²⁸⁵ MICHELANGELO, *Studio per una figura maschile nuda con un braccio alzato (recto)*, penna, due inchiostri, pietra nera su carta; *Studio di un bambino, studio per una Vergine con Bambino e una testa femminile (verso)*, punta d'argento, penna e inchiostri, pietra nera su carta, London, British Museum, Department of prints and drawings, inv. 1887,0502.117, mm. 374 x 228.

¹²⁸⁶ Comunicazione orale rilasciata a Vienna, presso il laboratorio di restauro dell'Albertina, in data 23/03/2017.

carboncino e dei pastelli.¹²⁸⁷ I *media* a secco sono per loro natura polverosi, molto fragili perché mostrano una forte tendenza alla dispersione e le polveri fini tendono a passare in sospensione nell'aria. Tuttavia ci si chiede se possa avere un significato il fatto che l'artista abbia voluto fissare solo questa zona, e non sia intervenuto in questo modo sul *medium* nero o rosso, che è ugualmente secco. In queste sezioni del disegno il pittore arriva ad effetti molto belli di sfumato, morbidi, omogenei e trasparenti, anche senza ricorrere al pennello. Di conseguenza non sembra del tutto sicuro che il ripasso liquido sia solo un espediente espressivo,¹²⁸⁸ ovvero che sia una stesura applicata per uniformare la resa visiva del tratto. Riscontri scientifici potranno in futuro spiegare perché l'artista sceglie di rafforzare proprio il giallo. Può non essere sbagliato pensare, in via ipotetica, che gli sia sembrato un *medium* più debole e volatile degli altri. Sia nella storia dell'arte che nel mondo della conservazione, la letteratura avverte che le tecniche di fissaggio diventano spesso necessarie con i pastelli¹²⁸⁹ a causa della loro fragilità. Vengono eseguite a pennello o per immersione, e sono diffuse anche per le pietre naturali. Su questo punto insiste anche Lomazzo, che descrive la nuova tecnica del colorire su carta usata da Leonardo, tanto bella quanto facile a guastarsi.¹²⁹⁰ Un altro caso di *medium* naturale di estrema volatilità è il carbone, per il quale il fissaggio diventa necessario già in epoca antica come insegna Meder e come confermano le recenti indagini del British Museum.¹²⁹¹ Concorda anche Margaret Holben Hellis, che discute in un articolo dedicato lo sviluppo ed i diversi usi dei fissativi.¹²⁹²

Nel caso specifico dei pastelli la letteratura è poca e recente, tanto che la conservazione e il trattamento di questi fragilissimi esemplari riveste ancora oggi un alto grado di criticità. La polvere volatile, adesa in modo poco solido al supporto, è un problema rilevante per i *paper conservators*, che discutono dell'opportunità di trattamenti acquosi proprio per arginare l'insufficiente adesione. Quest'ultima è una conseguenza della bassa concentrazione di legante nei pastelli ma è anche ciò che rende possibile l'effetto vellutato dello strumento.¹²⁹³ Un buon esempio sono le recenti analisi pubblicate da Hélène Guicharnaud e Alain Duval¹²⁹⁴ per il bianco, un colore a secco che conosce almeno dal 1568, con Cellini,¹²⁹⁵ la sua versione a pastello e che

¹²⁸⁷ J. MEDER, 1919 [WINSLOW AMES, 1978], pp. 81-104; A.M. PETRIOLI TOFANI, 1991, pp. 217-228. Meder documenta per il carbone antiche tecniche di fissaggio già nel XV secolo.

¹²⁸⁸ Cfr. C. DE TOLNAY, 1972, p. 73.

¹²⁸⁹ A.M. PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 227.

¹²⁹⁰ G.P. LOMAZZO [P. CIARDI], p. 192.

¹²⁹¹ J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, p. 39, «the fragile attachment of charcoal[...] some fixative method must of necessary have been in use by this time for drawings to have survived in good condition».

¹²⁹² M. HOLBEN ELLIS, 1996, pp. 239-254, «Beginning in at least the 16th century, if not before, traditional fixatives were composed of weak solutions of natural resins, such as dammar or shellac, various vegetable gums, fish glue, beer, casein, and countless homemade concoctions. They were applied to drawings done in friable media, most commonly charcoal, chalk, pastel, and, less frequently, graphite pencil. The function of the fixative was to adhere powdery drawing media to a support, usually paper».

¹²⁹³ C. CORRIGAN, 1997, pp. 72-74.; E. SAUNDERS, 1999; A. WEIDER, ZACHARY 1994; V. LORY, F. FIGUEIRA, A. JOÃO CRUZ, 2012.

¹²⁹⁴ Gli studiosi illustrano come norma generale l'azione del legante non solo per uniformare la superficie del gesso bianco e di rendere un'effetto vivamente più omogeneo, ma soprattutto per fissare il *medium*. Anche il foglio preparato con un colore bruno, è stato ripreso con un pennello imbevuto con del bianco e del legante, con il quale l'artista deve aver ripreso e fissato anche questa zona con il bianco. «Cependant, l'examen permet d'éviter la confusion entre un rehaut à la craie et un rehaut à la gouache blanche, parfois possible à l'oeil nu; l'aspect poudreux du premier se distingue nettement de l'aspect plus lisse et plus uniforme de la gouache.», H. GUICHARNAUD, A. DUVAL, 2007, p. 39.

¹²⁹⁵ «La qual biacca si è data in questo modo. Alcune volte si è fatto pastelli grossi quanto una penna da scrivere, i quali si fanno di biacca con un poco di gomma arabica», B. CELLINI, 1568 [ed P. BAROCCHI 1971-1977, II, 1972], p. 1929.

viene spesso relazionato allo strumento di Armenini e di Imperato.¹²⁹⁶ Sulle tecniche di fissaggio dei pastelli interviene già Schwartz¹²⁹⁷ nel 1984, che insieme al suo gruppo di ricerca produce possibili formule di fissativi antichi, a margine di un intervento che analizza l'effetto di agenti deterioranti come la luce e l'ossido di etilene, usato spesso per la disinfezione delle opere. Il British Museum è molto attento alla considerazione di questa problematica, e le tecniche ad acqua usate per conservare i pastelli sono l'oggetto di un importante studio di Vincent Daniels.¹²⁹⁸ Anche Richard Moroz¹²⁹⁹ ne fa cenno, discutendo dei trattamenti a base d'acqua nelle pratiche di conservazione. Joyce Townsend,¹³⁰⁰ tratta in modo marginale di questo aspetto puntando invece la sua attenzione sulle migliori tecnologie d'indagine per i pigmenti.

Lasciando ora da parte il problema sollevato da questo colore giallo ci si porta sull'osservazione del rosso. Ad occhio nudo non si avverte alcuna differenza tra il rosso dell'incarnato nella zona del mento e quello che invece viene usato sugli occhi e sulle labbra (fig. 267). Al microscopio invece Elisabeth Thobois¹³⁰¹ riconosce senza dubbi due media diversi. Per la restauratrice il rosso sull'occhio destro ha le classiche caratteristiche della pietra naturale, per il modo in cui i grani si spezzano sulle fibre della carta, lasciando uno striscio dalla granulometria disomogenea (fig. 265). Il medium utilizzato sul mento presenta forma, colore e dimensioni diverse: si tratta di un pigmento macinato molto fine ed assemblato con del legante, forse con l'aggiunta di gesso nell'impasto. Cambia del tutto la granulometria, ma soprattutto il modo in cui si sparge sulle asperità della carta. Un legante non identificato crea una superficie che ingloba i grani e li distribuisce sulle fibre della carta in modo omogeneo ed elastico (fig. 266). Thobois descrive anche questo secondo colore rosso come una stesura originale. La studiosa richiama l'attenzione sui granelli bianchi che si dispongono tutt'attorno agli agglomerati di rosso (fig. 266) e che possono essere descritti come gesso bianco. Quest'ultimo sembrerebbe essere stato mescolato insieme alla polvere di pigmento e al legante.

Queste sono osservazioni, quindi i pigmenti e i leganti, in questa fase, non possono essere identificati. Questo particolare, tuttavia, non è indispensabile. In questa sede possiamo riconoscere con un buon grado di approssimazione uno strumento che è stato costruito dall'artista con pigmenti macinati, legante e forse gesso. Il procedimento corrisponde a quello descritto dalle fonti suesposte per i pastelli. Di conseguenza, dal punto di vista chimico-fisico si tratta di una descrizione carente, ma per la storia dell'arte e delle fonti si tratta invece di un'osservazione diagnostica altamente significativa.

Pigmento macinato e legante sono la base della ricetta dei pastelli bianchi di Benvenuto Cellini,¹³⁰² simile a quella di Armenini,¹³⁰³ e ricorda le punte composte particolarmente in

¹²⁹⁶ J. MEDER, 1919 [W. AMES, 1978], pp. 118-119.

¹²⁹⁷ C. SCHWARTZ 1984, pp. 121- 178.

¹²⁹⁸ V. DANIELS, 1998, pp. 29-37, il restauratore descrive l'utilizzo di «polymeric fixatives in solution to consolidate the friable surface to avoid pigment loss».

¹²⁹⁹ R. MOROZ, 1997, pp. 39-49.

¹³⁰⁰ J. TOWNSEND, 1998, pp. 21-27.

¹³⁰¹ Comunicazione orale rilasciata a Vienna, presso il laboratorio di restauro dell'Albertina, in data 23/03/2017.

¹³⁰² «La qual biacca si è data in questo modo. Alcune volte si è fatto pastelli grossi quanto una penna da scrivere, i quali si fanno di biacca con un poco di gomma arabica», B.CELLINI, 1568 [ed P. BAROCCHI 1971-1977, II, 1972, p. 1929]

¹³⁰³ G.B. ARMENINI, 1586, [ed. M. GORRERI, 1988], pp. 123.

polvere di colori descritte da Lomazzo.¹³⁰⁴ Già dal 1490-1492 Leonardo usa uno strumento per scrivere su vetro che chiama «lapis a matita [o amatite per Pedretti] macinata», e poi intorno al 1495 descrive una ricetta «per fare punte da colorire a secco». In quest'ultimo caso la biacca viene temperata con cera disciolta in acqua e, una volta distillata ed evaporata la parte acquosa, la sola cera che resta si mescola ai pigmenti macinati con la pietra calda. Pigmento macinato e legante è il procedimento base¹³⁰⁵ descritto da Petrus Gregorius,¹³⁰⁶ Volpato,¹³⁰⁷ Imperato,¹³⁰⁸ Balducci.¹³⁰⁹ Alle fonti antiche corrispondono i riscontri sui materiali di diversi tecnici e conservatori.

Pastel sticks can be hand-made, [...] a considerable range of materials can be used to bind the coloured and white pigments and white extenders which constitute the bulk of a pastel stick: drying oils, natural resins, waxes, plant gums, proteins, such as glue, casein or conceivably egg may have been used in the past.

J. Townsend, *Analysis of pastel and chalk materials*, 1998, p. 21.

Mayer e Vandiver a conclusione delle loro analisi scientifiche descrivono la pietra rossa naturale come «a mixture of earthy hematite (fine often impure, red iron oxide) with various clays», dove impurità o minerali possono modificare la durezza e il colore del *medium*. La discriminante per parlare di *fabricated red chalk*, è proprio la polvere in unione al legante:

this variety also comes from natural deposits of hematite, which are usually earthy and impure but which may be more compressed or massive. The difference, however, is that the raw materials is reduced by milling or grinding to a powder and then mixed with binders and/or fillers. The pasty mixture is then pressed or rolled into sticks for drawing.

D. Mayer, B. Vandiver, *A Technical Study*, 1987, p. 171.

Alfonso Zoleo,¹³¹⁰ ricercatore del Dipartimento di Chimica dell'Università di Padova ed esperto nella diagnostica dei beni culturali, conferma le osservazioni di *Elisabeth Thobois*, e riconosce nel *medium* il comportamento di un legante mescolato a pigmenti finemente macinati con gesso. È molto probabile, anche dal suo punto di vista, che si tratti di un pastello.

¹³⁰⁴ G.P. LOMAZZO [p. CIARDI], p. 192.

¹³⁰⁵ J. MEDER, 1919 [W. AMES, 1978], p. 90. «a convenient instrument for highlighting, reported about 1587, was stick made, in much the same way as pastels, from fresh, fine gesso and an equal amount of biacca or white lead. They are doubtless what Imperato calls "pastels made of gesso" [...].», p. 90.

¹³⁰⁶ P. GRÉGOIRE, 1574 in C. OCCHIPINTI, 2003, pp. 305-306., «Coroyons [...] Condensant autem et cylindruli formula, rotant stylos illos colorum pictores, alii glutine piscium, alii cum gummi Arabico, alii cum lacte ficus arboris, alii et illi ut arbitror, dulcius cum sero lactis: cum hoc enim molliores sunt styli quos vocant coroyons, alii enim duriores et qui chartam incidant».

¹³⁰⁷Cfr. P.G. TORDELLA 2009, p. 189, «Cosa sono queste paste e come si fanno? Lo vederai perché farà le tinte con il cortelo, e poi ti farà far le punte a te per adoperarli. Ma perché la biacca e quelli che sono in polvere stiano saldi, ti farà meter un poca d'acqua di gomma a ciò siino salde per poterle adoperare, ma il nero fumo s'impasta con terra da bocali, e si secca il foco e serve anco per carbone da disegnare». G.B. VOLPATO, 1670, edito in M.P. MERRIFIELD, 1967, p. 753.

¹³⁰⁸ F. IMPERATO, 1599, p. 122 parla di pastelli fatti con gesso, ma li distingue dal gesso, dicendo che sono due strumenti con caratteristiche diverse, e anche con sapore diverso, se avvicinati alla bocca.

¹³⁰⁹ F. BALDINUCCI [F. PARODI], 1681, p. 92.

¹³¹⁰ Comunicazione orale rilasciata a Padova in data 31/11/2017.

Sara Callegaro,¹³¹¹ geologa e ricercatrice dell'Università di Oslo, si dice d'accordo con questa lettura della macrofotografia. Il gesso in linea generale potrebbe fungere da blando legante per le sue caratteristiche chimiche, tuttavia nel medium rosso del disegno dell'Albertina (fig. 266) le risulta la presenza di un vero e proprio legante, per la superficie che crea e che spiana le fibre. Dal suo punto di vista si tratta di un ulteriore elemento chimico aggiunto, non dell'effetto della semplice proprietà adesiva e coesiva del gesso, che permette di dare origine ad una massa compatta, con una determinata resistenza meccanica. Un'osservazione di questo tipo, secondo la geologa, non è diagnostica per il tipo di materiale anche se può aiutare a restringere in modo generale il campo a quei minerali (e di conseguenza rocce) che presentano uno striscio di quel colore. Callegaro invita a non valutare esclusivamente l'aspetto esteriore della granulometria ma a guardare con attenzione la contemporanea presenza di un legante. Sebbene la granulometria possa aiutare a descrivere il materiale, ci sono diversi fattori che potrebbero interferire con la grana dello striscio come la superficie della carta o il tipo di pietra, visto che in natura ne esistono a grana fine o a grana più irregolare. Con queste indicazioni Callegaro conferma la bontà di un metodo di osservazione macroscopica che rilevi il comportamento di un legante al fine di identificare il processo di fabbricazione dei pastelli. Su questo punto concorda anche Angela Cerasuolo.¹³¹² Descrivere questo striscio come un pastello non è in disaccordo con l'apparenza delle pietre naturali nere e dei carboncini schedati e fotografati durante la campagna diagnostica del British Museum. In questa sede il confronto viene portato sui media neri (fig. 262).

Già Joseph Meder enfatizza l'importanza della fabbricazione a fronte della varietà delle ricette e degli ingredienti, ai quali è quasi impossibile risalire nel dettaglio. «Such recipes vary greatly as to the binders and the amount of white».¹³¹³ Su questo punto intervengono anche i riscontri di laboratorio di Kimberley Reynolds, Richard Seddon,¹³¹⁴ Joyce Townsend¹³¹⁵ e Vincent Vaniels.¹³¹⁶

In conclusione la presenza documentata di un pastello in una copia di bottega leonardesca, così vicina all'originale di Leonardo, avvalorava l'ipotesi che il maestro sia stato il primo ad aver imposto questa innovazione tra gli allievi. La presente ricerca sembrerebbe confermare la diffusione di una ricetta per costruire pastelli rossi attorno a Leonardo.

Questa nuova segnalazione invita a considerare con maggiore attenzione i pareri che descrivono la testa della Vergine del Metropolitan Museum (inv. 51.90, fig. 258) come un disegno a pastelli.

Ora si vorrebbe provare a seguire lo sviluppo di queste tecniche in modo diretto sull'osservazione dei materiali, schierando per la prima volta più esemplari cinquecenteschi a

¹³¹¹Geologa e ricercatrice *postdoctoral* presso il *Centre for Earth Evolution and Dynamics* dell'Università di Oslo, comunicazione scritta, 03/11/2017

¹³¹² Comunicazione orale rilasciata in data 02/12/2017.

¹³¹³ Nonostante il pastello di Leonardo gli sembri non lontano dalla ricetta di Volpato, «Synthetic chalk. Artificial or synthetic chalk, made of fine lampblack, was already known in the sixteenth century. [...] Pastel crayons [...] the smoke is mixed with potter's clay and dried at the fire, and so it serves for drawing-charcoal», J. MEDER, 1919 [W. AMES, 1978], p. 89.

¹³¹⁴ K.REYNOLDS, R. SEDDON, 1981, p. 51.

¹³¹⁵ J. TOWNSEND, 1998, p. 21, «the amount of extender and the proportion of medium varies with the purity of the pigments available. For example, natural earth pigments may already include some impurities which would serve as extenders. Individual artists who made their own pastel sticks might have followed different recipes for each colour they made. Extenders could include chalk, gypsum, tal, barium sulphate, and starch».

¹³¹⁶ V. DANIELS, 1998, p. 29.

confronto tra loro, e provando a discutere alla fine un confronto con un disegno di area francese di François Clouet.

6.3.c Elementi di continuità e novità nel colorire a secco

Si avvia ora un'osservazione incrociata sul materiale. Lo scopo è capire se il pastello rosso leonardesco appena discusso mostra più somiglianze o più differenze con i colori di Bernardino Luini, Federico Barocci e Jacopo Bassano. Questi ultimi sono colori su carta descritti dalla critica all'unanimità come pastelli.

Si confrontando i pareri sulle macrofotografie dello *Studio per la testa della Vergine* di anonimo dell'*atelier* di Leonardo (inv. 17613, fig. 268), della *Dama con ventaglio* di Luini (inv. 59, fig. 269), della *Testa muliebre di Barocci* (inv. 554, fig. 275) e della *Testa di un apostolo a profilo perduto* di Bassano (inv. 1553, fig. 270), tutti conservati all'Albertina.

Il *Ritratto di dama con ventaglio* di Bernardino Luini (inv. 59, fig. 274) è un grande disegno a pastelli ospitato su un foglio non preparato né colorato (mm 414 x 285). Il disegno si presenta oggi decurtato sui lati, lasciando intuire un formato maggiore di quello attuale. L'opera si data in modo concorde intorno al 1520, o tra il 1520 ed il 1525.¹³¹⁷ Il volto è disegnato direttamente sul foglio con grande leggerezza, con un *medium* rosso; la pietra nera aiuta a ricavare il resto della figura. Pur nell'economia di mezzi il ritratto è eseguito con grande sicurezza di mano, senza grossi pentimenti. La critica è concorde nel ritenerlo un ritratto in sé compiuto. Anche questo foglio, provenendo dalla collezione del duca Sachsen-Teschen, risente della colla con cui è stato per molto tempo assicurato al supporto. Gli studi tradizionali, tra cui Otto Benesch¹³¹⁸ a Konrad Oberhuber,¹³¹⁹ descrivono i *media* impiegati come dei pastelli policromi, la cui precoce cronologia diventa rilevante per la storia di Holbein.

The charm of the light and subtle black chalk lines is enhanced by the misty magic of the delicate pastels. The Lombard master was inspired not only by the pensive type of Leonardo's figures, but also by his atmospheric style of drawing. Holbein must have surely seen works of this kind during his sojourn in Lombardy since they are the historical antecedents of his own portraits in coloured chalks.

O. Benesch, *Meisterzeichnungen der Albertina*, 1964, p. 322.

La *Testa di un apostolo a profilo perduto* di Jacopo Bassano¹³²⁰ (fig. 270) si data intorno al 1559 ed è uno dei primi esempi oggi noti del maestro bassanese in questa tecnica,¹³²¹ anche se è possibile documentare una conoscenza dei pastelli almeno dal 1538.¹³²²

Il colore a secco viene utilizzato non per un grande cartone in scala col dipinto ma per un piccolo foglio preparatorio su carta azzurra, sulla scorta di quanto insegnato da Raffaello.¹³²³ Si tratta di

¹³¹⁷ Per la discussione sulla cronologia, e la rispettiva storia critica cfr. Capitolo 4.

¹³¹⁸ O. BENESCH, 1964, p. 322;

¹³¹⁹ W. KOSCHATZKY, K. OBERHUBER, E. KNAB, 1972, n. 52, cfr. A. BALLARIN, 2010, II, pp. 782, 735-865.

¹³²⁰ JACOPO BASSANO, *Studio di una testa di scorcio (per uno degli apostoli della Discesa dello Spirito Santo del Museo Civico di Bassano)*, Vienna Grapische Sammlung Albertina, inv. 1553, pastelli su carta azzurra, mm 132x132.

¹³²¹ A. BALLARIN, 1973, pp. 101-105.

¹³²² A. BALLARIN, 2010, II, p. 986.

¹³²³ A. BALLARIN, 2010, pp. 961-975.

uno studio per l'apostolo sulla sinistra, di spalle, nella *Discesa dello Spirito Santo*¹³²⁴ oggi al Museo di Bassano del Grappa, ma originariamente collocato sull'altare dello spirito Santo della chiesa di San Francesco.¹³²⁵ L'approdo al pastello di Bassano viene letto in rapporto alle sperimentazioni che si fanno in laguna dal primo decennio.¹³²⁶

Lo *Studio per una testa femminile*,¹³²⁷ di Federico Barocci, dell'Albertina, (fig. 281) è il terzo termine di confronto per verificare l'evoluzione del pastello. La figura femminile prepara la pia donna che si protende verso la Vergine nella *Deposizione* della Cattedrale di Perugia,¹³²⁸ dipinta da Barocci tra il 1567 ed il 1569 per la cappella di San Bernardino.

Come noto la letteratura discute ancora sulla via d'accesso di Barocci alla pratica del pastello, mettendo in dubbio quando tramandato dalla vita di Giovan Pietro Bellori.¹³²⁹ Secondo quest'ultimo il pittore avrebbe visto a Urbino alcuni disegni a pastello di Correggio. Mancano però riscontri sulla pratica del disegno a secco in Correggio e l'originalità con cui Barocci si appropria del mezzo indebolisce ancora di più questa tradizione. La critica ritiene più verosimile interrogarsi sul ruolo che nella vicenda centroitaliana giocano precedenti come quelli di Timoteo Viti o dello stesso Raffaello.¹³³⁰ McGrath evidenzia i rapporti intrattenuti da Timoteo Viti con Bologna, la città dove è documentato anche Boltraffio. Quest'ultimo avrebbe fatto da tramite per la conoscenza del *medium* e avrebbe giocato un ruolo importante nell'avvio della tecnica a pastello nell'Italia centrale nei primi anni del XVI secolo.

Grazie alla gentilezza di Elisabeth Thobois si possono confrontare le immagini 40x del pastello rosso sul mento della *Testa della Vergine* (inv. 17613, fig. 271) con il rosa della mano della giovane di Luini (inv. 59, fig. 272), e con lo stesso colore nel volto di Bassano (inv. 1553, fig. 273), per descrivere eventuali somiglianze o differenze visive. Le osservazioni sembrano mostrare in tutti i casi un *medium* costruito in modo simile, fatto di pigmenti finissimi tenuti insieme da legante. Quest'ultimo permette in tutti e tre i casi di stendere il pigmento tra una fibra e l'altra in modo omogeneo, appoggiandosi sopra le fibre, e talvolta coprendole, quasi spianandole. Alfonso Zoleo¹³³¹ e Sara Callegaro¹³³² segnalano che le macchie di colore non sembrano granelli di pietra, ma potrebbero essere più verosimilmente dei grumi di colore, per il modo morbido e curvilineo con cui si adattano alla forma delle fibre. Zoleo avverte che in astratto un pastello, quando perde la parte acquosa per evaporazione, tende a creare dei grumi perché i pigmenti cercano di avvicinarsi. Il comportamento varia a seconda del tipo di pigmento o di legante, e quindi in base al comportamento dei materiali via via coinvolti, che in questo momento dell'osservazione non si conoscono. Questa tendenza generale dei pastelli a formare degli ammassi viene descritta dalla letteratura scientifica¹³³³ e anche da Shelley¹³³⁴ in alcuni pastelli gialli della seconda metà del XVI

¹³²⁴ JACOPO BASSANO, *Discesa dello Spirito Santo*, Bassano del Grappa (Vicenza), Museo Civico, tela, cm 314 x 174.

¹³²⁵ A. BALLARIN 1995, I, pp. 14, 24, 31, 40, II, pp. 206-207, 210, 213-217, 220-221, 231, 272-273, 286, 308, 314, 319, 321.

¹³²⁶ A. BALLARIN, 2010, pp. 949-989.

¹³²⁷ FEDERICO BAROCCI, *Studio per una testa femminile di tre quarti verso destra*, Vienna Grapische Sammlung Albertina, inv. 554, pastelli su carta azzurra, mm 301 x 382.

¹³²⁸ FEDERICO BAROCCI, *Deposizione dalla croce*, Perugia, Cattedrale, cappella di San Bernardino, olio su tela, cm 412x232.

¹³²⁹ G. P. BELLORI, 1672 [ed. a cura di E. BOREA, G. PREVITALI, 1976], p. 183.

¹³³⁰ Cfr. T. McGRATH, 1998, p.3-9, cui si rimanda anche per la bibliografia critica.

¹³³¹ Comunicazione orale rilasciata a Padova in data 31/11/2017.

¹³³² Comunicazione scritta rilasciata in data 03/11/2017.

¹³³³ V. DANIELS, 1998, p. 30, «Mechanical caking of irregularly shaped particles can be likened to a pile of coat hangers, with the particles becoming entangled with one other. [...] When several such particles are neighbours

secolo. Mayer e Vandiver invece descrivono un comportamento diverso della pietra rossa naturale in queste condizioni. Nei casi da loro studiati, il contatto con l'acqua e la successiva asciugatura porterebbe solo ad un cambiamento di colore.

Tornando a confrontare i colori, si trovano alcune similitudini nell'osservazione dell'ocra di Luini e nei pastelli giallo e rosa salmone di Federico Barocci (figg. 276-278). Sara Callegaro¹³³⁵ e Alfonso Zoleo¹³³⁶ descrivono i lunghi "serpentoni" che si creano sulla carta come l'effetto di un legante. A causa dell'evaporazione della parte acquosa, il pastello si ritira richiamando a sé pigmento, come l'acqua del mare che resta intrappolata tra gli scogli con la bassa marea. Analisi scientifiche dettagliate potranno spiegare se si tratta dell'acqua contenuta nello strumento che evapora dopo la stesura o meno. Il pigmento si presenta anche qui ridotto in polvere finissima, come nel pastello rosso leonardesco.

Sembra utile relazionare queste osservazioni sui materiali a quanto riferito da Bambach, che descrive nell'ocra del balzo di Luini «a waxy content within the pigments», lo stesso dei pastelli di Boltraffio dell'Ambrosiana (in particolare Cod. F. 290 inf. 7; Cod. F. 290 inf. 8). Questa componente cerosa deriverebbe dalla ricetta messa a punto da Leonardo, le cui tracce sono contenute nel Codex Forster II¹³³⁷ «somewhat of a hybrid between pastels and wax crayons». ¹³³⁸ Esistono alcuni studi che descrivono il comportamento dei pastelli a base cerosa, purtroppo solo in opere tra il XIX ed il XX secolo. Margaret Holben Ellis e Brigitte Yeh¹³³⁹ individuano alcuni comportamenti tipici di questo tipo di strumenti, tra cui l'effetto *puttying* ossia: «unevenness and clumping of the drawn line due to the softening of the crayon either from friction or warmth produced by the artist's hand». Ad occhio nudo l'effetto sul foglio sarebbe quello di una spatola che stende uno stucco, a cui si aggiungono irregolarità e grumi nella linea, a causa delle morbidezza del pastello, sensibile alla pressione della mano e al suo calore. Holben Ellis e Yeh¹³⁴⁰ identificano anche l'effetto *pick-up* «a circular, less dense spot of medium at the terminal end of a stroke resulting from excessive pressure and back-and-forth motion crayon. A small piece of softened and sticky crayon is lifted from the paper as the crayon is pulled away».

Questi effetti sono entrambi visibili ad occhio nudo nella stesura ocra di Luini (inv. 59).

L'osservazione di pastelli complessi nei pittori leonardeschi invita a considerare con occhi nuovi la tecnica di un disegno da poco passato sul mercato, che sembra rimasto finora estraneo al dibattito sulle tecniche. Si tratta di una testa muliebre, venduta a New York da Christie's nel

and able to move together they form a clump. [...] On drying, the binding powder of the water disappears but the particles may stay in their new orientation especially if there is a water soluble binder present». V. DANIELS, 1998, p. 35, «A consistent feature of mist treatments was the formation of aggregates in the surface of the pigment. These were observed by both SEM and optical microscopy».

¹³³⁴ M. SHELLEY, 2002, nota n. 4, p. 10.

¹³³⁵ Comunicazione scritta rilasciata in data 03/11/2017.

¹³³⁶ Comunicazione orale rilasciata a Padova in data 31/11/2017.

¹³³⁷ LEONARDO, *Codex Forster II*, 1495, [ed. Marinoni, 1992, p. 136; ed. Richter, 1883, n. 612; ed. Richter, 1970, I, p. 359]. Qui Leonardo illustra l'aggiunta di questa componente per tenere il colore più saldo, così che non cada.

¹³³⁸ C. BAMBACH, 2010, p. 189. Su questo punto cfr. A. CERASUOLO, 2014, pp. 92, 111.

¹³³⁹ M. HOLBEN ELLIS, 1996, pp. 239-254; M. HOLBEN ELLIS, B. YEH 1998, pp. 48-55, in particolare pp. 52, 55.

¹³⁴⁰ *Eadem*.

gennaio 2017 (figg. 283-284).¹³⁴¹ Nella scheda del catalogo di vendita, dove compare attribuita ad un seguace di Luini, la tecnica è descritta come «black, brown and white chalk, partly stumped, on blue paper, rubbed with black chalk (verso)». Ad uno sguardo ravvicinato sulla foto ad alta definizione, si trova un medium marrone e uno nero dalla consistenza particolare, che creano degli aloni sulla carta. Il marrone è più grasso, e si sovrappone al nero macchiando e imbevendo la carta. Questa apparenza visiva dialoga con quella dello Studio per una testa di giovane con cappello di Lotto, oggi alle Courtauld Galleries (inv. 90), che Ballarin¹³⁴² confronta con i neri ed i marroni di Holbein, parlando di pastello. Nello studio già Christie's, il bianco ha una coprenza straordinaria, che ricorda il cartonetto di Boltraffio per la pala Casio degli Uffizi, (inv. 72184 F) e che viene catalogato come una stesura a secco, non a pennello. Il confronto con il cartone di Boltraffio è suggestivo anche nel rapporto tra tecnica e supporto. Sembra uno di quei pastelli bianchi che descrivono le fonti e che colorano in modo molto coprente lasciando dei grumi visibili ad occhio nudo sulla superficie (figg. 283-284). Questi grumi su un medium coprente bianco li si osserva anche su un ritratto del Louvre, una copia cinquecentesca (inv. RF 5212) dove Ariane de La Chapelle¹³⁴³ conferma che si tratta anche in questo caso di una stesura a secco.

6.3.d La complessità delle ricette

Sostando ancora sul disegno di Vienna di Luini (inv. 59) si notano delle differenze tra il colore rosa e quello ocra. La macrofotografia del pastello rosa sulla mano della dama mantiene una struttura più aperta, (fig. 272) creando grumi puntinati. Il colore ocra del balzo invece convoglia il pigmento lungo strutture serpentine (fig. 276). I tecnici avvertono che ciò dipende dalla diversità chimica dei materiali impiegati, di conseguenza si è di fronte probabilmente a due diverse ricette per produrre punte per colorare.

Nel campo specifico della storia dell'arte osservare questo comportamento nei materiali lascia un'impressione molto forte a fronte delle fonti e della letteratura. Come noto Leonardo parla di aggiungere ad una ricetta (evidentemente già nota) della cera, «per fare punte da colorire a secco», così che «non cascherà». ¹³⁴⁴ Gli studi sciolgono questa aggiunta come una correzione volta a non "far cadere" il medium, quindi a conservare meglio la stesura. Le macrofotografie sembrerebbero confermare questa suggestione perchè il pastello ocra di Luini (fig. 276), con i suoi "serpenti", si confronta bene con il comportamento dei materiali di Bassano e di Barocci (figg. 277-278). La presenza di strumenti diversi mostra l'alto livello di sperimentazione in questo settore tecnico e incoraggia ad approfondire le future ricerche.

James Watrous¹³⁴⁵ descrive la varietà dei leganti antichi e dei pigmenti, che possono variare molto da una ricetta all'altra: la loro semplice combinazione origina esiti differenti.

¹³⁴¹ ANONIMO ARTISTA MILANESE, *Studio per una testa di donna di tre quarti verso sinistra con lo sguardo rivolto verso il basso*, Christie's New York, Old Master Drawings, 24 January 2017, lot. 17, pietra nera, pastello marrone(?), gesso bianco, su carta azzurra, mm. 225 x 171.

¹³⁴² A. BALLARIN, 2010, II, tav. CCCLXI, CCCLXII.

¹³⁴³ Comunicazione orale rilasciata a Parigi presso la Salle de Lecture del Département des Arts graphiques in data 14/03/ 2017.

¹³⁴⁴ P. RICHTER 1883, p. 612.

¹³⁴⁵ J. WATROUS, 1957, p. 112, «The binding media cited in the old recipes presented a wide range of substances, many of which seem very picturesque to us today. Among these binders were sugar candy, gum arabic, gum tragacanth, milk, whey, fig milk, beer, ale, ale wort, glue, stale or rotten size (glue), oatmeal (liquor), honey, starch,

The binding media cited in the old recipes presented a wide range of substances, many of which seem very picturesque to us today. Among these binders were sugar candy, gum arabic, gum tragacanth, milk, whey, fig milk, beer, ale, ale wort, glue, stale or rotten size (glue), oatmeal (liquor), honey, starch, and plaster of Paris. Because these binding media have dissimilar characteristics, earlier artists must have adjusted each recipe to the particular binding properties of each substance. For example, each pigment has inherent to it a distinct binding strength.

J. Watrous, *The Craft of Old Master Drawings*, 1957, p. 112

Any additions or subtractions in proportional mixtures of any of the binding media, inert materials or dry pigments will change the characteristics of fabricated chalks and pastels. Furthermore, different lots of similar materials may vary in their properties.

J. Watrous, *The Craft of Old Master Drawings*, 1957, p. 124.

Le osservazioni condotte in questa sede confermano come le ricette antiche nascano per fornire indicazioni generali sul procedimento, nell'intesa di essere poi adattate e perfezionate dal singolo artista, caso per caso. Le proporzioni non sono mai indicate, anche per adattarsi alle differenti caratteristiche chimico-fisiche dei diversi materiali.

Meder dichiara che dalle fonti a lui note emergono grandi diversità nei leganti e nel tipo di pigmento utilizzato, ad esempio nel caso del pastello bianco. Il parere è confermato da James Watrous¹³⁴⁶ ma anche dai risultati della presente ricerca, sia nelle inedite osservazioni sui materiali, che nello studio dei ricettari seicenteschi che ora si discuteranno.

Questi ultimi descrivono procedimenti diversi per uno stesso strumento, pur parlando sempre di pastelli. Mi riferisco alle ricette contenute nel manoscritto del ginevrino Theodore Turquet De Mayerne, scritto tra il 1620 ed il 1646,¹³⁴⁷ ma anche alle indicazioni contenute nel *Miniatura or the Art of Limning* di Edward Norgate, composto tra gli anni venti e quaranta dello stesso secolo, sempre alla corte inglese. Nel primo caso Simona Rinaldi avverte che il medico di corte raccoglie le indicazioni di oltre cinquanta artisti coevi, fra cui Rubens e Antoon van Dyck, concentrandosi sulle contemporanee pratiche diffuse in Francia, Inghilterra e nelle Fiandre. Di conseguenza il testo è quasi uno zibaldone di procedenti in uso nelle di botteghe. Il secondo testo invece, scritto da un aristocratico amico di Carlo I e del conte di Arundel, sembra più significativo nel contesto della presente ricerca perché raccoglie una serie di ricette più antiche, anche cinquecentesche.¹³⁴⁸ Lo scrittore cita alcuni ricettari inglesi, che a loro volta copiano e trascrivono (non sappiamo quanto fedelmente) parti di trattati cinquecenteschi, tra cui Lomazzo. Come è stato detto anche il milanese a sua volta riunisce al suo interno diverse fonti, i cui itinerari non sono oggi verificabili. Gli studi descrivono un simile palinsesto di risorse anche in Cennino Cennini¹³⁴⁹ e nel *Trattato vinciano*, confermando un metodo codificato per questo genere di letteratura, che va valutato caso per caso con grande cautela.

Ancora nel 1642, Francesco Bisagno, nell'introduzione al suo *Trattato della pittura* – un'opera a sua volta in gran parte plagiata su altri testi, e scarsamente affidabile – nel motivarne la realizzazione, evidenziava la tendenza da parte dei pittori a celare le poche fonti scritte relative alla pratica della loro arte: «Io vidi quanto pochi fussero gli Autori, che trattano di questa materia, quanto confusamente ne parlassero, e quanto da gli esperti Pittori si

and plaster of Paris. Because these binding media have dissimilar characteristics, earlier artists must have adjusted each recipe to the particular binding properties of each substance».

¹³⁴⁶ J. WATROUS, 1957, p. 112

¹³⁴⁷ T.T. DE MAYERNE, 1620-1646 [S. RINALDI, 1995].

¹³⁴⁸ E. NORGATE, 1624-1649, [J. MURRELL, J. M. MULLER, 1997], in particolare p. 21.

¹³⁴⁹ A. CERASUOLO, 2014, pp. 23-28.

tenessero nascosti simili libri, e li più utili precetti ...». L'obiettivo di trovare nella letteratura artistica indicazioni in grado di ricostruire efficacemente i procedimenti della pittura nel Cinquecento deve tener conto necessariamente di questo dato, nel provarsi a seguire in quei pochi testi editi o manoscritti – ma anche fra le righe della più ampia messe di trattati teorici che coinvolgono argomenti legati alla realizzazione artistica – le tracce di un sapere che raramente si offre in maniera distinta ed esplicita, e si può spesso solo faticosamente desumere fra innovazioni e persistenze.

A. Cerasuolo, *Diligenza e Prestezza*, 2014, p. 15.

Non ci si stupisce quindi di trovare ricette per i pastelli ancora diverse nel volume di Robert Nateuill, e soprattutto nel manoscritto di Volpato,¹³⁵⁰ già citato da Meder. Giovan Battista Volpato è un artista bassanese che si forma presso Novelli, e impianta bottega in città nel momento in cui la dinastia dei Bassano si estingue. Oltre alla consonanza con la descrizione dell'Armenini segnalata da Meder, mi sembra che la sua descrizione del pastello bianco¹³⁵¹ sia la stessa di Cellini. Altre ricette per i pastelli si leggono nei trattati del 1675 di Alexander Browne¹³⁵² e del 1678 di Hoogstraeten.¹³⁵³

6.3.e Un pastello giallo per Ambrogio De Predis

Questo percorso sui materiali cinquecenteschi si è reso necessario per capire come discutere un'attestazione molto precoce di pastello giallo su carta. Come già detto in questa sede si attribuiscono per la prima volta ad Ambrogio De Predis due ritratti di profilo, che potrebbero mostrare traccia di stesure colorate. Di conseguenza il lungo lavoro fin qui condotto converge ora su questi disegni, per descriverli.

Il primo è il *Ritratto di giovinetto di profilo con una medaglia sul cappello* conservato al Louvre,¹³⁵⁴ ed il secondo è un *Ritratto virile di profilo con cappello e zazzera corta*, che si trova a Berlino.¹³⁵⁵ Questi fogli hanno aperto inediti orizzonti di ricerca proprio sul versante delle tecniche, perché portano a discutere attestazioni molto precoci di colore a secco, in un artista finora noto solo come autore di disegni a punta d'argento o a penna. Il primo esemplare viene a collocarsi per ragioni di stile¹³⁵⁶ negli anni novanta del XV secolo, forse nella prima metà, a ridosso del momento più dibattuto del dialogo tra Jean Perréal e Leonardo. Di conseguenza è stato necessario, come momento preliminare, capire quali siano gli strumenti usati dai leonardeschi. A

¹³⁵⁰ G.B. VOLPATO, 1670, edito in M.P. MERRIFIELD, 1967, p. 753.

¹³⁵¹« Pastele per colorire sopra le carte [...] Ma perché la biaca e quelli che sono in polvere stijno saldi, ti farà meter un poca d'acqua di goma a ciò siino salde per poterle adoperare, ma il nero fumo s'impasta con terra da bocali e si seca al foco e serve anco per carbone da disegnare.» G.B. VOLPATO, 1670, edito in M.P. MERRIFIELD, 1967, p. 753.

¹³⁵² E. NORGATE, 1624-1649, [J. MURRELL, J. M. MULLER, 1997], p. 30.

¹³⁵³ S. VAN HOOGSTRAETEN, 1678.

¹³⁵⁴ AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto di giovane con cappello, di profilo verso sinistra*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 4657, pietra nera, pietra rossa, gesso bianco e carboncino su carta beige, mm. 318 x 222, Cfr. *Capitolo 4.1*

¹³⁵⁵ AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto d'uomo di profilo verso sinistra con cappello*, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 1036, pietra nera, pietra rossa, gesso bianco, su carta marroncina, mm. 355 X 281, Cfr. *Capitolo 4.1*

¹³⁵⁶ Cfr. *Capitolo 4.1*

questo scopo sono serviti lo *Studio per la testa della Vergine* di anonimo leonardesco (inv. 17613) e il *Ritratto di dama con ventaglio* di Luini (inv. 59).

La possibilità di discutere un'osservazione sul colore giallo del disegno di De Predis del Louvre (inv. 4658) si deve alla gentilezza di Ariane de La Chapelle.

La restauratrice si è offerta di studiare al microscopio il disegno e di illustrare il suo parere. La studiosa trova tracce di pietra rossa sulla bocca e sulla guancia dell'effigiato, che appaiono anche in un secondo volto di profilo qui attribuito a De Predis¹³⁵⁷ (fig. 287) conservato nella medesima collezione parigina. La granulometria del rosso è grossa e irregolare, e sembra tipica di una pietra naturale. Il giovane porta un cappello dalla foggia allungata, sul quale fa capolino una bella insegna, una medaglia con un volto femminile (fig. 292). Ariane de La Chapelle¹³⁵⁸ descrive il giallo dell'insegna come un *medium* secco ed è certa che non si tratti di un'acquarellatura o di una *gouache* stesa a pennello. Il pigmento giallo non identificato è stato finemente tritato dall'artista e si trova sotto forma di polvere sottilissima, mescolata forse a del gesso bianco e del legante.

Al termine delle sue osservazioni la restauratrice è molto cauta, pur non escludendo la possibilità di essere di fronte ad uno strumento non lontano da quello usato nell'*Isabella* di Leonardo.

Le sembra possibile discuterlo come un «craie reconstituée» ma relaziona l'osservazione al quadro genarale, e rileva correttamente tutte le criticità di un settore degli studi ancora acerbo e carente di riscontri.

Tout ce que l'on a pu constater et émettre comme hypothèse pour le moment concernant l'utilisation de craies colorées est qu'il existait:

-Des craies colorées extraites directement des carrières dont la gamme, limitée, l'était cependant moins que ce que l'on envisageait jusqu'à aujourd'hui;

-Par ailleurs, il y a eu également l'utilisation de craies « reconstituées » : des craies naturelles broyées dont on a séparé les impuretés naturelles par lixiviation : on cherche à séparer les particules colorées de celles non colorées, qui n'apportent que dureté.

En ce qui concerne la présence de ce jaune que nous avons observé sous binoculaire, cela représente une observation qui pourrait devenir une indication si et seulement si elle était reliée à plusieurs (de l'ordre des dizaines) autres observations caractérisées. De façon isolée cette utilisation d'un pigment jaune non identifié est difficilement exploitable.

Ariane de La Chapelle, comunicazione scritta rilasciata in data 01/10/2015

Le cautele della restauratrice sono ragionevoli ed equilibrate nel momento della singola osservazione isolata. La studiosa recepisce il fattivo *impasse* nel quale si trovano gli studi, e che ho discusso poc'anzi, a fronte delle recenti cautele portate sul cartone dell'*Isabella* di Leonardo.¹³⁵⁹

Trasferendo queste osservazioni all'interno del presente lavoro, si possono relazionare questi elementi a un contesto di fonti e a un'osservazione su materiali simili, offrendo qualche ulteriore dato. Non sono disponibili in questa sede le macrofotografie del *medium* giallo, a causa di una difficoltà tecnica, occorsa in sede di osservazione. Tuttavia la descrizione della restauratrice francese è la medesima fatta da Elizabeth Thobois sullo *Studio per la testa della Vergine* dell'Albertina (inv. 17613): pigmento macinato unito a legante con l'aggiunta forse di gesso.

A fronte di questi riscontri, si è voluto accogliere l'invito di de La Chapelle a ipotizzare l'impiego di pietre naturali, per provare una verifica in questa direzione.

¹³⁵⁷AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto di giovane con cappello, di profilo verso sinistra*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 4657, pietra nera, pietra rossa, gesso bianco e carboncino su carta beige, mm. 318 x 222, cfr. Capitolo 4.1.

¹³⁵⁸ Comunicazione orale rilasciata a Parigi, presso i laboratori di restauro del Département des Arts graphiques, in data 26/06/2015.

¹³⁵⁹ F. VIATTE, 2003.

Portando l'attenzione sulle fonti si riscontra già alla metà del XVI secolo l'uso del termine pastello e la sua fabbricazione con polveri macinate e leganti, mentre non si documenta il disegno con altre pietre naturali che non siano le tre consuete. Così accade con Giovio, Doni, Armenini, Cellini, Allori, Lomazzo, Baldinucci, Volpato, Imperato, Petrus Gregorius, e poi a seguire con ricettari più tardi già menzionati. Leonardo parla di punte per colorare a secco, di rosso, nero e bianco, quando già riguardo al rosso la letteratura avanza una riflessione che va nella direzione dei pastelli. Le fonti cinquecentesche parlano solo dei tre colori noti e in merito al bianco ricorre spesso la descrizione di un pastello.

In epoca più antica come quella del Cennini la pietra rossa non viene usata su carta e l'unico strumento a secco è la pietra nera che, come già detto, l'artista dimostra di non conoscere bene. Non compare nessun cenno a pietre colorate, a fronte di un vasto impiego di *gouaches* liquide policrome. Cennini documenta solo l'uso di polveri di colore per la pittura e la miniatura, senza nessun riferimento al disegno, e lo fa in un contesto cronologico e geografico particolare. Sebbene sia ragionevole pensare che nella bottega dell'artista si trovassero diversi tipi di materiali, forse non è prudente trasferirli in ambiti differenti senza un'indicazione esplicita delle fonti. Traslare l'uso di pietre naturali macinate dalla pittura medievale di Cennini al disegno della fine del Quattrocento e del Cinquecento comporterebbe un brusco salto. Il testo di Cennini inoltre, per gli artisti di XVI secolo, ha un ruolo marginale come viene dimostrato anche dai recenti studi di Angela Cerasuolo¹³⁶⁰ e di Sylvie Neven.¹³⁶¹ Questi presupposti rendono poco efficace una fonte come questa per discutere l'uso di pietre naturali nel disegno settentrionale e leonardesco. È più prudente considerare le fonti cinquecentesche appena discusse, che sono più pertinenti al contesto in oggetto. Su questo punto invita alla prudenza anche Watrous.

Natural chalks other than red.

Black, and white are of minor importance in the technical history of drawing. Although it is possible that earths of other colors could have been used as chalks, if a mineral of proper physical characteristics were obtained, one must assume that the lack of a constant supply and a widespread use account for the silence of technical manuals about such natural chalks. When Meder attributed the use of a brown earth chalk to a few artists he indicated that their drawings in this medium were exceptional

J. Watrous, *The Craft of Old Master Drawings*, 1957, p. 110.

Meder in particolare parla di una pietra nera che ha una gradazione calda e brunata,¹³⁶² e non si riferisce al marrone di Luini o di Clouet, che descrive sempre come «pastel». È giusto interrogarsi anche sulla reperibilità contemporanea e documentata di questi strumenti. I risultati

¹³⁶⁰ A. CERASUOLO, 2014, p. 11, «un'opera al giorno d'oggi fondamentale negli studi di tecnica, ma di cui non è stata ancora chiarita la funzione che può aver svolto nel Cinquecento, spesso dandone per scontata una conoscenza diffusa e un ruolo normativo che, in realtà, risultano tutt'altro che certi», A. CERASUOLO, 2016, p. 117, «la straordinaria diffusione e importanza che ha assunto il trattato cenniniano in seguito alla pubblicazione ottocentesca fa spesso dimenticare come forse solo per poco più di un caso sia sopravvissuto e giunto fino a noi, e all'epoca in cui ci si imbatteva Vasari non appartenesse affatto alla letteratura sull'arte, ma piuttosto a quella sorta di testi destinati a registrare consuetudini e ricette, che usiamo definire 'libri di bottega».

¹³⁶¹ S. NEVEN, 2016, pp. 15-21 «for instance Cennino Cennini's *Libro dell'arte* has regularly been used to illustrate the practises of a great number of Italian artists from the end of the Middle Ages. [...] the diversity of artistic techniques or styles typical to a precise geographical place, or even to one workshop or one artist, mean that an individual recipe collection should not be used to delineate practices and crafts in general».

¹³⁶² J. MEDER, 1919 [WINSLOW AMES, 1978], p. 89, «Sometimes chalk shows instead of black a definite brown color, such as might come from soft brown charcoal (Fra Bartolomeo, Munich, *Graphische Sammlung*, 2163, 2170). Because of the lack of written sources and the few examples preserved, it is hardly possible to say whether this brown was the result of a chance variation in the raw material [...] or whether artists casually or experimentally used soft stone [...]».

delle ricerche di Sylvie Neven¹³⁶³ e Angela Cerasuolo¹³⁶⁴ scoraggiano la possibilità di utilizzare Cennini in questo contesto, e invitano a seguire un criterio filologico e critico nel suo utilizzo. Oltre al nero, rosso e bianco, gli studi non sono ancora in grado di dimostrare la diffusione e l'uso di minerali grezzi usati per colorare su carta nel XVI secolo. Questa è la conclusione portata dal gruppo di lavoro del sesto convegno internazionale ICOM-CC Art Technological Source Research, tenuto ad Amsterdam nel 2014.¹³⁶⁵ Come avverte Sara Callegaro¹³⁶⁶ la pietra deve avere alcune peculiari caratteristiche per scrivere in un modo conforme alle necessità di un disegnatore. Non tutti i minerali colorati lasciano uno striscio compatibile con un disegno, di qui la necessità di ridurre molto il novero delle possibilità, e di dimostrare caso per caso la reperibilità sul mercato contemporaneo di rocce del genere in rapporto ai siti di estrazione documentati.

A fronte delle osservazioni raccolte in questa sede sui materiali, e in particolare sul pastello rosso leonardesco, sembra plausibile discutere il giallo di De Predis come un pastello. Questa prospettiva concorda con alcune recenti indagini del Metropolitan Museum di New York di cui prima si è fatto cenno.¹³⁶⁷

6.3.e.1 La cronologia e i contatti con le corti d'oltralpe

Come già discusso nel capitolo dedicato alla corte milanese, il *Ritratto di giovinetto di profilo con una medaglia sul cappello* del Louvre (inv. 4657), presenta un ritratto di profilo d'impianto quattrocentesco, che non può superare troppo la metà degli anni novanta del XV secolo. Questo lo porterebbe ad essere il primo esempio finora noto di colore a secco usato in ambito settentrionale, a monte dell'incontro tra Leonardo e Perréal.

Può essere interessante domandarsi perchè una pratica di questo tipo sia utilizzata proprio da Ambrogio De Predis, e in che modo. La tecnica è documentata per la prima volta in Francia negli anni sessanta del XV secolo e viene rintracciata ora a Milano nell'opera di un pittore della vecchia generazione sforzesca. Quest'ultimo la usa in modo molto tradizionale, quasi stessee eseguendo una miniatura, senza determinare un'innovazione stilistica o espressiva. Il confronto tra l'uso del colore in De Predis e la potenza delle soluzioni moderne di Leonardo o Boltraffio mostra la differenza tra questi due mondi e colloca De Predis ai margini, in un momento cronologicamente più antico.

¹³⁶³S. NEVEN, 2016, pp. 15-21, «for instance Cennino Cennini's Libro dell'arte has regularly been used to illustrate the practises of a great number of Italian artists from the end of the Middle Ages. [...] the diversity of artistic techniques or styles typical to a precise geographical place, or even to one workshop or one artist, mean that an individual recipe collection should not be used to delineate practices and crafts in general».

¹³⁶⁴A. CERASUOLO, 2014, pp.

¹³⁶⁵S. EYB-GREEN, J. H. TOWNSEND, K. PILZ, S. KROUSTALLIS, I. VAN LEEUWEN, 2014.

¹³⁶⁶Comunicazione scritta rilasciata in data 24/03/2017.

¹³⁶⁷M. SHELLEY, 2002, nota n. 4, p. 10; M. SHELLEY, 2002, p. 3; C. BAMBACH, 2006 (a), pp. 96-97, nel 2002 le analisi a diffrazione ai raggi x, luce polarizzata, e fluorescenza permettono a McGlinchy e Shelley di descrivere il giallo di un disegno di scuola dei Clouet come «fabricated crayons».Lo stesso Metropolitan Museum ha confermato l'uso di pastelli nell'*Apostolo* di Solario (inv. 06.1051.9). A questo si aggiunga che già nel 1962 Anna Maria Brizio descrive come «pastelli» i colori a secco dello *Studio della testa di Cristo* di Brera, (inv. Reg. Cron. 862) opera nell'ambito di Leonardo dei primissimi anni del Cinquecento.

Nel *Ritratto di giovinetto di profilo con una medaglia sul cappello* del Louvre (inv. 4657) l'appunto di colore ha valore decorativo, come potrebbe comparire in uno dei codici miniati per Ludovico il Moro.¹³⁶⁸ Nel disegno si intravede un artista cresciuto nella pratica della punta d'argento, che non a caso è un miniatore di corte. La base è ancora quella del ritratto quattrocentesco settentrionale a pietra nera, a cui Ambrogio aggiunge note di giallo e rosso che non sono così diverse da come le intendono i coevi ritrattisti francesi¹³⁶⁹ (figg. 289-291). Il pastello viene documentato per la prima volta in Francia nell'opera di Jean Fouquet e si lega al genere del ritratto di corte (fig. 289). Per determinare le modalità d'accesso di De Predis a questo mondo sembrano decisivi i solidi rapporti vantati dal pittore con le corti d'oltralpe. L'artista cresce alla corte di Bona di Savoia che viene adottata e cresciuta nella corte di Luigi XI. Come già visto, la duchessa non interromperà mai i contatti con la Francia e nell'ambito del ritratto sono documentati diversi scambi d'artisti.¹³⁷⁰ Questo contesto spiegherebbe come mai i disegni di Ambrogio, pur colorati, si collochino a monte della rivoluzione tecnico-stilistica di Leonardo e Boltraffio,¹³⁷¹ e non vi partecipino. De Predis accede al pastello in modo autonomo secondo la declinazione tecnica e stilistica oltralpina.

Ad Ambrogio De Predis è in questa sede per la prima volta attribuito anche un secondo disegno di ritratto, oggi conservato a Berlino (fig. 294-295). Si tratta di un profilo maschile con cappello e zazzera corta (Kdz. 1036), collocabile per motivi di moda e di stile¹³⁷² nel primo decennio del secolo. In questo momento a Milano, sulla scorta della rivoluzione leonardesca, si sta avviando la sperimentazione moderna del colore. Ambrogio, che ormai ha quasi sessant'anni, rimane un fedele a se stesso pur introducendo il colore, che rende il disegno più morbido e naturale. L'artista ripropone il modello del ritratto a pietra nera quattrocentesco, pur conducendolo in modo ormai molto maturo e aprendosi a un moderato dialogo con la modernità. Su una carta di colore marroncino, la pietra nera e un nero molto coprente si abbinano al gesso bianco. La pietra rossa descrive i lineamenti del disegno soggiacente e sulla guancia compare un medium rosato e polveroso che sembra molto simile ai coevi pastelli che si usano in Lombardia nell'ambito leonardesco.

Devo alla gentilezza di Georg Dietz¹³⁷³ la possibilità di studiare da vicino il disegno, in particolare la conservazione del supporto cartaceo. Un'osservazione a microscopio a 15x ha restituito un'immagine poco chiara del pigmento rosso, che potrebbe essere compatibile anche con una pietra naturale, sfumata con le dita. Tuttavia l'apparenza del rosa è molto suggestiva, e ricorda da vicino gli esiti di alcuni pastelli, mentre manca di confronti nell'ambito delle pietre naturali semplici. E' molto interessante osservare nel disegno il nero della capigliatura, molto coprente, soprattutto nella parte terminale della zazzera. Nell'attesa che giungano riscontri scientifici approfonditi il problema si presenta quindi in modo aperto e interlocutorio.

¹³⁶⁸ Cfr. Capitolo 4.1.

¹³⁶⁹ Per i due artisti francesi, la bibliografia, le opere e la discussione critica cfr. Capitolo 5.

¹³⁷⁰ Cfr. Capitolo 4.1.

¹³⁷¹ A. NOVA, 2010, p. 163, Alessandro Nova a questo proposito legge le prove di Boltraffio tra il 1500 ed il 1502, gli sembrano una sperimentazione tecnica da leggersi «in una luce molto più conflittuale, come prodotti di un processo caratterizzato da progressi e ripiegamenti sino allo sviluppo di una piena autonomia».

¹³⁷² Cfr. Capitolo 4.1.

¹³⁷³ Comunicazione orale rilasciata in data 03/03/2016 presso i laboratori di restauro del Kupferstichkabinett di Berlino. Ringrazio il restauratore, esperto di carte antiche, per aver discusso con me questo problema tecnico e per l'interesse dimostrato verso la presente ricerca. Si segnala il seguente studio del restauratore dei materiali cartacei G. DIETZ, 2000-2008.

Si segnala che De Predis potrebbe aver utilizzato un pastello rosa in un disegno di ritratto dei tardi anni novanta oggi conservato agli Uffizi di Firenze (inv. 1916 F, fig. 296). Il foglio raffigura un volto di profilo a pietra nera, molto abraso e pieno di lacune, che osservato dal naturale mostra nell'incarnato una coloritura rosa leggerissima, quasi del tutto scomparsa. Di questo particolare prende nota la mostra del 2001¹³⁷⁴ che registra la presenza di un colore rosa, forse dovuto ad un acquerellatura. Nel catalogo grafico di De Predis non c'è nessun riscontro di questa tecnica, e mancano esempi simili anche nei cataloghi degli altri artisti contemporanei.

De Predis, in modo simile agli altri milanesi, usa l'acquerellatura a inchiostro bruno in un disegno a punta d'argento oggi conservato a Bayonne (inv. 1341, fig. 297) e risalente forse ai primissimi anni novanta. Tuttavia questo è il tipico modo che hanno i lombardi di usare inchiostro e pennello insieme alla biacca, come insegnano Bernardino Butinone e Bernardo Zenale. Non c'è alcuno spazio per un acquerello rosa nella storia del disegno lombardo di questi anni, come descritto nella letteratura tradizionale da Joseph Meder a Giulio Bora fino ad Alessandro Ballarin.

Il colore rosa invece fa il suo ingresso in questi anni nei colori a secco, e su questo fronte è documentato prima in Francia e poi in Lombardia.

A fronte delle considerazioni fatte poco prima sui fissaggi, ci si chiede se non sia un'operazione conservativa di questo tipo, coeva o posteriore, come si documenta per tanti altri casi di colori a secco. Al momento attuale, nell'attesa di altri riscontri scientifici, la nuova fisionomia della grafica del pittore e i suoi contatti con le corti d'oltralpe proposti in questa sede, rendono ragionevole l'ipotesi di discutere questo colore come un rosa di pastello.

Il pastello giallo di Ambrogio ha un aspetto polveroso, simile a quello del pastello rosso leonardesco dell'Albertina (inv. 17613), e questo inviterebbe a segnalare una differenza rispetto all'ocra di Luini, per il quale talvolta si spende l'aggettivo «waxy».

Dalle osservazioni portate in questa sede sembra che gli artisti utilizzassero diverse ricette per creare punte per colorare. Leggendo Meder ci si accorge che i pittori non sono nuovi a pratiche di fabbricazione simili a quelle dei pastelli. Meder descrive la familiarità con questo tipo di pratiche, che viene dall'antica fabbricazione del nerofumo e del carboncino, e per questo non si stupisce di trovare strumenti composti con legante dai primi decenni del XVI secolo. Per questo motivo gli studi si interrogano sullo sviluppo della pietra rossa, e sul momento in cui la sua evoluzione va a confluire in quella dei pastelli. Questa è la prospettiva aperta da Piera Tordella sulla nota del *manoscritto A* di Leonardo, che potrebbe documentare un uso di rudimentali pastelli già all'inizio degli anni novanta del XV secolo.¹³⁷⁵ Alessandro Nova si chiede se la tecnica del pastello sia esistita in altre epoche o in altri luoghi sotto diverso nome, come ci si aspetterebbe dal grado di sperimentalismo degli artisti dell'epoca, capaci di produrre con una certa inventiva i propri strumenti.

I risultati della presente ricerca confermano questi suggerimenti e invitano a considerare la possibilità che la nuova tecnica non si sia avviata tutta d'un tratto, senza alcuna storia pregressa. I pastelli utilizzati da De Predis suggeriscono la continuità con una pratica più antica e già conosciuta, che dalle corti del Nord Europa arriva fino a Milano per il tramite degli artisti che come lui frequentano le corti oltralpine.

¹³⁷⁴ G. AGOSTI, 2001, pp. 170-173.

¹³⁷⁵ P.G. TORDELLA, 1996, pp. 195-203, Ms *Ashburnham*, Parigi, Institute de France, n. 2032, «col penello o con lapis a matita [o amatite per Pedretti] macinata».

6.3.f Osservazioni sulla la tecnica disegnativa dei Clouet

Come esposto nel capitolo dedicato al ritratto francese¹³⁷⁶ gli studi discutono sulla tecnica del disegno a rosso e nero di Jean Perréal, che sarebbe poi transitata ai Clouet. La possibilità di considerare l'accesso di Ambrogio De Predis a questa tecnica invita ad un riscontro ulteriore portato sui materiali francesi.

Come già detto il primo esempio oggi noto di pastello si deve ad un artista francese, Jean Fouquet, e gli studi collocano in Francia l'avvio di questa pratica, e la sua diffusione nella cerchia di Leonardo. Su questo punto si innesta la querelle dei *demy couleurs*, per alcuni pietre naturali, per altri già pastelli. Si ricorda che la loro più antica occorrenza si deve a Perréal, nella ben nota lettera inviata nel 1511 a Louis Barangier dove dice che sta facendo un ritratto della moglie «de croions qui n'est que demy couleurs».¹³⁷⁷ Per tradizione gli studi leggono questa come la descrizione di un ritratto a pastelli,¹³⁷⁸ ma alcuni settori della conservazione sollevano il problema che si tratti di pietre naturali, e che quindi ciò che Leonardo vede e impara da Perréal non sia altro che la tecnica di abbinare il colore nero e rosso sul foglio. Questa conclusione tuttavia non si accorda con la precoce diffusione in Italia della tecnica, già documentata nel cartone della *Fede* del Pollaiuolo,¹³⁷⁹ nello studio di una testa barbata rivolta verso l'alto di Melozzo da Forlì,¹³⁸⁰ oppure nello studio per un volto di giovane in un cartone di Luca Signorelli.¹³⁸¹ Questi tre esempi, tra gli altri, mostrano che la tecnica di lavorare i volti a rosso e nero era una pratica nota in Italia da decenni e diffusa soprattutto nei cartoni, in un'area geografica che insiste su luoghi ampiamente frequentati da Leonardo. Di conseguenza sembrerebbe poco plausibile che un maestro della sua levatura non la conoscesse e avesse bisogno di appuntarla sul quaderno, descrivendola come una nuova pratica.

In accordo con questa deduzione gli studi sul ritratto francese, da Nicole Reynaud, Pierre Lavallé, Dominique Thiébaud, ad Alexandra Zvereva¹³⁸² mantengono l'assetto tradizionale, e descrivono una linea evolutiva della tecnica a pastello che da Fouquet arriva fino ai Clouets, per il tramite di Perréal.¹³⁸³

Nella monografia su Jean Clouet di Peter Mellen del 1971,¹³⁸⁴ la tecnica dei disegni è descritta come «pierre noire e sanguine» ma poi lo studioso aiuta a capire, specificando che «l'artiste

¹³⁷⁶ Cfr. capitolo 5.

¹³⁷⁷ P. PRADEL, 1963, p. 178, Lettre à Louis Barangier, secrétaire de Marguerite d'Autriche, Lyon, 4 janvier 1511, in questa lettera dello stesso Perréal l'artista gli comunica di aver fatto il ritratto della moglie «de croions qui n'est que demy couleurs».

¹³⁷⁸ Per una discussione sulla terminologia *cf.* Capitolo 1.

¹³⁷⁹ BENCI PIERO DI IACOPO DETTO POLLAIUOLO, *La Fede*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 14506 F, pietra nera, pietra rossa, gessetto bianco, sfumino, puntinatura, tracce di pennello e inchiostro diluito su cartone, mm 211 x 182, A. NOVA, 2010, pp. 159-175.

¹³⁸⁰ MELOZZO DA FORLÌ, *Testa di uomo barbuto di tre quarti verso sinistra, con lo sguardo rivolto verso l'alto*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 2437F, pietra nera, pietra rossa, carbonato basico di piombo, su carta tinteggiata color avorio, controfondato, mm 196 x 172.

¹³⁸¹ LUCA SIGNORELLI, *Studio per la testa san Giovanni Battista*, Stockholm, Nationalmuseum, inv. 9/1863, pietra nera, pietra rossa, gesso bianco, mm. 252 x 244, il disegno è un cartone per la testa del Battista nella scena con la Vergine con Bambino e Santi della Cattedrale di Perugia, per la cappella di Sant'Onofrio, commissione intrapresa dal 1484, *cf.* P. BJURSTÖM, 2001, n. 1056.

¹³⁸² A. ZVEREVA, 2011, pp. 30-31.

¹³⁸³ Cfr. il capitolo dedicato alla ritrattistica in Francia, Capitolo 5.

¹³⁸⁴ P. MELLEN, 1971, p. 28.

fabriquait probablement lui-même ses crayons en mélangeant les couleurs réduites en poudre à de la terre glaise, le tout lié par une sorte de colle». ¹³⁸⁵

Presso l'Albertina di Vienna ho potuto studiare un'opera di François Clouet, il *Ritratto della contessa Margaretha de la Marck*, (fig. 298) dal 1568 principessa di Arenberg. ¹³⁸⁶ Il disegno fa parte di un nucleo di una decina di fogli che Albert Casimir Sachsen Teschen acquista come opere di Holbein il giovane, nell'idea di conferire alla sua raccolta un respiro enciclopedico che vedesse rappresentate tutte le scuole europee. ¹³⁸⁷

Il disegno si data in genere alla metà del secolo ¹³⁸⁸ ma le sue componenti tecniche fondamentali dovrebbero essere in uso anche presso il padre. Grazie alla disponibilità di Elizabeth Thobois, si possono osservare in questa sede i media colorati su una macrografia a 40x. Il rosso e il nero hanno un comportamento simile, che forse non sembra immediatamente assimilabile a quello delle pietre naturali. I pigmenti di Clouet si presentano quasi a macchia di leopardo, e costruiscono strutture accorpate e agglomerate che suggerirebbero di verificare la presenza di un legante. Il pigmento sembrerebbe molto fine (figg. 299-300). Può essere utile un confronto con le pietre nere naturali fotografate dal British Museum in occasione della campagna diagnostica del 2010.

La difficoltà di distinguere tra carbone e pietra nera, anche in sede di analisi scientifica, è fatto noto ai tecnici e restauratori come segnalato, ad esempio, dal British Museum ¹³⁸⁹ e dal Louvre. ¹³⁹⁰ Anche nel caso di sofisticate attrezzature può essere problematico dare una lettura corretta dei campioni, sia per la loro natura chimica, sia a causa della ridotta quantità di medium depositato sulla superficie. A fronte di queste difficoltà Bescoby, Rayner e Tanimoto riconoscono una certa utilità alla macroscopia ottica, che non va sottovalutata per distinguere tra carboncino e pietra nera, ovvero qualora ci si trovi di fronte a «carbon-based drawing».

Optical examination is therefore often more useful. The characteristics particular to each carbon-based drawing medium can be easily recognized under magnification when freshly drawn or when the drawing is in good condition. Charcoal particles appear sharp and splintered while black chalk particles are more rounded and even. Chalk lines will tend to appear "greasier" and catch the higher points of the paper structure such as the ridges of laid lines, unmacerated knots and accretions, while the lighter, drier quality of charcoal means that the powdery particles drift into the spaces between the paper fibres and can remain there even when the more vulnerable surface deposits have been rubbed away. The effect of the brittle charcoal stick on the paper also results in an "explosion" of tiny particles around the drawn line and this scattering of minute fragments of carbon dust can be a vital clue for recognition.

J. Bescoby, J. Rayner, S. Tanimoto, *Dry drawing media. Carbon-based drawing: charcoal and black chalk*, 2010,

Gli studiosi commentano la pietra nera usata da Andrea Solario nello studio preparatorio per la *Lamentazione*, ¹³⁹¹ e lo descrivono come uno dei casi più chiari e ben conservati tra gli esemplari esaminati, utile a mostrare in una macrografia il comportamento della pietra nera (fig. 301).

¹³⁸⁵ *Ibidem*, p. 23.

¹³⁸⁶ FRANÇOIS CLOUET, *Ritratto di Marguerite de la Marck- Arenberg, Wien*, Graphische Sammlung Albertina, inv. 11183, pastelli colorati su carta, mm. 306 x 208.

¹³⁸⁷ A. ZVEREVA, 2011, p. 190.

¹³⁸⁸ *Eadem*.

¹³⁸⁹ J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, p. 40.

¹³⁹⁰ VAN BERGE-GERBAUD, A. DUVAL, H. GUICARNAUD, 2005, pp. 38-44.

¹³⁹¹ ANDREA SOLARIO, *Lamentazione su Cristo morto*, London, British Museum, Department of prints and drawings, inv. 1895,0915.771, penna e inchiostro bruno, acquerellature grigie e pietra nera, su carta crema chiaro, con leggera acquerellatura gialla, mm. 189 x 186.

Bescoby, Rayner e Tanimoto descrivono il tipico comportamento della pietra nera naturale, che si spezza sulla fibra della carta lasciando depositi disomogenei ai due lati. Di solito si accumula più da una parte che dall'altra e lo fa in modo non uniforme, lasciando granelli di diversa grandezza. Viene portato un esempio molto eloquente da un disegno a pietra nera e penna di Michelangelo,¹³⁹² che nella macrofotografia documenta questo comportamento della pietra sulle asperità della carta (fig. 262). Queste stesse caratteristiche sono osservate dai tecnici su alcuni disegni di Signorelli, ed è proprio il diverso aspetto visivo del medium sulla carta che permette loro di distinguere le strisciate a carboncino¹³⁹³ e quelle a pietra nera.¹³⁹⁴ Nello studio il confronto delle due immagini viene usato come esempio per discriminare il comportamento dei due esemplari. Il confronto incrociato delle macrofotografie diventa fondamentale a fronte della difficoltà di identificare lo strumento. Le strisciate mostrano talvolta un comportamento poco chiaro e tendono facilmente a confondersi.¹³⁹⁵ Gli studi pubblicati dal British Museum descrivono la complessità di un'identificazione dei diversi tipi di carboncini e avvertono nella necessità di essere cauti. Ad esempio carboncini a base oleosa, da Verrocchio a Guercino, si possono dimostrare talvolta esenti da un alone di grasso attorno allo striscio, come indicato da Meder,¹³⁹⁶ mentre visivamente appaiono più coprenti e corposi.¹³⁹⁷

Le difficoltà nella distinzione tra carboncino e pietra naturale viene paragonata alla complessità di distinguere tra pietre naturali e *fabricated chalks*. Il saggio degli studiosi illustra anche un esempio di confronto tra la macrofotografia di un carboncino (charcoal, figg. 302-303). e un pastello nero (fabricated black chalk), descritto come «modern charcoal» (fig. 307). La campagna d'indagine non analizza pastelli o colori a secco, per cui questo confronto viene proposto nell'ambito di un discorso che mira principalmente a evidenziare le differenze tra carboncino e pietra. A queste si aggiunge un'ulteriore differenza visiva coi pastelli neri moderni. A fronte di queste segnalazioni, che invitano alla prudenza, può essere suggestivo guardare il medium rosso di Clouet e il suo modo di creare zone compatte di colore, a fianco di un medium descritto dal British Museum come un moderno fabricated black chalk (figg. 306-307). Se si porta poi lo sguardo verso un carboncino (fig. 310-311) o una pietra nera naturale (fig. 308-309) si avverte forse la necessità di ampliare le nostre conoscenze su questi media antichi. Viste le osservazioni offerte finora per i casi di Barocci e Bassano può non essere sbagliato provare un confronto incrociato anche con questi ultimi (figg. 312-313). Sara Callegaro¹³⁹⁸ e Alfonso Zoleo¹³⁹⁹ mi segnalano che un comportamento simile a quello del rosso di Clouet è compatibile con la

¹³⁹² MICHELANGELO, *Studio per una figura maschile nuda con un braccio alzato (recto)*, penna, due inchiostri, pietra nera su carta; *Studio di un bambino, studio per una Vergine con Bambino e una testa femminile (verso)*, punta d'argento, penna e inchiostri, pietra nera su carta, London, British Museum, Department of prints and drawings, inv. 1887,0502.117, mm. 374 x 228.

¹³⁹³ LUCA SIGNORELLI, *Studio per tre pastori e un angelo (recto)*, carboncino, quadrettato a carboncino per il trasporto, su carta bianca; *Studio per un vescovo inginocchiato (verso)*, carboncino, quadrettato a punta d'argento per il trasporto, su carta bianca, London, British Museum, Department of prints and drawings, inv. 1895,0915.602, mm 384 x 248.

¹³⁹⁴ LUCA SIGNORELLI, *Studio per un nudo maschile e uno femminile in piedi a figura intera, (recto)*, London, British Museum, Department of prints and drawings, inv. 1860,0616.28, pietra nera su carta bianca, mm. 358 x 238.

¹³⁹⁵ J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, pp. 43-44.

¹³⁹⁶ J. MEDER, 1919 [W. AMES, 1978], pp. 83-84.

¹³⁹⁷ J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, p. 45, il loro striscio caratteristico viene registrato in una testa ideale di Verrocchio nella quale l'artista usa sia un carboncino classico, secco e polversoso, sia uno a base oleosa, e proprio il confronto tra le macrofotografie guida i tecnici alla sua identificazione, ANDREA DEL VERROCCHIO, *Studio per una testa femminile con un'acconciatura elaborata (recto)*, carboncino a base oleosa, carboncino, rialzi di bianco; *Studio per una testa femminile*, carboncino su carta, London, British Museum, Department of prints and drawings, inv. 1895,0915.785, mm 325 x 272.

¹³⁹⁸ Comunicazione scritta rilasciata in data 03/11/2017.

¹³⁹⁹ Comunicazione orale rilasciata a Padova in data 31/11/2017.

presenza di un legante, perché darebbe senso alle isole coprenti e definite di pigmento. Tuttavia senza riscontri scientifici più puntuali consigliano di mantenere un atteggiamento molto cauto e interlocutorio.¹⁴⁰⁰

¹⁴⁰⁰ V. JIRAT-WASIUTYNSKI, T. JIRAT-WASIUTYNSKI, 1980, pp. 128-135. A margine di queste osservazioni sul comportamento dei media secchi di colore nero è utile fare cenno agli studi di Jirat-Wasiutynski sull'uso del carbone nei disegni antichi,.

CATALOGO DEI DISEGNI

MANTOVA

nn 1-11

VENEZIA

nn 12-22

MILANO

nn 23-41

AVVERTENZA

Nel catalogo le misure dei disegni sono espresse in millimetri, l'altezza precede la base. Nel caso di disegni di formato irregolare, vengono fornite le misure massime del foglio.

Il termine Lugt con numero fa riferimento ai timbri di appartenenza alle collezioni come catalogati nei seguenti repertori:

FRITS LUGT, FRITS LUGT, *Les marques de collections de dessins & d'estampes. Marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques. Marques de marchands, de monteurs et d'imprimeurs. Cachets de vente d'artistes décédés. Marques de graveurs apposées après le tirage des planches. Timbres d'édition. Etc. Avec des notices historiques sur les collectionneurs, les collections, les ventes, les marchands et éditeurs*, Amsterdam, 1921 [*Supplément*, La Haye 1964]

FRITS LUGT, *Les marques de collections de dessins & d'estampes*, édition en ligne par la Fondation Custodia, gennaio 2018, <http://www.marquesdecollections.fr>.

Quando non diversamente specificato si intende che il disegno è al *recto*. Vengono descritti separatamente il *recto* e il *verso* del foglio se presenti, i mezzi tecnici impiegati dall'artista, nonché il tipo di colore delle carte ed altri eventuali supporti. Vengono segnalati pure la presenza eventuale di controfondi e osservazioni sullo stato conservativo. Nella descrizione delle carte il fenomeno dell'ingiallimento che interessa tutti i fogli antichi viene segnalato solo nei casi più vistosi. Quando non diversamente segnalato la carta si intende bianca.

Quando accanto al nome dell'artista compare la dicitura «qui attribuito a» significa che si tratta di un'attribuzione discussa per la prima volta in questa sede.

MANTOVA

N°1 [Fig. 18]

FRANCESCO BONSIGNORI

(Verona 1455c. – Caldiero, Verona, 1519)

Ritratto virile con cappello, di profilo verso sinistra

WIEN, Graphische Sammlung Albertina

Inv. 17612

Pietra nera, carboncino (?), fondo nero acquerellato, su carta marroncina, mm 414 x 285.

Provenienza

Vienna, Duca Albrecht von Sachsen Teschen (1738-1822) fino al 1822; Vienna, Carl von Sachsen Teschen (1771-1847) da 1822 al 1847; Vienna, Albrecht von Sachsen Teschen (1817-1895), dal 1847 al 1895; Vienna, Friedrich von Sachsen Teschen (1856-1936), dal 1895 al 1919; nel 1919 a seguito della costituzione della Repubblica austriaca, la collezione viene dichiarata proprietà dello stato e depositata all'Albertina (Lugt 174, marchio a secco sul *recto* in basso a sinistra).

Esposizioni

Mantegna e le arti a Verona, Verona-Venezia 2006.

Bibliografia

Wickhoff, 1891, XII, p. 12; Stix 1926, 29; Byam Shaw, 1927-1928, pp. 52-53; Suida, 1927, p. 59; Suida, 1957, p. 164; Schmitt, 1961, p. 92, 124, n. 29; Schmitt 1970, p. 406; Lehmann Brockhaus, 1974, p. 118; Cuppini, 1981, VI/I, p. 377; Birke, Kertész, 1992-1997, IV, 1997, p. 2165, n. 17612; Beghini 1997-1998, pp. 78-79, nn. 12, 164 ; Sogliani 2006, p. 254 ; Beghini, 2006 (b), pp. 327-328.

Il ritratto di profilo in esame è un volto virile a pietra nera, e forse a carboncino, eseguito su una carta marroncina con il fondo acquarellato di nero sulla metà sinistra. Al di sotto si scorgono alcune tracce di pietra, che partono dall'angolo in alto a sinistra e seguono il profilo dell'effigiato fino al busto, diradandosi mano a mano che ci si allontanano dal viso. Questo espediente fa sì che il volto si stagli contro un fondo sfumato. La modellazione è affidata ad una trama sottile a pietra nera, alla quale si appoggiano linee di contorno più spesse. Il tratteggio ha una regolarità quasi meccanica e la stessa attenzione usata per descrivere il volto viene portata alla veste. Questi elementi, uniti alle dimensioni, suggeriscono la possibilità di considerarlo un disegno autonomo. Il disegno proviene dalla collezione di Albert Von Sachsen Teschen, fondatore della collezione dell'Albertina e marito dell'arciduchessa Maria Cristina d'Austria.

Nei cataloghi della collezione precedenti a Franz Wickhoff, la più antica paternità del disegno è assegnata a Gentile Bellini, mentre quest'ultimo studioso lo attribuisce per la prima volta a Francesco Bonsignori, seguito da Alfred Stix. James Byam Shaw si occupa del disegno in

occasione della discussione di un altro foglio a pietra nera, il *Ritratto di Francesco II Gonzaga* di Dublino¹⁴⁰¹ (cat. 7). Lo studioso sottolinea le differenze stilistiche tra i due esemplari e accosta al disegno di Vienna lo *Studio preparatorio per un ritratto di senatore veneziano* (cat. 2)¹⁴⁰² collegato al dipinto della National Gallery di Londra.¹⁴⁰³ Wilhelm Suida attribuisce il disegno alla mano di Bernardo Zenale, mentre Ursula Schmitt lo ritiene vicino ai modi di Lorenzo Costa, pur attribuendolo al termine dell'articolo a Bonsignori. Schmitt avvicina per la prima volta il ritratto di profilo viennese ad un altro disegno di ritratto oggi alla Galleria Estense di Modena¹⁴⁰⁴ (cat. 10, fig. 108) che è stato discusso anche in tempi recenti nel catalogo del pittore.¹⁴⁰⁵ La studiosa tedesca, per entrambi gli esemplari, propone una datazione alla metà dell'ultimo decennio del Quattrocento e crede che siano le carte in chiaroscuro di cui parla Vasari.¹⁴⁰⁶ Questa conclusione è confermata da Ursula Lehmann Brockhaus, che sottolinea l'importanza del soggiorno del pittore presso la corte mantovana. L'attribuzione a Bonsignori è confermata da Maria Teresa Cuppini e dal catalogo dell'Albertina di Vienna (Birke, Kertész, 1997). Hans Joachim Eberhardt, (Beghini, 2006(b))¹⁴⁰⁷ propone invece il nome di Domenico Morone, e data il disegno molto vicino agli affreschi della biblioteca di San Bernardino a Verona del 1503. Sull'attribuzione a Morone torna anche Mattia Vinco, che segnala un confronto tra i panneggi del disegno viennese e alcuni disegni dell'artista oggi al Fogg Art Museum.¹⁴⁰⁸ Durante la mostra del 2006 dedicata a Mantegna (Beghini, 2006 (b)) si avvicina l'esemplare viennese al *Cristo portacroce* del Bargello.¹⁴⁰⁹

Le somiglianze con la tavola del Bargello sembrerebbero generali richiami tipologici, e la proposta fatta in questa sede di espungere dal catalogo dell'artista il dipinto fiorentino conferma questa cautela. Il disegno di profilo di Vienna si confronta in modo suggestivo con il disegno preparatorio per il senatore di Londra e potrebbe indicare la medesima mano, come crede la maggior parte della letteratura. L'attribuzione a Francesco Bonsignori del disegno in esame sembra confermata da un confronto con le opere firmate e datate dal veronese negli anni ottanta del XV secolo, come la donatrice in abisso della pala dal Bovo¹⁴¹⁰ del 1484. Se lo *Studio per un ritratto di senatore* si data intorno all'anno 1487 della tavola dipinta, sembra che il profilo disegnato di Vienna possa essere di poco più antico.

¹⁴⁰¹ ANDREA MANTEGNA?, *Ritratto di Francesco II Gonzaga*, Dublin, The National Gallery of Ireland, inv. 2019, pietra nera, acquerellature e lumeggiature di bianco su carta verdina, tagliato su tutti i lati, mm. 347 x 238.

¹⁴⁰² FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto virile di tre quarti verso sinistra*, c. 1487, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. n. 17672, pietra nera e biacca su carta preparata marroncina, mm. 359 x 262

¹⁴⁰³ FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto di senatore*, London, National Gallery, inv. n. NG736, tempera su tavola, firmato e datato 1487 sul cartiglio appeso al parapetto, 41,9 x 29,8 cm.

¹⁴⁰⁴ ANONIMO ARTISTA FERRARESE, *Ritratto virile di profilo verso sinistra con cappello*, Modena, Galleria estense, inv. n.1271, carboncino e acquerello nero su carta bianca, mm. 269 x 213.

¹⁴⁰⁵ Per la discussione sul disegno, cfr. Capitolo 2

¹⁴⁰⁶ G. VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, p. 580. La fonte descrive disegni funzionali che servono al pittore come modelli da cui trarre diversi tipi di opere, dai dipinti agli affreschi ai disegni, a seconda delle richieste dei committenti.

¹⁴⁰⁷ Comunicazione scritta 22 gennaio 1997.

¹⁴⁰⁸ Comunicazione orale rilasciata in data 22/03/2016

¹⁴⁰⁹ ANONIMO ARTISTA MANTEGNESE, *Cristo portacroce*, Firenze, Museo del Bargello, inv. 2031/c, tempera su tela, cm. 54 x 60.

¹⁴¹⁰ FRANCESCO BONSIGNORI, *Madonna con Bambino in trono e i santi Onofrio, Girolamo, Donato e Cristoforo (Pala dal Bovo)*, Verona, Museo di Castelvecchio, datata 1484 e firmata sul cartellino alla base del trono, inv. 893-1B271, tempera su tela, cm 206 x 174.

N° 2 [Fig. 20]

FRANCESCO BONSIGNORI

(Verona 1455c. – Caldiero, Verona, 1519)

Studio per un ritratto di senatore veneziano

WIEN, Graphische Sammlung Albertina

Inv. 17672

Pietra nera, rialzi di bianco, su carta, mm 359 x 262

Provenienza

Vienna, duca Albrecht von Sachsen Teschen (1738-1822) fino al 1822; Vienna, Carl von Sachsen Teschen (1771-1847) da 1822 al 1847; Vienna, Albrecht von Sachsen Teschen (1817-1895), dal 1847 al 1895; Vienna, Friedrich von Sachsen Teschen (1856-1936), dal 1895 al 1919; nel 1919 a seguito della costituzione della Repubblica austriaca, la collezione viene dichiarata proprietà dello stato e depositata all'Albertina (Lugt 174, marchio a secco sul *recto* in basso a sinistra).

Esposizioni

Italian Drawings Exhibited at the Royal Academy, London, 1931.

L'art italien de Cimabue à Tiepolo, Paris, 1935.

Andrea Mantegna, Mantova, 1961.

Dessins italiens de l'Albertina de Vienne, Paris, 1975.

Andrea Mantegna, London-New York, 1992.

Mantegna e le arti a Verona, Verona-Venezia 2006.

The Portrait in Renaissance Italy: From Donatello to Bellini, Berlin- New York, 2011.

Bibliografia

Crowe, Cavalcaselle, 1873, V, p. 505; Wickhoff, 1891, XII, p. 14; Schoenbrunner, Meder 1896-1908, n. 203; *National Gallery London. Catalogue*, 1925, p. 27; Stix, Froelich Bum, 1926, p. 22, n. 28; Byam Shaw, 1927-1928, p. 54; Mayer, 1929, pp. 346; Meder, 1930, n. 29; *Italian Drawings Exhibited*, 1931, n°176, p. 49; *L'art italien*, 1935, n. 524; Tietze Conrat, 1949, p. 218; Davies 1961 p. 95, 69, 127,184; Mezzetti 1961, n. 140, p. 186 ; Schmitt, 1961, n. 30, pp. 84, 125; Koschatzky, Oberhuber, Knab 1972, n. 18; Oberhuber, Knab, 1975, n. 12; Shapley, 1979, p. 75; Martineau, 1981, p. 141, n. 63; Ames Lewis, Wright, 1983, p. 286; Byam Shaw, 1983, p. 225; Lightbown 1986, p. 461; Campbell, 1990, p. 185; Birke 1992, p. 37; Ekserdjian 1992, n. 103, pp. 338-339; Hirst, 1992, p. 320; Goldner, 1993, p. 175; Birke, Kertész, 1992-1997, IV, 1997, pp. 2190-2191 ; Moro, 1995, p. 60; Freuler 1996, pp. 54-55; Mancini 2006 (a), n. 86, pp. 326-327; Litta 2008, n. 124, pp. 308-309; Goldner, 2011, pp. 351-352.

Il disegno dell'Albertina è un bellissimo studio dal vero a pietra nera, rialzato di bianco su carta bianca, che presenta alcuni leggeri pentimenti nel cappello e nella veste. Il foglio proviene anch'esso dalla collezione del duca Albert Von Sachsen Teschen, come indica il timbro a secco nell'angolo inferiore sinistro. L'artista fissa l'idea con freschezza e naturalezza, elementi che

confermano un'esecuzione dal vivo. Le linee sono sottili e descrivono con fedeltà l'epidermide. Il bianco è steso attraverso piccoli tocchi che risaltano grazie al sottotono caldo della carta. L'artista mostra una mano di grande qualità, sicura nel maneggiare la pietra nera.

Il disegno è tradizionalmente messo in relazione con il *Ritratto di senatore veneziano*, della National Gallery di Londra (inv. NG736) un dipinto datato e firmato da Francesco Bonsignori nel 1487, che misura 41,9 x 29,8 cm, a fronte dei 35,9 x 26,2 cm del nostro disegno. La storia critica del foglio è molto lunga grazie al legame con l'opera londinese, per la quale la maggior parte della critica lo ritiene disegno preparatorio. Quest'ultimo diventa quindi un elemento di confronto obbligato per qualsiasi disegno che ambisca a entrare nel catalogo del veronese. Una proposta, di scarsa fortuna, e rimontante a Campbell ritiene che il disegno di Vienna sia un *d'après*, una delle famose carte in chiaroscuro di cui parla Vasari. Tuttavia il forte carattere di presa dal vero e i pentimenti portano la letteratura tradizionale a ritenerlo uno studio *au vif*.

L'attribuzione tradizionale ottocentesca, che si trova nei cataloghi manoscritti della collezione, propone la paternità di Gentile Bellini, mentre Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle per la prima volta avanzano il nome di Francesco Bonsignori. L'attribuzione trova concordi Franz Wickhoff, Joseph Schoenbrunner e Joseph Meder e il di poco successivo catalogo dei dipinti della National Gallery di Londra. Il nome dell'artista veneziano viene confermato anche da Alfred Stix e Lili Froelich Bum. James Byam Shaw concorda sull'attribuzione a Bonsignori e sul ruolo di disegno preparatorio, come poco dopo anche August Mayer e di nuovo Joseph Meder. Nel 1930 Arthur Popham è tra i curatori della mostra di disegni italiani tenuta alla Royal Academy of Arts (*Italian Drawings Exhibited*, 1931). Il disegno è esposto ancora una volta come opera del veronese e ne viene confermata la funzione preparatoria per la tavola dipinta conservata presso la National Gallery di Londra. In quest'occasione Popham propone di considerare dubitativamente il nome di Bonsignori anche per il *Ritratto virile di tre quarti verso destra* di Oxford (cat. 13, inv. 0263), la cui letteratura recente riferisce invece a Giovanni Bellini. L'attribuzione all'artista veronese viene proposta anche nella mostra parigina del 1935 (*L'art italien*, 1935). Il legame tra il *Ritratto di senatore* di Vienna e la sua traduzione su tavola oggi a Londra, è un punto fondamentale anche nell'analisi dei Tietze e in particolare di Erica Tietze Conrat. Gli studiosi, nei volumi dedicati al disegno veneziano in base ad un confronto con il disegno in esame, rifiutano il nome di Bonsignori per il *Ritratto virile* di Oxford.¹⁴¹¹

Nel 1961 questo assetto tradizionale trova concorde il catalogo della National Gallery di Londra, (Davies 1961) e quello della mostra mantovana dedicata a Mantegna dove Amalia Mezzetti segnala lo scarto qualitativo tra disegno e dipinto, descrivendo nel disegno di Vienna un'imprevedibile sensibilità atmosferica e di segno, che non trova immediata traduzione nell'esemplare su tavola. Questa qualità emergerebbe anche nel più tardo studio del British Museum per una figura femminile inginocchiata,¹⁴¹² per l'*Apparizione della Beata Osanna Andreasi*.¹⁴¹³ Concorda con l'attribuzione a Bonsignori anche il primo contributo di tipo monografico dedicato all'artista veronese, ovvero l'articolo di Schmitt. Nel catalogo dei disegni di Vienna del 1972 (Koschatzky, Oberhuber, Knab 1972) il disegno è confermato all'artista veronese, rilevando l'origine veneziana di un ritratto tagliato sul busto da un parapetto e ricavato

¹⁴¹¹ GIOVANNI BELLINI, *Ritratto virile di tre quarti verso destra*, Oxford, The Governing Body of Christ Church, Inv. 0263, pietra nera e tracce di acquerello su carta bianca, mm. 391 X 280.

¹⁴¹² FRANCESCO BONSIGNORI, *Studio per figura femminile inginocchiata*, London, British Museum, inv. 1895,0915.541, pietra nera su carta bianca, mm. 284 x 188.

¹⁴¹³ FRANCESCO BONSIGNORI, *Apparizione della Beata Osanna Andreasi*, Mantova, Museo della Città di San Sebastiano, inv. 11498, olio su tela, cm. 206 x 154.

contro un fondo scuro. La datazione del foglio intorno al 1487 coincide con l'anno nel quale Vasari documenta il veronese ufficialmente alle dipendenze del marchese di Mantova. Il disegno viennese diventa quindi per Oberhuber l'esempio del primo approdo di Bonsignori all'arte del collega padovano, conosciuto alla corte gonzaghesca. Shapley e la mostra del 1981 (Martineau, 1981) condividono l'attribuzione tradizionale e nel 1983 la conclusione è rafforzata da Francis Ames Lewis e Johanne Wright che presentano il disegno come il primo esempio noto in ambito italiano di studio a pietra nera di un ritratto, per il quale si conosce l'opera finita eseguita su tavola. Secondo gli studiosi l'uso della pietra nera mostrerebbe una tecnica di modellazione immatura, un primo gradino verso la padronanza del mezzo, quale si troverà nel ritratto di Oxford di Giovanni Bellini (inv. 0263). Il nome di Bonsignori e il legame col dipinto inglese sono confermati poco dopo da Byam Shaw, e poi da Ronald Lightbown, Lorne Campbell e Veronika Birke.

Nonostante questa tradizione storiografica, la vicenda critica del disegno di Vienna nel 1992 (Ekserdjian 1992) intercetta la discussione di un gruppo di grandi teste settentrionali a pietra nera. La loro paternità è stata molto contesa negli anni, e ancora oggi oscilla da Giovanni Bellini ad Andrea Mantegna passando attraverso Francesco Bonsignori. Si tratta dei già nominati *Ritratto virile* di Oxford (inv. 0263) ed il *Ritratto di Francesco II Gonzaga* di Dublino (inv. 2019), a cui si unisce un *Ritratto virile* di Besançon.¹⁴¹⁴ David Ekserdjian in questa occasione propone una riflessione sull'intero gruppo, partendo dallo scarto qualitativo tra lo *Studio per un ritratto di senatore veneziano* di Vienna, e il ritratto di Londra.¹⁴¹⁵ A queste differenze avrebbero forse potuto rispondere alcune similitudini con le altre teste a pietra nera presentate in mostra (Dublino, inv. 2019, Oxford inv. n. 0263, Besançon, inv. n. D3101). La mostra coglie la difficoltà di dover valutare un disegno qualitativamente superiore al dipinto a cui è riferito, a fronte di un catalogo grafico di Bonsignori che non sempre sembra mantenere la qualità pubblicata nel disegno di Vienna. Lo studioso porta l'esempio del più debole *Studio per un ritratto di Federico I Gonzaga* degli Uffizi.¹⁴¹⁶ Dal suo punto di vista, il nome del veronese si potrebbe discutere con maggiore sicurezza su opere grafiche di questo genere. La paternità mantegnesca per il disegno di Vienna in esame si rafforza in quella sede grazie ad un parere orale di Oberhuber che non esclude la possibilità che il padovano avesse dato il disegno di sua mano a Bonsignori (in Ekserdjian 1992). Da qui nella mostra si apre la possibilità che Mantegna avesse donato a Bonsignori un suo studio dal vero, perché questo lo traducesse in pittura. Ekserdjian discute a questo proposito il disegno di Rotterdam,¹⁴¹⁷ l'unico caso oggi noto che sia utile a documentare la circolazione di idee del maestro all'interno del suo ambito, e il suo uso in Bonsignori, e in un altro anonimo maestro. Il foglio di Rotterdam viene alternativamente attribuito ai due maestri oppure ad anonimo, e porta

¹⁴¹⁴ LORENZO COSTA, *Ritratto virile di tre quarti verso destra*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie Inv. D. 3101, Pietra nera su carta bruno-giallastra, mm. 342 X 250.

¹⁴¹⁵ «se accettiamo che questo sia opera della stessa mano che eseguì gli altri disegni del gruppo, allora devono tutti essere opera del Bonsignori». Ekserdjian 1992, n. 103, p. 338.

¹⁴¹⁶ ANONIMO ARTISTA NORDITALIANO, *Ritratto di Gianfrancesco Gonzaga*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. n. F. 1702, pietra nera e gesso bianco, mm 305 X 235.

¹⁴¹⁷ SCUOLA DEL MANTEGNA, *Grande testa femminile con copricapo e schizzi a penna di varie figure (recto). Testa di bambino, accenno di testa femminile di tre quarti, altro volto femminile e studi di un piede e di labbra (verso)*, Rotterdam, Museo Boymans, inv. n. 578, penna e inchiostro acquarellato, mm 292 x 197. Sul *recto* in senso perpendicolare alla direzione delle figure si leggono iscrizioni a penna «ANO 1479» e più sotto «AND». Più sotto ancora una terza iscrizione che è stata variamente interpretata: «DOME DM AC MAIORI MEO» oppure «DONU[m] DNI [domini] AC MAISRI [magistri] MEL». Sul *verso* in alto a destra si legge «AM». A destra un'iscrizione latina manoscritta interrotta dal margine del foglio, dalla quale sono state lette le parole «DUO / GRADUS / SEPELITUR».

la scritta «donum domini ac magistri mei». Ekserdjian tuttavia è cauto, e segnala la mancanza di ritratti certi di Mantegna sia sul versante della pittura che su quello della grafica, lacuna che si aggrava col procedere degli anni. La mostra del 1992 è il primo grande cantiere di ricerca su questi disegni, che riavvia una discussione unitaria su tutti gli esemplari, evidenziando il loro altissimo livello di difficoltà.

La paternità mantegnesca estesa all'intero nucleo è rigettata dalla critica successiva, come Hirst o Goldner che invitano a considerare diverse mani al lavoro: «they cannot all be the work of one hand; in fact, there seem to be three or perhaps four different artists at work here». Lo studioso mantiene l'autografia di Bonsignori solo per lo *Studio per un ritratto di senatore veneziano* di Vienna. Anche gli studi recenti concordano nel confermare questo riordino dei materiali e il disegno in esame è catalogato come opera del veronese nel successivo catalogo dell'Albertina (Birke, Kertész, IV, 1997), negli articoli di Moro e Freuler, oppure nella mostra mantegnesca del 2006 (Mancini 2006 (a)). L'esposizione parigina del 2008, ugualmente dedicata al pittore padovano, conferma questa conclusioni, che sono accolte tre anni più tardi nella mostra *The Portrait in Renaissance Italy* (Goldner, 2011). Ekserdjian¹⁴¹⁸ offre oggi una discussione aperta ed interlocutoria in merito al gruppo di teste del 1992. Lo studioso non esclude che si possa accogliere nel catalogo di Bonsignori lo *Studio per un ritratto di senatore veneziano* di Vienna ma invita a riflettere sulla qualità del disegno, che supera quella della tavola.

Una discussione sul disegno in esame si presenta oggi con tutta la sua difficoltà. A fronte della bellezza del disegno rispetto alla tavola, l'accordo quasi unanime della letteratura tradizionale invita forse a essere cauti e a non escludere che possa essere un'opera di Bonsignori.

Ancorando il foglio alla data 1487 della tavola, si potrebbe ottenere un termine per il catalogo grafico del maestro e questa conclusione creerebbe un confronto obbligato per tutti i successivi ritratti su carta del catalogo.

Il disegno, una volta entrato nel catalogo del veronese, può essere messo a confronto con le opere datate dei primi anni ottanta del XV secolo, e con un secondo profilo di Vienna, a pietra nera su carta (inv. 893-1B271), che probabilmente lo precede.

¹⁴¹⁸ Comunicazione orale rilasciata a Padova in data 11/04/2016.

N° 3 [Fig. 64]

FRANCESCO BONSIGNORI

(Verona 1455c. – Caldiero, Verona, 1519)

Ritratto di frate

FIRENZE, Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizi.

Inv. 1701 F

Pietra nera, acquerelli nero e azzurro, su carta marroncina, controfondato. L'angolo superiore destro è mancante ed è stato integrato in passato. Diffusi fori di tarlo sulla superficie, mm 368 x 256

Iscrizioni: a metà del foglio, verso il margine destro, a pietra nera «34»

Provenienza:

Fondo Mediceo Lorenese? (Agosti, 2001, n. 27, pp. 166-169).

Esposizioni:

Catalogo dei ritratti eseguiti in disegno ed in incisione da artisti italiani, Firenze 1911.

Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento, Ferrara 1933.

Disegni del Rinascimento in Valpadana, Firenze 2001

Bibliografia:

Pelli Bencivenni *ante* 1793, II, n. 1 del II vol; Ferri, 1890-1897, p. 234; *Catalogo dei ritratti*, 1911, p. 38; Ricci, 1914, n. 6; Giglioli, 1922, p. 15; *Catalogo dell' esposizione*, 1933, n. 242, p. 200; Longhi, 1934, nota n. 105, p. 106, p. 122; Giglioli, 1942, pp. 2,5 ; Schmitt, 1961, n. 21, p. 122; Brown, 1966, n. 13, p. 180, p. 429; Venturoli, 1969 b, p. 166; Lehmann Brockhaus, 1974, p. 121; Tosetti, 1977-1978, II, pp. 1369-1370; Agosti 2001, n. 27, pp. 166-169 ; Agosti, 2005, p. 213; Litta 2008, n. 124, pp. 308-309.

Il foglio raffigura un monaco di tre quarti, ancora riconoscibile dalla veste ma assai rovinato nella zona del viso. Nonostante la pietra nera sia in parte abrasa e ripassata, il volto mostra un'esecuzione di una certa qualità.

Il primo nucleo della raccolta grafica degli Uffizi è formato dalle collezioni dei Medici, della quale non sia hanno molte informazioni oltre all'inventario del 1638.¹⁴¹⁹ Un'importante accelerazione degli acquisti si deve al cardinale Leopoldo de' Medici (1617-1675) ma sebbene sia oggi disponibile diverso materiale documentario per descrivere modi e tempi dell'approvvigionamento dei disegni, non sono emersi riscontri per il disegno in esame (Agosti, 2001, p. 166). Il disegno si presenta in uno stato conservativo molto precario, dove riprese e ridipinture si accompagnano ai segni di una lunga incollatura su un supporto ligneo. Giovanni Agosti ritiene poco probabile che questa soluzione sia da riferire al cardinale Leopoldo, che di solito è poco incline ad accettare nella sua raccolta opere su questo supporto. Non sono isolati i casi in cui rifiuta l'acquisto di disegni perchè infastidito dall'applicazione su tavola, che per certo non ama.

¹⁴¹⁹ G. AGOSTI, 2001, pp. 2-4.

Nell'inventario della Galleria del 1784, tra i disegni incorniciati ed esposti, sono ricordati anche alcuni ritratti descritti come «busti a pietra nera» ma purtroppo la descrizione è molto vaga. Agosti si chiede se il nostro disegno possa essere il «busto grande di un Frate forse lo stesso Frà Filippo a acquerello azzurro su fondo turchino» nominato nell'inventario settecentesco di Giuseppe Pelli Bencivenni, (Pelli Bencivenni *ante* 1793) ma mancando appigli più precisi nella descrizione inventariale, non può dirsi certo dell'identificazione.

La prima menzione sicura del foglio si deve al catalogo di Paolo Nerino Ferri, che lo inserisce nella scuola veneziana del Cinquecento. Con un'attribuzione a Lorenzo Costa compare invece nella mostra del 1911 (*Catalogo dei ritratti*, 1911), su suggerimento di Corrado Ricci, lo stesso studioso che tre anni dopo compila anche il commento alla prima riproduzione del disegno. Lo convince il confronto con la testa di un cardinale nella *Conversione di Valeriano* di Bologna¹⁴²⁰ e con il *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio* oggi agli Uffizi.¹⁴²¹ Il nome del Costa viene confermato da Onofrio Giglioli e dai curatori della mostra di pittura ferrarese del 1933 (*Catalogo dell'esposizione*, 1933). Anche se il nome dello studioso non compare nel volume, è Carlo Gamba ad occuparsi della sezione di grafica, e quindi probabilmente si deve a lui la riproposizione del nome di Costa. Roberto Longhi non è persuaso da questa conclusione e nell'*Officina ferrarese* fa per la prima volta il nome di Francesco Bonsignori, ritenendo il pezzo «troppo sinceramente classicista per il Costa, il quale anzi, all'epoca che il disegno dimostra (e cioè i primi del Cinquecento) era nella fase più inquieta e patetica del suo stile». Un secondo intervento di Giglioli ritorna su Costa, nel 1942. Ursula Schmitt invece, nel 1961, include il *Ritratto di frate* nel catalogo di Bonsignori appoggiandosi al confronto con i santi Ludovico e Francesco che sorreggono il monogramma bernardiniano nella tavola di Brera, dove la colpisce soprattutto il forte carattere ritrattistico della testa di san Francesco. Brown nel 1966 discute in modo persuasivo la possibilità di scartare il nome di Costa per il disegno in esame, anche se sulla conclusione ritorna Paolo Venturoli nel 1969. Lo studioso, senza troppo seguito, propone un confronto con le teste della *Conversione di Valeriano* nell'Oratorio di Santa Cecilia. Ursula Lehmann Brockhaus condivide la paternità di Francesco Bonsignori e ripropone una riflessione sui santi Ludovico e Francesco di Brera¹⁴²² dell'artista veronese (inv. 183, Fig. 33). Nella seconda metà degli anni Settanta si affacciano nel frattempo gli studi di Paola Tosetti su Costa, che scartano il disegno fiorentino dal suo catalogo. Giovanni Agosti si occupa in diverse occasioni del disegno e nel 2001 lo scheda nell'ambito della mostra fiorentina dedicata al disegno del rinascimento in Valpadana. Dopo la discussione sullo stato conservativo e le note inventariali, lo studioso concorda nell'attribuzione a Francesco Bonsignori, che tuttavia accetta con un punto di domanda. La datazione segue il suggerimento di Longhi, e si porta ai primi anni del nuovo secolo, appoggiandosi ad un confronto con il san Francesco della lunetta di Brera. L'assetto proposto in questa sede viene confermato nel 2005. Nella mostra del 2008 (Litta 2008) si accoglie la paternità del veronese portando un confronto con lo *Studio per un ritratto di senatore veneziano* di Vienna, (Inv. n. 17672) e il *Ritratto di Francesco II Gonzaga* di Dublino.

Nella presente ricerca si conferma l'attribuzione a Bonsignori, e si invita a considerare la possibilità di sciogliere il legame con il ritratto di Dublino (inv. 2019, fig. 85). Il disegno fiorentino si confronta in modo persuasivo con la lunetta di Brera che, ad un esame del catalogo

¹⁴²⁰ LORENZO COSTA, *Conversione di San Valeriano*, Bologna, oratorio di Santa Cecilia, affresco.

¹⁴²¹ LORENZO COSTA, *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio*, Firenze, Uffizi, inv. n. 8384, tempera su tavola, cm. 55x49.

¹⁴²² *San Ludovico di Tolosa e San Francesco che reggono il monogramma di Cristo* della Pinacoteca di Brera di Milano, (inv. 183).

pittorico dell'artista, è forse indicato anticipare di qualche anno negli anni novanta del XV secolo. Questa datazione potrebbe forse adattarsi anche al disegno. La citazione mantegnesca è ancora vicina a quella che si coglie nel *Ritratto di senatore veneziano* del 1487 (inv. NG736) e in parallelo sembra essere diversa delle opere pubblicate nel primo decennio del nuovo secolo, come il *Ritratto di uomo anziano* di Philadelphia,¹⁴²³ e la *Madonna con il Bambino e santi* della National Gallery.¹⁴²⁴

¹⁴²³ FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto d'uomo anziano*, Philadelphia, John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art, inv. n. 171, olio su tavola, cm 40.8 x 32.1.

¹⁴²⁴ FRANCESCO BONSIGNORI, *Vergine con Bambino e quattro santi*, London, National Gallery of art, inv. n. NG3091, olio su tela, cm 48.3 x 106.7.

N° 4 [Fig. 67]

FRANCESCO BONSIGNORI

(Verona 1455c. – Caldiero, Verona, 1519)

Studio per il ritratto di Federico II Gonzaga di profilo

WIEN, Graphische Sammlung Albertina

Inv. 4884

Pietra nera, pietra rossa, gesso bianco steso a pennello su carta marroncina, molte lacerazioni e fori, controfondato, mm. 278 x 179.

Provenienza

Collezione privata, lasciato in eredità al duca Albrecht von Sachsen Teschen (1738-1822), (Birke, Kertész, 1992-1997, III, 1995, p. 1997); Vienna, duca Albrecht von Sachsen Teschen (1738-1822) fino al 1822; Vienna, Carl von Sachsen Teschen (1771-1847) da 1822 al 1847; Vienna, Albrecht von Sachsen Teschen (1817-1895), dal 1847 al 1895; Vienna, Friedrich von Sachsen Teschen (1856-1936), dal 1895 al 1919; nel 1919 a seguito della costituzione della Repubblica austriaca, la collezione viene dichiarata proprietà dello stato e depositata all'Albertina.

Esposizioni

Mostra iconografica gonzaghesca, Mantova, 1937.

«*La prima donna del mondo*», *Isabella d'Este*, Wien, 1994.

Bibliografia

Wickhoff 1891, n. 6; Stix 1926, n. 34; Suida, 1927, p. 59; Mayer, 1929, p. 345; Hill, 1930, p. 86, Nr. 346; *Mostra iconografica Gonzaghesca*, 1937, p. 101, Nr. 450; Schmitt, 1961, p. 95, 124, n. 28; Lehmann Brockhaus, 1974, p. 116, 118; Heinemann, III, 1991, p. 91, Nr. 363bis; Ferino Pagden, 1994, pp. 46-47, n. 15, p. 397, n. 135; Birke, Kertész, 1992-1997, III, 1995, p. 1692; Freuler, 1996, p. 4.

Il disegno è un piccolo foglio di studio della collezione di Albert von Sachsen Teschen che a differenza degli altri esemplari non porta traccia del tipico marchio a secco del duca. La lacuna è dovuta alla provenienza da un legato ereditario (Birke, Kertész, 1995). Il ritratto è molto abraso e l'occhio è quasi un'ombra sulla quale si intravede una linea di contorno. Sulle labbra si scorge ancora una leggera colorazione a pietra rossa. I capelli sono creati con una massa chiaroscurata sulla quale sono stese delle linee a pietra nera, lunghe e regolari. Lo stato di conservazione è assai compromesso ma fa trasparire il carattere della mano all'opera, nel chiaroscuro del berretto, che degrada in modo delicato. Il chiaroscuro sulla parte destra si stende in modo delicato, e viene rialzato con abilità sul volto con del gesso bianco. La rifinitura rossa sulle labbra indica che nonostante sia un disegno preparatorio l'artista deve averlo predisposto con una certa cura.

La tradizionale attribuzione a Gentile Bellini viene rimpiazzata da quella di Francesco Bonsignori grazie a Franz Wickhoff, mentre per Alfred Stix il disegno rimane sotto la definizione più cauta di «*Venezianer der Terra ferma, Anfang des 16. Jahrhunderts*». Wilhelm Suida propone di riconoscervi un'anonima mano lombarda, mentre August Mayer e George Hill

confermano il parere già espresso da Wickhoff. La paternità bonsignoriana viene discussa anche in occasione della mostra dl 1937 (*Mostra Iconografica Gonzaghesca*, 1937), e da Ursula Schmitt nel suo articolo monografico. La studiosa è la prima a proporre una relazione con il ritratto del piccolo Federico II Gonzaga, inginocchiato ai lati del *Cenacolo* di San Francesco degli Zoccolanti.¹⁴²⁵ L'opera è oggi perduta, ma dai documenti pubblicati dalla studiosa è possibile circoscrivere la data della sua esecuzione tra il 1506 ed il 1507.¹⁴²⁶ Questo collegamento viene accettato dalla maggior parte della critica successiva, soprattutto di area tedesca, come Lehman Brockhaus. Fritz Heinemann senza seguito avanza il nome di Andrea Solario, mentre poco dopo Sylvia Ferino Pagden torna sulle conclusioni di Schmitt. Nella mostra del 1994 (Ferino Pagden, 1994,) si propone anche un confronto con il presunto Federico Gonzaga dipinto da Francia ed oggi al Metropolitan Museum,¹⁴²⁷ e si segnalano le difficoltà ad avvicinare la testa di giovane agli altri esemplari grafici noti del veronese. Tra questi soprattutto il *Ritratto di senatore* di Vienna (inv. 1453) e il *Ritratto di Francesco Gonzaga* di Dublino (inv. 2019). Il *Ritratto di senatore* (inv. 1453, Fig. 86) risale a quasi due decenni prima del ritratto di Federico II, e di conseguenza può portare le tracce di un'evoluzione del pittore, accanto al fatto che si tratta di due disegni diversi dal punto di vista tipologico e funzionale, e quindi anche tecnico. Il secondo disegno invece, oggi conservato a Dublino (inv. 2019), viene in questa sede discusso come opera di Andrea Mantegna. L'attribuzione a Bonsignori è oggi accolta nel catalogo dell'Albertina (Birke, Kertész, III, 1995), nella cui scheda si segnala un parere di Bernard Berenson, che riconosce invece la paternità di Giovan Francesco Caroto. L'anno successivo un articolo di Gaudenz Freuler conferma le conclusioni di Schmitt.

In questa sede sembra potersi confermare la paternità di Francesco Bonsignori per il foglio in esame, sia a livello stilistico sia per la suggestione con i lavori intrapresi dal pittore per San Francesco degli Zoccolanti nel 1506.¹⁴²⁸ Tuttavia un confronto con il bambino dipinto da Francia nel quadro del Metropolitan (inv. 1 4.40.638) non sembra risolutivo.

¹⁴²⁵ G.VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, p. 580.

¹⁴²⁶ U. SCHMITT, 1961, doc. XXIX-XXXI-XXXII.

¹⁴²⁷ FRANCESCO FRANCIA, *Ritratto di bambino*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1 4.40.638, Tempera su tavola, trasferita a tela e poi di nuovo su tavola, cm 47,9 x 35,6.

¹⁴²⁸ G.VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], IV, 1976, p. 580.

N° 5 [Fig. 71]

FRANCESCO BONSIGNORI(?)

(Verona 1455c. – Caldiero, Verona, 1519)

Ritratto di dama di tre quarti verso sinistra

PARIS, Musée du Louvre, Département des arts graphiques,

Fonds des dessins et miniatures, Petit format

Inv. RF53007

Pietra nera su carta colorata grigio-beige, mm 352 x 240.

Provenienza

Zurich, Kurt Meissner (1909- 2004) fino al 1969; Zurich, vendita Stanford Art Book, 1969, lotto 19; London, vendita Yvonne Tan Bunzl, 1984, lotto 1; Paris, Juan Guillermo de Beistegui, (1930-2017; Lugt 3244, marchio a inchiostro nero sul *recto*, in basso al centro) dal 1984 al 2004; entrato al Musée du Louvre nel 2004 grazie a un acquisto dello Stato francese con fondi del gruppo Carrefour (Lugt 4444, marchio a inchiostro nero sul *recto*, in basso a sinistra).

Esposizioni

Handzeichnungen Alter Meister, Zurich, 1967.

Old master drawings from the collection of Kurt Meissner, 1969, Stanford, Detroit, New York, 1969.

50 Jahre Kunsthandelsverband der Schweiz, Zurich, 1973.

De la Renaissance à l'Age Baroque, Paris, 2005.

Bibliografia

Gregori 1967 n. 69, pp. 48-49; Forster, 1969, p. 31, n. 19; *50 Jahre*, 1973, n. 177; Tan Bunzl, 1984, n. 1; Cordellier 2005, n. 3, p. 17

Il ritratto di dama è un esemplare a pietra nera di grandi dimensioni, ben rifinito e in un buono stato di conservazione, eseguito su una carta colorata con un sottotono raffinato che vira dal grigio al beige.

La provenienza del disegno dalla collezione zurighese di Kurt Meissner si evince da un catalogo di vendita del 1969 e non dal consueto marchio a inchiostro di Meissner, che abbina due lettere «MM» ad indicare «Meisterzeichnungen Meissner» (Lugt 4665). La raccolta zurighese viene per la prima volta presentata al grande pubblico negli anni Sessanta, a mezzo di una grande esposizione itinerante di 223 disegni (*Handzeichnungen Alter Meister*, 1967), che mantiene il collezionista anonimo. La dama del Louvre viene messa in vendita a Zurigo da Meissner solo due anni dopo l'esposizione (Cordellier 2005). Non si conosce il nome della collezione nella quale entra, ma nel 1984 il disegno ricompare a Londra in una vendita di Yvonne Tan Bunzl (Tan Bunzl, 1984), e qui viene comperato da Juan Guillermo de Beistegui per la sua raccolta parigina. Nel 2004 il facoltoso collezionista è costretto a vendere centotrenta disegni italiani dal XV al XVII secolo, che vengono acquistati dallo stato per il Museo del Louvre grazie ad un finanziamento del gruppo Carrefour (Cordellier 2005).

Mina Gregori (Gregori 1967) in occasione della mostra zurighese del 1967 discute per la prima volta il foglio in un contesto cremonese di XVI secolo, sottolineando una certa affinità tipologica con figure dipinte da Boccaccino nel Duomo di Cremona. La studiosa ritiene che pettinatura e gioielli siano di tipo lombardo e siano in uso a partire dal secondo decennio del XVI secolo. Nel catalogo del 1967 si riporta un parere di Philip Pouncey che «sieht Zusammenhänge mit Porträts von Antonio Campi (gest. In Cremona um 1591) (z.B. Exemplar im British Museum) und den Stichen der *Cremona Fedelissima*». Pouncey vede un legame tra i ritratti di Antonio Campi e le incisioni di dame che illustrano la *Cremona Fedelissima*, a conferma di un contesto cremonese. Quando, nel 1969, Kurt Meissner mette in vendita la sua collezione di disegni, questa è oggetto di una mostra itinerante che espone il ritratto di dama a Stanford e poi a Detroit e New York. Il catalogo viene curato da François Forster Hahn, ma le voci relative ai disegni italiani sono affidate a Kurt Forster. Quest'ultimo mantiene l'attribuzione a Boccaccio Boccaccino, lamentando tuttavia la scarsa chiarezza del catalogo grafico dell'artista. Lo studioso condivide la cronologia proposta da Gregori e discute il foglio come una prova di Boccaccino del secondo decennio, ancora accostabile al Duomo cremonese. Il medesimo assetto compare nel catalogo della mostra del 1973 (*50 Jahre, 1973*) e poi in quello della vendita sul mercato londinese a cura di Yvonne Tan Bunzl. Quest'ultima riferisce il parere orale di Pouncey, che attribuisce per primo il disegno a Boccaccio. Una volta entrato nelle collezioni del Museo del Louvre, il disegno è oggetto di una nuova esposizione. Per la prima volta si propone di spostare l'ambito regionale del foglio convergendo su Francesco Bonsignori, secondo una segnalazione di Andrea de Marchi (Cordellier 2005). Dominique Cordellier ritiene ragionevole la proposta e accoglie la paternità di Bonsignori con la cautela di un punto di domanda. Secondo lo studioso si tratta di uno dei grandi disegni di ritratto autonomo eseguiti a pietra nera in Italia settentrionale.

Se si volesse discutere il nome di Bonsignori per questo disegno, lo si potrebbe avvicinare ad opere intorno all'anno 1500 o al primo decennio, come la *Figura di santa a mezzo busto* del Poldi Pezzoli di Milano (inv. 1591/628) o il *Ritratto di uomo anziano* di Philadelphia (inv. 171). Il confronto con il catalogo grafico non sembra definitivo e invita alla prudenza.

Nel ritratto di dama c'è un gusto per la decorazione sovrabbondante che non è consueto per Bonsignori. Nelle opere appena discusse, la sua condotta è sobria e priva di orpelli. A questo proposito potrebbe non essere sbagliato valutare la diversa destinazione del foglio.

Se l'attribuzione rimane dubitativa, la funzione del foglio appare invece più chiara. Sembra che si tratti di un classico ritratto epitalamico su carta, un genere di cui parlano molto le fonti. Il disegno presenta tutti i caratteri specifici di questi ritratti, dalla tecnica, alle dimensioni. Anche la moda, i gioielli e l'età dell'effigiata, rimandano a questo orizzonte. Questi sono disegni autonomi di grandi dimensioni, che viaggiano da una corte all'altra, e sono spesso i primi passi nelle trattative di fidanzamento. «Uno disegno de carbone»¹⁴²⁹ di Bianca Maria Sforza è ciò con cui, nel 1492, il messo del duca di Sassonia se ne torna da Milano. Il duca lo invia a corte per vedere la giovane Bianca, raccogliere informazioni sui parenti e sulla dote, per poi ritornarsene oltre le Alpi con un ritrattino della giovane. La fortuna di disegni autonomi di questo tipo è ampiamente testimoniata dalle fonti.¹⁴³⁰ Il disegno del Louvre presenta tutti i caratteri specifici di queste effigi epitalamiche, ed esibisce con attenzione i particolari sontuosi della veste, della cuffia e dei gioielli,

¹⁴²⁹ FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, 1902, pp. 93-94, 1 settembre 1492, Lettera di Marchesino Stanga da Milano a Ludovico il Moro a Milano, F.MALAGUZZI VALERI, 1902, pp. 93-94.

¹⁴³⁰ Cfr. Capitolo 1.

ripassati con uno scrupolo che non è consueto per il pittore. Nel caso di un ritratto di fidanzamento tuttavia l'interesse per questi particolari decorativi avrebbe un significato specifico. Pur mancando il colore, si potrebbe suggerire che la collana sia di perle, visto che in genere compaiono in tutti i ritratti di questo simili, per evidenziare la purezza dell'effigiata.¹⁴³¹ Se la pietra dal taglio piatto collocata al centro del monile potesse essere un rubino, saremmo di fronte ad una tradizionale iconografia di fidanzamento.¹⁴³² Anche la giovane età della ragazza può indicare una trattativa matrimoniale in corso, come suggeriscono gli occhi grandi e la sproporzione della testa rispetto al busto. L'età legale per il matrimonio si aggira infatti intorno ai dodici anni.¹⁴³³ Questa tipologia di ritratto si avvicina ai quadri matrimoniali del Costa, come il *Ritratto di Dama con cagnolino* di Buckingham Palace¹⁴³⁴ (inv. 355) e il *Ritratto di giovinetta (Eleonora Gonzaga?)* di Manchester databile tra 1505 e 1508 (inv. 1947.4). Per quanto riguarda invece la moda, questa cuffia è un modello documentato sia negli anni novanta, che nel primo decennio del nuovo secolo.¹⁴³⁵ Gregori¹⁴³⁶ data la moda molto tardi, almeno dal secondo decennio del XVI secolo in avanti. A queste date però le acconciature femminili indulgono in elaborate e alte capigliare, come mostrato anche da diverse medaglie datate agli anni venti del secolo.¹⁴³⁷ Si trova una moda consimile nella medaglia di Maddalena di Mantova¹⁴³⁸ che porta un'iscrizione che la data al 1504. Intorno al 1507 invece Bernardino Luini impiega diverse volte quest'acconciatura nella donatrice e nelle sante della *Madonna con Bambino tra santi e donatori* dei Musei Civici di Padova.¹⁴³⁹ In questo caso però la veste è diversa e presenta moderne maniche ampie. A Venezia, nel 1505, Dürer ritrae con questa acconciatura la bella giovane di Vienna¹⁴⁴⁰ e l'anno successivo la dama di Berlino con la laguna sullo sfondo.¹⁴⁴¹ Per entrambe l'abito ha due maniche che si allacciano al corpetto con fiocchi.¹⁴⁴² Nel disegno parigino parrebbe intuirsi una manica più asciutta sulla destra, che si attacca ad una cotta.¹⁴⁴³ Le maniche, elegantissime, sembrano di tessuto diverso ed esibiscono il loro tono sfarzoso, adatto ad accompagnare il protagonismo dei gioielli in un ritratto di fidanzamento. La collana è molto simile a quella

¹⁴³¹ P. VENTURELLI, 2002, pp. 164, 167, nota n. 5.

¹⁴³² P. VENTURELLI, 2003 (a), pp. 74-75. «insieme alla perla emblema della verginità e della purezza, troviamo il rubino, creduto capace di alimentare prosperità e figliolanza». La studiosa ha discusso il caso del fermaglio da spalla con angelo di Bianca Maria Visconti Sforza.

¹⁴³³ Così per Cecilia Gallerani, si veda l'analisi dei documenti in A. BALLARIN, 2010 (b), I, p. 242.

¹⁴³⁴ Si veda l'analisi di Ballarin sulla datazione e il contenuto epitalamico, contemporaneo al *Regno di Como* per il camerino, in A. BALLARIN, 2002-2007, pp. CXXXIX-CXL.

¹⁴³⁵ In Italia centrale, quest'acconciatura si documenta senza documentata dagli anni Novanta circa, come ci mostrano molti ritratti di David Ghirlandaio già degli anni Ottanta e Novanta, epoca nella quale tra Bologna e Milano si preferiva spesso il *coazzone*. Del Ghirlandaio possiamo ricordare il DAVID GHIRLANDAIO, *Ritratto di Selvaggia Sassetti*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 32.100.71, tempera su tavola, cm 57.2 x 44.1, dove compare anche lo scollo quadrato con la veletta portata sulle spalle e allacciata sul petto.

¹⁴³⁶ M. GREGORI, 1967, pp. 48-49.

¹⁴³⁷ Come nella medaglia di Giovanni Maria Pomedelli, datata al 1524; Giovanni Maria Pomedelli, *Medaglia ritratto di Angela Brenzoni (1524)*, cm 9,2, Trento, Castello del Buon Consiglio.

¹⁴³⁸ G.F. HILL, 1930, I, n. 215, p. 53.

¹⁴³⁹ BERNARDINO LUINI, *Madonna con il Bambino tra i Santi Pietro, Caterina, Lucia, Paolo e due devoti*, 1507 c., Padova, Musei Civici agli Eremitani, inv. 2479, tavola trasportata su tela.

¹⁴⁴⁰ ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di giovane donna*, 1505, WIEN, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 403, olio su tavola, cm. 33 x 25, datato e firmato, al centro in alto. Panofsky ritiene che la donna, per la foggia dell'abito, sia milanese, E. PANOFSKY, 1967, p. 67.

¹⁴⁴¹ ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di giovane con la laguna sullo sfondo*, Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 1867, olio su tavola, cm 29 x 22.

¹⁴⁴² R. LEVY PISETSKY, 1966 [ed. 2005], I, p. 340; LEONARDO DA VINCI, *Ritratto di donna (Isabella d'Aragona?)*, c. 1491-1492, Parigi, Musée du Louvre, Département de peintures, inv. n. 778, tavola, cm 63 x 45. Con il nuovo secolo diventerà sempre più di moda far vedere la camicia dagli spacchi alle spalle, portando la gamurra senza nessuna sopravveste, eppure quest'uso si documenta senza difficoltà nel secolo precedente.

¹⁴⁴³ R. LEVY PISETSKY, 1966 [ed. 2005], I, p. 345.

indossata da Beatrice d'Este nella pala sforzesca,¹⁴⁴⁴ con una maglia a incroci a rombo attorno al collo, accompagnata da un filo di perle che scende lungo il busto. I gioielli sembrano quelli che vede il poeta Antonio Cammelli, detto il Pistoia, addosso alle donne milanesi e che sono rintracciabili in diversi inventari coevi grazie agli studi di Venturelli.¹⁴⁴⁵

Le veste lor di seta e di rosato,
le scoffie d'oro e nel petto il gioiello,
maniche di ricamo o di broccato!

In spalla hanno il balasso i ricco e bello,
tutto il collo di perle incatenato,
con un pendente o d'intaglio o niello;
ogni dito ha lo anello!

E. Percopo, *Il Pistoia*, 1908, p. 205.

Sembra che la collana stretta al collo della dama sia quella che si trova negli inventari milanesi citata col nome di «gorzarino», un modello già della moda medioevale, che alla fine del secolo propone anche iniziali o sigle, e che nel caso della giovane del disegno è abbinata alle perle, a sottolineare un significato nuziale.¹⁴⁴⁶ A queste possono aggiungersi nella moda contemporanea anche pietre preziose di diverso tipo e fattura, che a richiesta della clientela meno abbiente diventano pietre dure. Negli inventari milanesi si trovano documentati dei «gorzarini» che sono molto simili ad un'altra tipologia di collane strette al collo. Queste ultime sono formate da «compassi», ovvero cerchi, che di solito vengono abbelliti da perle e pietre preziose. Questo è il caso dell'inventario di nozze di Ippolita Sforza del 1465, la collana creata per l'occasione è a «compassi [...] de peze XVIII cum perle IJ per ciascuno cum robini XIIJ et diamanti cinque».¹⁴⁴⁷ Nel 1491 la collana nuziale di Anna Sforza, è molto simile a queste, ed è formata da quindici «compassi» con «perle trentasei tonde et due grosse nel numero dele trentasei, videlicet una dinante pendente et l'altra dreto in mezo, diamanti sexanta quatro robini trentatri et perle sexanta piccolo a quatro a quatro». Secondo Venturelli questa collana è simile ad un altro esemplare più modesto, annotato più oltre nello stesso documento, che conta solo diciassette «compassi» ornati ciascuno da un diamante e due perle. Sembrerebbe quindi che nel ritratto di dama del Louvre si trovi un «gorzarino» a «compassi», con perle a suggerire una destinazione epitalamica.

¹⁴⁴⁴ MAESTRO DELLA PALA SFORZESCA, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Ambrogio, Gregorio Magno, Agostino e Girolamo, presenti Ludovico il Moro, Beatrice d'Este e i figli, (pala Sforzesca)*, 1494-1495, Milano, Pinacoteca di Brera, in. Gen. 285, tavola, cm 230 x 165.

¹⁴⁴⁵ P. VENTURELLI, 1996, pp. 171-173.

¹⁴⁴⁶ Ibidem, p. 172, in particolare nota 47, «[...] riferibile al settimo decennio del '400 (un "gorgelino" con 4 perle di 12 carati ciascuna, 4 rubini "in tavola", 2 diamanti di cui uno "in tavola" e l'altro "in scudo")»

¹⁴⁴⁷ Ibidem, p. 172.

N° 6 [Fig. 74]

FRANCESCO BONSIGNORI(?)

(Verona 1455c. – Caldiero, Verona, 1519)

Ritratto di Federico I Gonzaga

FIRENZE, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

Inv. F. 1702

Pietra nera, acquerello grigio, e gesso bianco su carta bianca molto scurita. Sul *recto* tracce molto evidenti di sporco, numerose macchie sparse su tutta la superficie, molti segni di abrasione, piccoli fori e lacerazioni. Sul *verso* tracce sparse di vecchia colla e diverse abrasioni, soprattutto al margine superiore, in corrispondenza della traccia di un'antica imbrachettatura. Disegno ritagliato lungo tutti e quattro i lati, mm 305 x 235.

Provenienza:

Fondo Mediceo Lorenese, (Lugt 929, marchio ad inchiostro nero su *recto*, in basso a destra impiegato dal 1881).

Esposizioni

Catalogo dei ritratti eseguiti in disegno, Firenze, 1911.

Mostra di disegni e stampe di scuola veneziana, Firenze 1914.

Mostra iconografica gonzaghese, Mantova 1937.

Splendours of the Gonzaga, London, 1981.

Tintoretto: the Gonzaga cycle, Munich, 2000.

Bibliografia

Catalogo dei ritratti eseguiti in disegno, 1911, p. 41; Ferri, Gamba, Loeser, 1914, n. 50; Mayer, 1929, pp. 345-355; *Mostra iconografica gonzaghese*, p. 55, n. 245; Mazzoldi 1960, II, pp. 35-38, 112, 118, 144; Schmitt 1961, p. 92, 122, n. 22; Eikemeier, 1969, p. 90; Lehman Brockhaus 1974, p. 118; Martineau 1981, n. 47, pp. 130-131; Syre, Zeitz, 2000, n. 3, p. 140; Agosti, 2005, p. 247, nota n. 68, pp. 78, 96, note 34, 35; Sogliani, 2006, p. 34.

Il ritratto raffigura un volto virile di tre quarti con cappello, già identificato come effigie di Federico I Gonzaga. Il foglio non è molto grande ed è condotto a pietra nera con rialzi di gesso bianco, su una carta bianca divenuta brunastra a causa dell'invecchiamento. Il foglio presenta anche un'acquerellatura grigia, che rende più omogenee le ombre sulla sinistra e a destra sul cappello. Si notano delle riprese forse posteriori a pietra nera, soprattutto nella parte destra del volto.

Il disegno proviene dal fondo mediceo lorenese e presenta sul bordo inferiore destro un marchio di collezione introdotto nel 1881 da Paolo Nerino Ferri. L'indicazione tuttavia non è vincolante per l'ingresso in collezione perché il direttore lo appone sia a disegni già presenti che ai nuovi

ingressi operati dopo quella data. Inoltre il timbro (Lugt 1062) viene apposto solo ad un numero limitato di esemplari.¹⁴⁴⁸

Nelle schede curate dal Ferri, l'opera compare già con l'attribuzione a Bonsignori, e viene identificata come un disegno preparatorio per il ritratto di Gianfrancesco Gonzaga dell'Accademia Carrara di Bergamo.¹⁴⁴⁹ Con questa descrizione viene ospitato nelle prime mostre fiorentine del 1911 (*Catalogo dei ritratti eseguiti in disegno*, 1911) e del 1914, (Ferri, Gamba, Loeser, 1914). Schmitt (Schmitt 1961) per la prima volta propone invece di riconoscervi un ritratto eseguito da Bonsignori *post mortem*, del marchese Federico I Gonzaga (1411-1484), il più vecchio fratello di Gianfrancesco, probabilmente disegnato a partire da un ritratto di Mantegna. La studiosa giunge alla sua conclusione ragionando sul prototipo mantegnesco alla base del ritratto del marchese delle collezioni di Ambras,¹⁴⁵⁰ e data il disegno ai primi anni del XVI per una maggiore dolcezza formale. L'identificazione è confermata anche da Eikemeier che crede che alla base del ritratto di Tintoretto per il ciclo gonzaghese¹⁴⁵¹ vi sia un modello vicino a quello del disegno. Secondo lo studioso, confermato poi su questo punto da Syre e Zeitz, devono aver circolato nel Cinquecento almeno due modelli per l'effigie di Federico I, poiché Tintoretto sembra aver avuto accesso ad un ritratto più giovanile, rispetto a quello di Bonsignori. Secondo gli studiosi, il veronese avrebbe invece utilizzato un modello diverso che ritrae il marchese più anziano. Secondo Lehman Brockhaus, il foglio degli Uffizi sarebbe una copia eseguita da Bonsignori a partire da ritratto più antico di Federico Gonzaga, probabilmente di mano di Mantegna.

Jane Martineau pensa possa trattarsi di un ritratto di Gianfrancesco (1445-1496), in base ad un confronto con la figura dipinta nella *Camera degli sposi* che compare appena dietro il marchese Ludovico. Le differenze nei due volti sarebbero dovute alla diversa età anagrafica dell'effigiato. Nella *Camera picta* il viso del condottiere le appare più giovane rispetto a quello del disegno. Martineau segnala una certa somiglianza anche con il volto di Gianfrancesco nella tintoretiana battaglia di Legnago,¹⁴⁵² all'interno della serie dei trionfi gonzaghese del 1579, allora ospitata nel palazzo ducale di Mantova, ed ora all'Alte Pinakothek di Monaco. In questa occasione le immagini dei Gonzaga vengono recuperate con grande scrupolo. Ad esempio, nell'ottobre 1579, proprio per guidare l'artista nell'esecuzione delle figure di Federico I e Francesco II, vengono inviati a Venezia alcuni loro ritratti, perché Tintoretto possa studiarli. Martineau riconosce al disegno fiorentino un carattere d'immediatezza tipico di un'esecuzione dal vivo. Tuttavia, la studiosa crede che Bonsignori sia a Mantova solo dal 1492, e quindi non crede avrebbe potuto ritrarre Federico I, che muore nel 1484. Martineau porta quindi la sua attenzione su alcune commissioni più tarde di ritratti che intercettano il nome di Gianfrancesco dopo la sua morte.¹⁴⁵³ Bonsignori nel 1492¹⁴⁵⁴ sta lavorando ad alcuni ritratti a Marmirolo, e tra questi compare anche l'effigie del Gonzaga. Di conseguenza la studiosa propone di agganciare il disegno preparatorio

¹⁴⁴⁸ Lugt 1062, «Première marque, mise en usage vers la fin du XVIIIe siècle, mais employée seulement pour un petit nombre de feuilles», in FRITS LUGT, *Les marques de collections de dessins & d'estampes*, édition en ligne par la Fondation Custodia, gennaio 2018.

¹⁴⁴⁹ ANONIMO ARTISTA SETTENTRIONALE, *Ritratto di Gianfrancesco Gonzaga*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 81LC00154, tempera su tavola, cm 62,4 x 50,3.

¹⁴⁵⁰ Per il ritratto gonzaghese della collezione di Ambras si rimanda a G. AMADEI, E. MARANI, 1978, p. 41, n. 31.

¹⁴⁵¹ Per il ciclo gonzaghese di Tintoretto, e la sua galleria di ritratti si veda C. SYRE, 2000.

¹⁴⁵² JACOPO ROBUSTI DETTO TINTORETTO, *Federico I Gonzaga libera Legnano dall'assedio degli svizzeri*, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inv. 7307, olio su tela, 262 x 420,5 cm.

¹⁴⁵³ «dovendo andar a retrar la eccelentis del Signor Zuan Francesco et etiam li altri i quali vola la S. Vostra gli finza nel trionfo della fame» U. SCHMITT 1961, doc. XIII.

¹⁴⁵⁴ G. VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], V, 1984, p. 300.

degli Uffizi a questa fonte. Anche una nota di Vasari, contribuisce ad alimentare la suggestione, poiché riferisce di aver visto proprio a Mantova, un non meglio specificato ritratto «del signor Giovanfrancesco».¹⁴⁵⁵ Martineau tuttavia con cautela riconosce la possibilità che il disegno sia legato ad un'altra commissione, oggi ignota. La studiosa esclude ogni rapporto tra il disegno e il dipinto di Gianfrancesco Gonzaga oggi a Bergamo, (inv. 81LC00154) non solo per la diversa orientazione del modello, ma per lo stile, la moda e l'età dell'effigiato.

Giovanni Agosti non trova persuasiva la somiglianza con il volto di Gian Francesco, e conferma la nota del 2004 di Petrioli Tofani. Quest'ultima, in un'appunto manoscritto sul montaggio del disegno, lo identifica ancora una volta con Federico I. Lo studioso invita a considerare la possibilità che il veronese, durante la sua attività a corte, abbia eseguito diverse copie da ritratti di Mantegna. Le fonti documentano un ritratto dipinto da Mantegna raffigurante Federico I, ma la posa e il taglio sembrano diversi dal foglio degli Uffizi. Il padovano infatti esegue in quell'occasione un ritratto frontale, su esplicito invito di Federico che tenta con questo espediente di nascondere la gobba. Daniela Sogliani è cauta nell'attribuire il disegno al pittore ma si chiede se non sia una della carte di chiaroscuro di cui parla il Vasari.

Gianfrancesco è un noto condottiero, collezionista, fondatore della linea Gonzaga dei Bozzolo e Sabbioneta, le cui fattezze si possono ammirare in una medaglia dell'Antico, oggi alla National Gallery di Washington.¹⁴⁵⁶ Il volto di Federico I invece viene tramandato anch'esso da una medaglia, conservata a Berlino nel Münzkabinett.¹⁴⁵⁷ Da un confronto tra questi due esemplari e il disegno fiorentino, appare più convincente la somiglianza con Federico I, i cui tratti somatici sono puntualmente ripresi nel disegno, come si vede nel naso, nelle labbra e nel sottogola. Se le medaglie aiutano a chiarire l'identificazione dell'effigiato, purtroppo l'analisi stilistica del disegno richiede maggiori cautele. Ad un'osservazione ravvicinata del foglio dal vivo, si constatano alcuni interventi successivi. Un confronto ravvicinato con il *Ritratto di senatore* (Inv. n. 17672; cat., fig. 67) e con il *Ritratto virile di profilo* dell'Albertina, (Inv. n. 17612, fig. 66) rende conto di una certa distanza tra il disegno fiorentino e questi due esemplari degli anni ottanta del XV secolo, che potrebbe essere dovuta anche a una diversa cronologia o all'azione di disturbo dei rifacimenti. I confronti più suggestivi con l'opera di Bonsignori si potrebbero ricavare affiancando forse il disegno a ritratti più tardi, che iniziano ad affacciarsi in apertura del nuovo secolo. Sembra utile uno sguardo al *Ritratto di uomo anziano* di Philadelphia, (inv. 171, fig. 79), o ai volti ai lati della *Vergine con Bambino e quattro santi* della National Gallery di Londra (inv. NG3091). Da questi sembrano cogliersi alcuni particolari tipologici e compositivi affini. Ci si chiede se il disegno possa dialogare con la stessa efficacia anche coi disegni appena discussi.

Come già segnalato altre volte, le fonti mostrano quanto siano numerosi i ritratti della famiglia dei signori che un artista di corte è chiamato a eseguire, e che sono molto superiori rispetto ai dati archivistici noti. A fronte di questa considerazione appare una forzatura forse legare il disegno fiorentino ad una commissione documentata di Bonsignori, come le effigi di Gianfrancesco Gonzaga eseguite intorno al 1492.¹⁴⁵⁸

¹⁴⁵⁵ G. VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], V, 1984, p. 301.

¹⁴⁵⁶ PIER JACOPO ALARI BONACOLSI, *Ritratto di Gianfrancesco Gonzaga di Rodigo (recto), Allegoria della Fortuna tra Marte e Minerva (verso)*, Washington, Samuel H. Kress Collection, inv. 1957.14.664, bronzo, mm 406.

¹⁴⁵⁷ BARTOLOMEO TALPA, *Ritratto di Federico Gonzaga*, Berlin, Münzkabinett, Staatlichen Museen zu Berlin, inv. 18216323, bronzo, mm 85.

¹⁴⁵⁸ G. VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], V, 1984, p. 300.

N° 7 [Fig. 21]

ANDREA MANTEGNA

(Isola di Carturo, 1431 – Mantova, 1506)

Francesco II Gonzaga, IV marchese di Mantova

DUBLIN, The National Gallery of Ireland

Inv. 2019

Pietra nera, acquerello, lumeggiature di bianco, su carta verdina, tagliato su tutti i lati, mm 347 x 238.

Provenienza

London, Richard Cosway (1740-1821; Lugt 629, marchio a inchiostro nero sul *recto*, in basso a destra parzialmente tagliato); London, Richard Houlditch (morto nel 1736); Oxford, Henry Wellesley (1791-1866); London, vendita Sotheby's, 25 giugno -10 luglio 1866, lotto 1800; entrato alla National Gallery of Ireland il 10 luglio 1866.

Esposizioni

Centenary Exhibition, National Gallery of Ireland, Dublin, 1964.

The Drawings from The National Gallery of Ireland: a loan exhibition, Wildenstein, London, 1967.

Splendour of the Gonzaga, London, 1981 – 1982.

Master European Drawings From the Collection of the National Gallery of Ireland, Colorado, New York, Indiana, Santa Barbara, Dublin, 1983.

Andrea Mantegna, London, New York, 1992.

«*La prima donna del mondo*», *Isabella d'Este, Wien, 1994.*

Tintoretto: the Gonzaga cycle, Munich, 2000.

Andrea Mantegna (1431-1506), Paris, 2008 – 2009.

The Portrait in Renaissance Italy: From Donatello to Bellini, Berlin- New York, 2011.

Bibliografia

Byam Shaw, 1927-1928, pp. 50-54; Tietze, Tietze Conrat, 1944, p. 85, n. A297; Schmitt 1961, pp. 92, 122, n. 20; Heinemann, 1962, I, p. 126, n. S247; Pouncey in White, 1967, p. 6, n. 2; Lehman, Brockhaus 1974, p. 118; Martineau, 1981, p. 141, n. 63; Keaveney, 1983, pp. 4-5; Ekserdjian 1992, n. 105 pp. 342-344; Hirst, 1992, p. 321; Goldner, 1993, p. 175; Ferino Pagden, 1994 (a), pp. 39-41, n. 13; Syre, Zeitz, 2000, n. 6, p. 143; De Nicolò Salmazo, 2004, p. 271; Cordellier 2005, p. 17; Danieli, 2006 (b), p. 154; Mancini, 2006, pp. 326-327; Davies, 2008, p. 287; Litta 2008, n. 124, pp. 308-309; Goldner, 2011, pp. 353-354; Ames Lewis, 2012 p. 124.

Il foglio è un ritratto a pietra nera del marchese Francesco II Gonzaga, qui effigiato con una ricca veste civile. Si tratta di un saggio di grande abilità nell'uso della pietra nera e si presenta oggi decurtato su tutti e quattro i lati, accentuando la rigidità e bidimensionalità del busto dell'effigiato. La carta ha una sottotono che vira verso il verde e ci si chiede se la presenza di un medium liquido segnalata dalle schede non sia dovuta anche ad un'opera di fissaggio della pietra nera, vista la tendenza al distacco dal foglio.

La prima provenienza del disegno si rintraccia in Inghilterra tra XVIII e XIX secolo. Il foglio compare nella collezione londinese di Richard Cosway, dalla quale passa a quella di Richard Houlditch e di Henry Wellesley. Alla morte di quest'ultimo l'intera raccolta viene messa in vendita e il disegno viene acquistato dalla National Gallery of Ireland, da poco aperta al pubblico. Il disegno giunge alla National Gallery come un ritratto di Ludovico il Moro di mano di Leonardo, e spetta a James Byam Shaw identificare l'effigiato con il marchese Francesco II Gonzaga (1466 – 1519). Lo studioso ragiona sull'età del modello, che a suo giudizio deve assestarsi attorno ai 29 o 30 anni. Questo lo porta ad avanzare una datazione tra il 1495 ed il 1496 per confronto con la medaglia di Sperandio.¹⁴⁵⁹ Viene proposto anche un confronto con il busto in terracotta di Francesco, eseguito da Gian Cristoforo Romano,¹⁴⁶⁰ e con la *Pala della Vittoria* del Louvre.¹⁴⁶¹ Byam Shaw scarta l'attribuzione a Bonsignori, giudicando troppo forte la differenza con lo *Studio per un ritratto di senatore veneziano* dell'Albertina (inv. 17672). Lo studioso attribuisce al veronese soltanto l'esemplare viennese, accompagnato da un secondo ritratto di profilo dello stesso museo austriaco (inv. 17612). La riflessione di Byam Shaw da qui sfocia verso un'attribuzione del foglio irlandese a Giovanni Bellini.¹⁴⁶² Oggi vi è un consenso unanime nel rifiutare questa suggestione, che però non priva di bontà il suo ragionamento. Ad esempio, una datazione del disegno alla metà degli anni novanta del secolo appare ancora oggi verosimile. Gli anni in cui corre questa prima attribuzione a Giovanni Bellini, sono ancora acerbi per lo studio del disegno veneziano. Byam Shaw lavora sulle pagine del *Venzianische zeichnungen des Quattrocento* di Von Hadeln del 1925, e nel catalogo di Giovanni Bellini di Hadeln compaiono anche disegni che oggi la critica ha espunto tra larghi consensi.¹⁴⁶³

Hans Tietze ed Erica Tietze Conrat, con i loro volumi del 1944, registrano un notevole passo avanti nella conoscenza del disegno veneziano quattrocentesco. Secondo gli studiosi, il ritratto di Francesco II non presenta caratteri veneziani o belliniani e, pur preferendo non sbilanciarsi sul nome di un altro artista, lasciano intendere una necessaria riflessione sui modi del Mantegna. Viene segnalato un riferimento generale alla discussione svolta in occasione del disegno di Oxford (Inv. 0263), nel corso della quale il ritratto viene riferito al padovano.

L'attribuzione a Bonsignori ritorna nelle pagine di Ursula Schmitt che porta l'attenzione sulla più antica attribuzione ottocentesca. Heinemann senza seguito, propone il nome di Marzo Marziale, rifiutando anche l'identificazione con il marchese Francesco. Pouncey (Pouncey in White, 1967) ritorna sull'indicazione dei Tietze verso Mantegna, questa volta con più sicurezza.

¹⁴⁵⁹ G.F. HILL, 1930, n. 400.

¹⁴⁶⁰ GIAN CRISTOFORO ROMANO, *Busto di Francesco II Gonzaga*, Mantova, Museo della città-Palazzo di San Sebastiano, inv. n. 11696, terracotta, 70 x 56 x 20 cm.

¹⁴⁶¹ ANDREA MANTEGNA, *Madonna della Vittoria*, (*Vergine in trono tra i Santi Longino, Andrea, Giovan Battista ed Elisabetta, e Francesco II Gonzaga*), 1496, Paris, Musée du Louvre, inv. n. 369, tempera su tavola, 2,85 x 1,68 m.

¹⁴⁶² I caratteri espressi dal disegno erano secondo lui quelli tipici di una mano veneziana di grande qualità: « One feels of the majority of the Venetian fifteenth and sixteenth-century drawings, even of those of the greatest masters, Giovanni Bellini and Titian, that they are essentially painters' drawings, and lack the independent quality of draughtsmanship, the calligraphy that one finds, for instance, in a charcoal portrait-head by Dürer. But this Dublin head has, I think, the qualities of a great portrait-painter's work – construction, solidity, and a certain monumental dignity of style. If then, the drawing in Venetian, and of about the year 1495-6, the external evidence of history would suggest Giovanni Bellini as the author.» (Byam Shaw, 1927-1928, p. 53) Bellini avrebbe l'occasione di ritrarre il marchese dal vivo in occasione del suo soggiorno a Venezia, documentato il 2 aprile 1495, quando Francesco riceve l'incarico ufficiale da parte della confederazione degli stati norditaliani contro Carlo VIII di Francia, poco prima della battaglia di Fornovo che si combatte il 6 luglio.

¹⁴⁶³ Sono ad esempio; ANONIMO ARTISTA VENETO, *Ritratto virile con lo sguardo rivolto verso l'alto, di tre quarti verso sinistra*, Francoforte, Städel Museum, Inv. n. 453, pietra nera ripassata con il pennello su carta beige scuro, 324 x 255 mm; ANDREA PREVITALI?, *Ritratto virile con cappello, leggermente voltato verso sinistra*, WIEN, Graphische Sammlung Albertina, Inv. n. 1453, pietra nera e tracce di gesso bianco su capelli, avambraccio e spalle, su carta bruna, mm. 398 X 315.

Al disegno di Dublino lo studioso lega anche il *Ritratto virile* di Oxford (inv. 702), per il quale la critica oggi concorda per un'attribuzione a Giovanni Bellini. In conclusione quindi, sia Byam Shaw che Pouncey al termine delle loro analisi percepiscono vicini i due disegni di Dublino (inv. n. 2019) e Oxford (inv. 702). Schmitt invece scioglie il legame tra i due fogli, e porta soltanto il foglio di Dublino a Bonsignori, mentre lascia quello di Oxford (inv. 702) a Mantegna, sulla scorta di Pouncey. Ursula Lehman Brockhaus conferma la paternità di Bonsignori, situando l'esecuzione del disegno verso il 1500. Martineau continua a percepire unita la vicenda dei due fogli di Oxford (inv. 702) e di Dublino, e li attribuisce entrambi a Bonsignori per le similitudini che, a suo giudizio, si possono rintracciare con il ritratto di senatore veneziano dell'Albertina (inv. 17672). Secondo la studiosa entrambi gli esemplari si legherebbero ad una serie di ritratti di corte visti da Vasari a Marmirolo, forse proprio una galleria di *Uomini illustri*. Da questa suggestione scaturisce, oltre all'attribuzione al veronese, anche una datazione simile a quella della serie ospitata nella residenza dei Gonzaga, tra il 1492 ed il 1500. Martineau invita a considerare un possibile rapporto con le copie su carta, in chiaroscuro, che il pittore è solito eseguire *d'après* i suoi ritratti a tempera, le famose carte che sono viste da Vasari quando ancora si trovano a Mantova, in mano agli eredi.¹⁴⁶⁴ Ekserdjian e Oberhuber (in Ekserdjian, 1992) nella mostra di Londra del 1992 tornano sulle riflessioni di Pouncey e dei Tietze, chiedendosi se tutti i fogli presenti in mostra non possano essere della stessa mano. Il *Ritratto di Francesco II Gonzaga* di Dublino viene discusso come opera di Mantegna insieme agli esemplari di Oxford (inv. 0263) e i due di Besançon (inv. 3101; inv. D. 3103). La valutazione dell'esemplare irlandese è molto buona e viene descritto come il migliore del gruppo, il più convincente nella resa materica, levigata e setosa.¹⁴⁶⁵ La cronologia del disegno, assestata tra 1490 e 1500, viene perfezionata ragionando sull'età presunta che il marchese avrebbe mostrato nella *Madonna della Vittoria* del Louvre del 1496.¹⁴⁶⁶ Il gruppo mantegnresco presentato in occasione della mostra di Londra del 1992, incontra forti resistenze negli studi successivi (Hirst, 1992; Goldner, 1993; Ferino Pagden, 1994; Cordellier, 2005; Danieli, 2006 (b); Litta 2008). Da qui il disegno di Dublino inizia a oscillare tra Bonsignori e Mantegna. Rimane opera di quest'ultimo per Michael Hirts e George Goldner, mentre Sylvia Ferino Pagden poco dopo ritorna a proporre il nome dell'artista veronese.

Il disegno è presentato alla mostra del 2000 con entrambe le attribuzioni dubitative a Bonsignori e Mantegna (Syre, Zeitz, 2000), mentre Alberta De Nicolò Salmazo cataloga il ritratto di Francesco II tra le opere attribuite a Mantegna, ma non sicure. Dominique Cordellier discute la paternità di Bonsignori, che viene accolta anche all'esposizione parigina del 2008, seppur con un punto di domanda (Litta 2008). In questa occasione si pensa di retrodatare il disegno prima del 1495 per ragioni di tipo iconografico, in ragione della mancanza della corazza, e dall'assenza dell'impresa del crogiolo nella veste del marchese, decorazione assunta da quest'ultimo a seguito della battaglia di Fornovo. Litta discute una possibile somiglianza tra il foglio irlandese e il ritratto di senatore di Vienna (inv. 17672) che non gli sembrano tuttavia «inequivocabili». Nel corso della mostra del 2011, Goldner propone di mantenere la tradizionale attribuzione a Bonsignori dello *Studio per un ritratto di senatore veneziano* (inv. 17672), mentre assegna ancora a

¹⁴⁶⁴ G. VASARI, 1568, [ed. Bettarini, Barocchi, 1966-1997], V, 1984, p. 301.

¹⁴⁶⁵ «questi elementi potrebbero indicare la presenza del Bellini, ma in realtà, in nessuno dei suoi ritratti dipinti la resa iconografica è altrettanto morbida e al tempo stesso penetrante. Ne rappresenta invece un precedente ben più convincente l'informale nobiltà conferita alla corte dei Gonzaga nella Camera degli Sposi». D. Ekserdjian 1992, n. 105 pp. 342-344.

¹⁴⁶⁶ ANDREA MANTEGNA, *Madonna con Bambino in trono con san Michele Arcangelo, sant'Andrea, san Longino, san Giorgio, Francesco Gonzaga, san Giovannino e santa Elisabetta (Madonna della Vittoria)*, Paris, Musée du Louvre, inv. 369, tempera su tela, cm 280 × 166.

Mantegna sia i due disegni di Besançon (inv. D3101; inv. D3103) che il *Ritratto di Francesco II Gonzaga* qui in esame. Il ritratto di Oxford si mantiene invece in quella sede a Giovanni Bellini (inv. 0263).

Il ritratto di Francesco II Gonzaga di Dublino è per certo un disegno autonomo, per le dimensioni e per il grado di rifinitura dell'opera. La sua datazione potrebbe situarsi entro la battaglia di Fornovo. Francesco II porta la zazzera con la frangia ripiegata all'interno e questa moda si trova ben documentata già negli anni ottanta, prima di essere rimpiazzata, al passaggio nel nuovo secolo, da una fronte libera con i capelli portati con la riga centrale.¹⁴⁶⁷ La pettinatura del foglio di Dublino è la stessa del marchese nella pala della Vittoria di Mantegna (inv. 369), a conferma di questa cronologia. Il confronto con i disegni di Bonsignori non è agevole e, a fronte dei lineamenti naturalistici e calligrafici del veronese, nel foglio di Dublino si trova una grande astrazione geometrica. Questa si unisce ad uno spiccato gusto per la decorazione, che manca nelle opere di Bonsignori. Gli artisti veronesi sono noti per la sobrietà delle loro soluzioni.

Il confronto più suggestivo si istituisce con la *Madonna della Vittoria* di Mantegna, dove l'artista esibisce la stessa costruzione dei volti per volumi geometrici astratti. La decorazione è fitta e come un fregio appiattisce le superfici su cui si posa, nel trono della Vergine, nelle vesti del marchese ma anche sui capelli. La plastica del volto è in aggetto e sembrano assai tipici di Mantegna alcuni particolari come le borse plastiche sotto gli occhi o le labbra prominenti.

I recenti studi di Bourne sul mecenatismo di Francesco II restituiscono il suo grande amore per i ritratti e per l'arte di Mantegna.¹⁴⁶⁸

¹⁴⁶⁷ S. M. NEWTON, 1988, p. 39. Come possiamo osservare in molti altri ritratti del marchese.

¹⁴⁶⁸ G. ROMANO, 1981, pp. 5-9; G. AGOSTI, 2005, p. 52.

N° 8 [Fig. 84]

LORENZO COSTA(?)

(Ferrara, 1460 – Mantova, 1535)

Ritratto virile con cappello, di tre quarti verso destra

BESANÇON, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

Inv. D. 3101

Pietra nera, su carta bruno-grigia, numerose piccole lacune e una piega che attraversa il centro del foglio e il volto dell'effigiato, ritocchi sugli occhi, macchie brune, mm 342 x 250.

Provenienza

Besançon, Collezione Jean-François Gigoux (1806-1894); entrato all'Ecole des Beaux-Arts nel 1894 per lascito testamentario di Jean-François Gigoux.

Esposizioni

De Giotto à Bellini; les primitifs italiens dans les musée de France, Paris 1956.

Andrea Mantegna, London, New York, 1992.

The Portrait in Renaissance Italy: From Donatello to Bellini, Berlin- New York, 2011.

Bibliografia

Berenson 1895, pp. 114-117; Popham 1931, p. 49, n. 177; Tietze e Tietze Conrat, 1944, p. 83, n. A290; Laclotte 1956 (a), p. 104, n. 146; *Besançon, le plus ancien musée de France* 1957, p. 73, n. 164; Volpe, 1958, p. 167, nota n. 20; Heinemann 1962, I, p. 231, n. v. 89; Eksedjian 1992, n. 106, p. 344; Goldner, 1993, pp. 175; De Nicolò Salmazo, 2004, p. 271; Agosti, 2001, p. 296; Soulier-Françoise, 2003, pp. 20-21; Goldner, 2011, pp. 353-354.

Il disegno è un esemplare raffinato dove la maestria della pietra nera indica la mano di un artista di primaria importanza, nel modo in cui restituisce uno sguardo lucido e psicologicamente penetrante, ma anche nei trapassi di luce ed ombra nel sottogola e sul collo. La pietra è stesa su una carta bruna, che per risparmio offre la luce necessaria a rialzare il plasticismo della figura, senza gesso o biacca. Nonostante l'economicità dei mezzi, la trama chiaroscurale è fedele alla resa dell'epidermide, e lo sguardo ha una lucidità naturalistica quasi fiamminga.

Il ritratto proviene dalla collezione del pittore francese Jean-François Gigoux,¹⁴⁶⁹ che alla sua morte lega il disegno all'Ecole des Beaux-Arts, diversamente da quanto fatto per altra parte della raccolta, che viene donata alla città di Besançon. La scelta è motivata dall'eccezionale pregio che lo stesso Gigoux attribuisce al disegno. Non è forse casuale trovare un ritratto di qualità così elevata, nella collezione di uno dei maggiori esponenti europei della ritrattistica litografica.

Il disegno viene pubblicato la prima volta da Bernard Berenson che, per errore, trascrive la tecnica come inchiostro e china. Lo studioso intuisce un legame con il ritratto d'uomo di Oxford (inv. 0263) e porta entrambi sotto il nome di Alvise Vivarini. Come vedremo molti studiosi dopo di lui, pur proponendo diverse attribuzioni, continuano a tenere i fogli di Oxford (inv. 0263) e Besançon vicini tra loro, a volte aggiungendo anche il *Ritratto di Francesco II Gonzaga* di Dublino

¹⁴⁶⁹ S. BERNARD, O. VOISIN, S. LE MEN, 2013; J. WHITELEY 2006.

(inv. 2019). Di conseguenza le riflessioni formulate in prima battuta per il foglio inglese, vengono talvolta trasferite al foglio di Besançon. Questo accade nel catalogo della mostra tenuta nel 1931 alla Royal Academy, dove Arthur Popham propone il nome di Francesco Bonsignori. Hans Tietze ed Erica Tietze Conrat segnalano alcune affinità tra il foglio francese e quello di Oxford (inv. 0263), ma non sufficienti per formulare il nome del Mantegna. L'esemplare di Besançon viene tenuto in modo più cauto nell'ambito della scuola del padovano, pur segnalando delle influenze lagunari. Laclotte ritiene che il foglio in esame sia dello stesso autore dell' esemplare del Christ Church (inv. 0263) e li porta entrambi a Mantegna, non mancando di sottolineare la mancanza di ritratti disegnati con paternità mantegnesca certa. Lo studioso riferisce un parere orale di Pouncey che però, pur discutendo il nome di Mantegna, rimane cauto e non accoglie questa conclusione come definitiva non avendo visto dal vivo il disegno.

Nell'esposizione del 1957, il ritratto viene proposto come opera di Andrea Mantegna (*Besançon, le plus ancien musée de France 1957*) ma l'anno successivo Carlo Volpe spiega quest'unione di Mantegna e Venezia con il nome di Lorenzo Costa.

Un mirabile disegno, esposto nella mostra parigina De Giotto à Bellini, del 1956, venuto dal Museo di Besançon gratificato di attribuzioni diverse ad Alvise, al Bonsignori, al Bellini e, come preferisce il brillante estensore del catalogo al Mantegna, è un altro intensissimo prodotto costesco posteriore alla pala De Rossi (1492), non oltre la pala Ghedini (1497)

C. Volpe, *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna*, 1958, [ed. 1993], p. 167, nota n. 2.

La segnalazione dello studioso rimane ai margini del dibattito e Heinemann propone il nome di Giovanni Buonconsiglio. Nel 1992, alla mostra londinese tenuta alla Royal Academy, Ekserdjian e Oberhuber (Eksedjian 1992) invitano a riflettere sulla suggestiva somiglianza tra il disegno e i ritratti della *Camera degli sposi*. Si avanza la possibilità che per la realizzazione della stanza fossero stati usati disegni preparatori a pietra nera, assai simili a quello in esame. La critica successiva fa grandi resistenze ad accettare il gruppo mantegnesco proposto nel 1992 ma resta incline a spendere il nome dell'artista padovano per il disegno do Besançon (Goldner, 1993). De Nicolò Salmazo, cataloga il disegno tra i fogli attribuiti a Mantegna, ma non sicuri, mentre Giovanni Agosti nel 2001 torna a riflettere sulla segnalazione di Volpe. Lo studioso attribuisce a Costa anche il secondo foglio di Besançon, che tradizionalmente viene portato su Mantegna: il *Ritratto d'uomo anziano con berretto* (inv. D. 3103). In occasione della mostra del 2011, Goldner propone di mantenere la tradizionale attribuzione a Bonsignori dello *Studio per un ritratto di senatore veneziano* (inv. 17672), mentre invece riporta a Mantegna sia i due disegni di Besançon (inv. D3101; inv. D3103) che il *Ritratto di Francesco II Gonzaga* (inv. 2019). Il ritratto di Oxford si mantiene in quella sede a Giovanni Bellini (inv. 0263).

Dagli studi finora pubblicati sul disegno di Besançon, emerge l'imbarazzo e l'indecisione della critica che, pur rilevando dei caratteri mantegneschi, continua a riproporre talvolta una riflessione su Venezia. Su questo punto sembra illuminante la conclusione di Volpe, sviluppata in tempi più recenti da Giovanni Agosti. Quest'ultimo ha discusso con molta attenzione il problema del catalogo grafico quattrocentesco di Costa, isolando il foglio di studio di Bayonne, l'unica traccia alla quale sia possibile oggi agganciarsi. Il disegno prepara un particolare del *Trionfo della Fama* della cappella Bentivoglio, ciclo che si data al 1490¹⁴⁷⁰ fornendo un raro e labile appiglio

¹⁴⁷⁰ LORENZO COSTA, *Gruppo di cavalieri e di uomini in piedi*, Bayonne, Musée Bonnat, inv. 1235, penna, pennello e inchiostro bruno acquerellato su carta beige, mm. 136 x 104.

per la grafica del giovane pittore. La fisionomia di Costa disegnatore non è un problema di semplice soluzione, e richiede di partire dai fondamentali studi dedicati al pittore da Clifford Brown, spesso in collaborazione con Anna Maria Lorenzoni, che sono ancora oggi di grande rilievo specie dal punto di vista archivistico e documentario. A questi vanno aggiunti i saggi di Giovanni Romano, Emilio Negro, Nicosetta Roio, Paola Tosetti. La ricostruzione dell'attività del pittore prima della pala Bentivoglio del 1488 si deve invece soprattutto al lavoro di Longhi, che non manca di lasciare alcune riflessioni riguardo alla grafica. La figura ammantata di spalle degli Uffizi,¹⁴⁷¹ ad esempio, è un'aggiunta degli ampliamenti all'*Officina ferrarese*¹⁴⁷² che però, nonostante alcuni pareri favorevoli, è oggi giudicata una copia come confermato nella mostra del 2001.¹⁴⁷³ Sulla scorta di un'ulteriore indicazione di Longhi è stato avvicinato a Costa un altro foglio degli Uffizi datato verso la seconda metà degli anni ottanta.¹⁴⁷⁴ Il disegno, a penna e inchiostro, su una base a punta metallica, presenta un uomo armato in posizione eretta,¹⁴⁷⁵ ed è spesso studiato come opera di un anonimo vicino ad Ercole de' Roberti, un ferrarese forse del suo seguito che può aver eseguito alcune copie dalle sue opere. Nei cataloghi di Byam Shaw¹⁴⁷⁶ e dei Tietze¹⁴⁷⁷ appare invece come opera di un artista veneto, forse Alvise Vivarini. L'esemplare viene giudicato da Giovanni Agosti¹⁴⁷⁸ una copia di ambito emiliano, come confermerebbero anche l'antica provenienza bolognese e la paternità oscillante tra Costa ed Ercole de' Roberti.

Il panorama della grafica di Costa, prima del nuovo secolo, è abbastanza arduo. Nella maturità si dispone di alcuni studi di teste, come nel caso del san Giovanni Battista di Brera¹⁴⁷⁹ o della testa di uomo anziano dell'Albertina.¹⁴⁸⁰ Si possono datare un certo numero di esemplari a penna agli anni novanta, per attrazione con il foglio degli Uffizi (inv. 178 E), ma tra questi nessuno è eseguito a pietra nera.¹⁴⁸¹ Con la tecnica della pietra nera e carboncino si conosce un disegno tardo, datato tra 1506 e 1508, un cartone forato per lo spolvero oggi nelle collezioni di Brera (inv. n. 284). La congiuntura veneziana di Costa non è sempre facile da inquadrare, come mostra la sorte del *Ritratto di giovane* di Berlino.¹⁴⁸² Quest'ultimo rimane in ambito veneto, gravitando attorno ad Antonello da Messina prima di essere riferito a Costa proprio all'altezza della Pala Rossi. L'attribuzione lagunare si deve a Berenson,¹⁴⁸³ che propone una datazione intorno al 1490,

¹⁴⁷¹ ANONIMO DA LORENZO COSTA, *Figura di apostolo spalle*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. n. 1432 E, penna e acquerello marrone e biacca su carta nocciola, mm. 130 x 180

¹⁴⁷² R. LONGHI, 1940, p. 141.

¹⁴⁷³ G. AGOSTI, 2005, p. 296.

¹⁴⁷⁴ R. LONGHI, 1934, p. 104, nota . 89, p. 122.

¹⁴⁷⁵ COPIA DA ERCOLE DE ROBERTI, *Guerriero in piedi in armatura e berretto piumato*, inv. n. 256 E, penna e punta d'argento acquerellature grigie e bluastre, biacca, su carta filigranata preparata con colore grigio, mm. 403 x 254.

¹⁴⁷⁶ J. BYAM SHAW, 1978, p. 20, cat. 12.

¹⁴⁷⁷ H. TIETZE, E. TIETZE CONRAT, 1944, p. 363, n. A 2243.

¹⁴⁷⁸ G. AGOSTI, 2005, p. 297.

¹⁴⁷⁹ LORENZO COSTA, *San Giovanni Battista con l'agnello*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 284, pietra nera e carboncino su carta, mm 514 x 410. I contorni sono incisi e forati per il trasferimento e lo spolvero.

¹⁴⁸⁰ LORENZO COSTA, *Studio per una testa di uomo anziano*, Wien, Grafische Sammlung der Albertina, inv. n. 162, pietra rossa su carta bianca, mm. 148 x 129.

¹⁴⁸¹ LORENZO COSTA, *Studio per quattro figure femminili (recto), studio per una mano (verso)* London, British Museum, inv. n. 1881-7-9-76, penna e inchiostro bruno su carta bianca (*recto*), pietra rossa e biacca (*verso*), mm. 111 x 105, A. E. POPHAM, P. POUNCEY, 1950, pp. 26-27 cat. 43. LORENZO COSTA, *Seppellimento di Cristo*, Amburgo, Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle, inv. n. 21452, penna e inchiostro bruno su carta marroncina, mm. 100 x 102, E. SCHAAR, 1997, p. 88, cat. 17. LORENZO COSTA, *Studio per la cena in casa di Simone il fariseo*, Oxford, Christ Church, inv. n. 0300, penna e inchiostro bruno su carta bianca, cm 29.6 x 45.3.

¹⁴⁸² LORENZO COSTA, *Ritratto virile*, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. n 25, olio su tavola, cm 50 x 38.

¹⁴⁸³ B. BERENSON, 1894, p. 79; B. BERENSON, 1931, p. 69

ponendosi non distante dal 1492 proposto da Negro e Roio.¹⁴⁸⁴ Gli studiosi, una volta rientrato il dipinto nel catalogo del Costa, scelgono questa data proprio per mettere l'accento sull'aria veneziana di questa testa, che parla lo stesso linguaggio stilistico della pala Rossi. L'effetto visivo oggi è di una superficie un pò arida e piatta, dalla quale emerge la puntinatura dello spolvero nei lineamenti del volto, a testimoniarcì l'abrasione della superficie pittorica. Questo stato conservativo precario va letto a fronte della situazione ottimale in cui si presenta invece la pittura della pala Rossi.¹⁴⁸⁵ La lettura di un'influenza veneziana della pala è un punto fermo negli studi,¹⁴⁸⁶ che rilevano già la presenza del modello della pala di san Giobbe di Giovanni Bellini,¹⁴⁸⁷ e una luce lucida nello sguardo di matrice lagunare e antonellesca. Venturi prova ad ipotizzare un vero e proprio viaggio di studio in laguna, insieme a Francesco Francia, visto il medesimo problematico innesto stilistico veneziano, che ricorre in contemporanea anche per quest'ultimo artista.

Un altro esempio della difficoltà di cogliere l'attenzione di Costa verso Venezia è la vicenda critica del *Ritratto virile* di Brooklyn.¹⁴⁸⁸

Anche Francia ha imposto alla critica degli anni novanta del secolo scorso un ripensamento profondo sulla sua ritrattistica, ed in particolare dei suoi rapporti con la pittura nordica. Questo assetto è eluso completamente dagli studi primonovecenteschi, e si impone con tutta la sua problematicità, quando emerge il nome del Raibolini sul retro del *Ritratto di Pietro Cenni* di Rotterdam.¹⁴⁸⁹ Nel ritratto si legge già una consuetudine con la lucida resa pittorica delle Fiandre,¹⁴⁹⁰ trattata attraverso forme che non possono essere quelle di un artista lagunare, perché accompagnate da una struttura che è padana e ferrarese insieme. Questo ritratto costringe allora a scavare nel problema degli esordi del pittore bolognese.¹⁴⁹¹

L'attribuzione a Costa formulata da Volpe e Agosti risulta molto suggestiva dal punto di vista stilistico, nel confronto con la pittura. Tuttavia c'è un'importante settore di critica tradizionale che preferisce pensare alla paternità di Mantegna e questo suggerimento va letto anche a fronte di un catalogo grafico del giovane Costa che è ancora molto problematico. Di conseguenza può non essere sbagliato accogliere queste riflessioni verso Costa in modo interlocutorio, lasciando la cautela di un punto di domanda.

¹⁴⁸⁴ E. NEGRO, N, ROIO, 2001, p. 97, cat. 16.

¹⁴⁸⁵ Secondo le relazioni stese in occasione dei restauri del 1989, R. D'AMICO, 1989, pp. 15-30. Durante i restauri condotti alla fine degli anni Ottanta viene messa in luce la tecnica della pala, che la restauratrice confronta con quella contemporanea di Antonello da Messina, Giovanni Bellini e Perugino.

¹⁴⁸⁶ A. VENTURI, 1898, p. 286.

¹⁴⁸⁷ GIOVANNI BELLINI, *Madonna con Bambino in trono tra san Francesco d'Assisi, san Giovanni Battista, san Giobbe, san Domenico, san Sebastiano, san Ludovico di Tolosa e angeli musicanti (pala di San Giobbe)*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 38, olio su tavola, 471×258 cm.

¹⁴⁸⁸ LORENZO COSTA, *Ritratto virile*, Brooklyn, Brooklyn Museum of art, inv. n. 54.193, tempera e olio su tavola, cm 47.9 x 33.

¹⁴⁸⁹ FRANCESCO FRANCIA, *Ritratto di Pietro Cenni*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. 2562, tavola, cm. 395 x 31.

¹⁴⁹⁰ Sulla ricchezza culturale sulla quale poteva appoggiarsi Costa in questo momento non dimentichiamo l'importanza dei rapporti tra la città di Bologna e il nord Europa, tra XV e XVI secolo. E' un tema molto noto e indagato, che può vantare diversi contributi storici anche nel versante della grafica, come la mostra del 1988 o gli interventi più recenti. Emio Negro e Nicosetta Roio hanno sottolineato come in città i contatti con il Nord fossero tali da permettere una circolazione di quadri e oggetti artistici, e da influenzare la cultura locale. Un esempio assai noto dei rapporti con la Fiandre a Bologna, è la committenza di Niccolò Albergati, che si fa ritrarre da Van Eyck e lega il suo nome ad un nucleo interessante di opere fiamminghe.

¹⁴⁹¹ Per la vicenda critica dettagliata si veda E. NEGRO, N, ROIO, 1998, pp. 128-130, cat. 20. L'iscrizione è oggi perduta, eliminata probabilmente intorno al 1932, ma si conserva una sua documentazione visiva grazie ad una foto della Witt Library di Londra.

N° 9 [Fig. 85]

LORENZO COSTA(?)

(Ferrara, 1460 – Mantova, 1535)

Ritratto d'uomo anziano con berretto di tre quarti verso sinistra

BESANÇON, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

Inv. D. 3103

Pietra nera su carta scolorita bruno-grigia, berretto quasi del tutto a pietra nera ma con aggiunte ad acquerello nero per modificare il contorno della parte superiore; occhi ritoccati; quattro lunghe lacerazioni verticali di cui la più grave a sinistra, mm. 339 x 235.

Provenienza

Besançon, Collezione Jean-François Gigoux (1806-1894); entrato all'École des Beaux-Arts nel 1894 per lascito testamentario di Jean François Gigoux.

Esposizioni

De Giotto à Bellini; les primitifs italiens dans les musée de France, 1956 n. 156, p. 109

Andrea Mantegna, London, New York, 1992.

The Portrait in Renaissance Italy: From Donatello to Bellini, Berlin- New York, 2011.

Bibliografia

Laclotte 1956, n. 156, p. 109; Heinemann 1962, I, p. 231, n v. 89; Eksedjian 1992, n. 107, p. 345; Goldner, 1993, pp. 175; Soulier-Françoise, 2003, pp. 20-21; Agosti, 2001, p. 296; De Nicolò Salmazo, 2004, p. 271; Mancini, 2006, p. 327; Goldner, 2011, pp. 353-354.

Il ritratto è un bellissimo esemplare a pietra nera di grandi dimensioni, che proviene dalla collezione francesca di Jean-François Gigoux, come il precedente disegno a pietra nera di Besançon (Inv. D. 3101). Alcuni particolari, come la mancata rifinitura del busto, potrebbero indicare la sua funzione di studio preparatorio, forse un ritratto dal vero eseguito con l'idea di una traduzione successiva. Lo stato conservativo è molto precario, e s'intuisce la fragilità della pietra nera, che deve essersi staccata dalla carta, in molti punti. Le abrasioni sono numerose, e si accompagnano a maldestri ritocchi moderni. L'intervento più pesante si nota nel cappello, completamente ridipinto con dell'inchiostro nero. Nelle parti dove invece la pietra si conserva ancora integra, come nel mento, nella guancia e soprattutto nel sottogola, si scorge una grande raffinatezza nei trapassi chiaroscurali che indicano la presenza di un artista di primaria importanza. Il disegnatore è un raffinato maestro della pietra nera, in grado di creare sfumature vellutate, accanto ad uno sguardo lucido e naturalistico.

Michel Laclotte lo attribuisce a un anonimo artista di scuola veneziana della fine del XV secolo, mentre Philip Pouncey attribuisce per la prima volta il foglio a Mantegna. Heinemann, senza seguito, fa il nome di Vincenzo Catena. Eksedjian nel 1992 include il disegno nel grande gruppo mantegnesco creato in occasione della mostra. Lo stato conservativo precario porta a domandarsi se non sia invece la traccia di un'esecuzione più debole. L'attribuzione a Mantegna viene proposta

in modo dubitativo e cauto, poiché secondo Eksedjian, il ritratto non mostrerebbe gli elementi più tipici e rappresentativi della sua produzione ritrattistica.

De Nicolò Salmazo, elenca il disegno tra le opere attribuite a Mantegna, ma non accettabili con sicurezza. La storia critica recente del disegno, rimane sempre legata a quella del *Ritratto virile di tre quarti verso destra* di Besançon (inv. D. 3101). La critica è concorde nel ritenere entrambi della stessa mano, e le osservazioni formulate per il primo foglio, meglio conservato, si trasferiscono sovente al secondo esemplare, più sofferto. La letteratura tradizionale, da Pouncey in poi, propende per assegnarli entrambi a Mantegna (Eksedjian 1992; Soulier Françoise, 2003; Goldner, 2011)

Agosti concorda nel mantenere i due esemplari di Besançon della stessa mano, e prova a discuterli come giovanili e mantegnesche opere di Costa, nel momento della sua apertura su Venezia all'altezza della Pala Rossi. L'attribuzione al maestro ferrarese viene formulata da Volpe nel 1956 per il primo dei due esemplari francesi (inv. D. 3101).¹⁴⁹²

Questo disegno può, a ragione, essere considerato un foglio molto vicino al primo ritratto di Besançon (inv. D. 3101), e il loro legame non può essere scisso. Il modo in cui il pittore utilizza la tecnica della pietra nera è il medesimo, e vi si trova la stessa capacità straordinaria di resa naturalistica. Stilisticamente si percepisce il medesimo allineamento costesco alle proposte lagunari, così ben inquadrato da Volpe¹⁴⁹³ intorno al 1492 della Pala Rossi. Le ridipinture disturbano la lettura generale di questo secondo foglio, che è stato ripreso anche nella zona degli occhi, ma la maggiore durezza che si avverte rispetto all'altro esemplare, si deve imputare solo alla diversa storia conservativa. E' assai comune nella storia di fogli di questo genere che nelle collezioni vengano ripresi i lineamenti o la zona degli occhi, per dare maggiore definizione. Così ad esempio succede al *Ritratto virile di tre quarti verso destra* di Besançon (inv. D. 3101), ma anche al ritratto di Giovanni Bellini di Oxford (inv. 0263).

La discussione su questo disegno si conduce a stretto contatto con il precedente disegno di Besançon (Inv. D. 3101). Entrambi sono opera dello stesso autore e ne condividono la storia critica, quindi per una discussione dettagliata sulle proposte attributive si rimanda alla scheda precedente. Come già detto, a fronte della forte suggestione stilistica nella proposta di Volpe e Agosti, il numero cospicuo di letteratura che propone la paternità mantegnesca e la scarsità del catalogo grafico del giovane pittore invitano alla cautela di un punto di domanda.

¹⁴⁹² per la discussione si rimanda alla scheda precedente del disegno inv. D. 3101.

¹⁴⁹³ C. VOLPE, 1958, p. 167, nota n. 20

N° 10 [Fig. 83]

ANONIMO ARTISTA FERRARESE(? , qui attribuito a)

Ritratto virile di profilo verso sinistra con cappello

MODENA, Galleria estense

Inv. 1271

Pietra nera, fondo nero acquerellato, su carta. Il foglio è rifilato su tutti e quattro i lati e presenta numerose lacune e abrasioni, la maggiore al centro dovuta ad una piegatura del foglio, mm. 269 x 213.

Iscrizioni: in alto a destra a pietra rossa «Andrea Man».

Provenienza

Collezione ducale estense.

Esposizioni

Mantegna e le arti a Verona, Verona, 2006.

Bibliografia

Venturi 1882, p. 274; Schmitt, 1961, p. 123, n. 25; Schmitt, 1970, p. 406; Lehman Brockhaus 1974, pp. 118, 121; Cuppini, 1981, IV/I, p. 377; Aurenhammer, 1996, XII, p. 614; Birke, Kertész, 1992-1997, IV, 1997, pp. 2165-66; Beghini, 1997-1998, pp. 78-79, nn. 12, 164; Sogliani, 2006, p. 254; Beghini, 2006, p. 328.

Il foglio è un esemplare a pietra nera di formato medio, dove una piega centrale crea diverse lacune, che però non privano il foglio della sua leggibilità dal punto di vista stilistico. L'effigiato è rappresentato in modo abbastanza sommario, contro un fondo scurito sulla metà sinistra, nell'intenzione di far risaltare il profilo.

Il disegno è uno dei circa ottocento fogli dell'antica collezione dei principi d'Este, oggi ospitati nella Galleria estense insieme ad una parte dell'imponente collezione ducale originale. Sebbene quest'ultima alla fine del Seicento fosse in grado di rivaleggiare addirittura con la prestigiosa collezione di Leopoldo de' Medici, i secoli successivi hanno conosciuto dispersioni, furti e danneggiamenti.¹⁴⁹⁴ Purtroppo sul foglio non si riscontrano marchi o sigle, per cui non è possibile risalire per ora alla sua precedente provenienza, né conoscere la data del suo ingresso nelle raccolte ducali (Venturi 1882).

L'iscrizione a pietra rossa, che corre in alto a destra recitando il nome di Andrea Mantegna, è già segnalata da Adolfo Venturi come un'aggiunta seicentesca. Lo studioso è il primo ad occuparsi del disegno, e il catalogo della galleria del 1882 riporta il suo parere in favore di Lorenzo Costa. Ursula Schmitt attribuisce il foglio a Bonsignori, confrontandolo con il *Ritratto virile di profilo* dell'Albertina (inv. 17612). La studiosa vi troverebbe un medesimo tratteggio, unito alla

¹⁴⁹⁴ A. TOSI, 1993, p. 209.

consuetudine di ritagliare il profilo su un lato dello sfondo dipinto di scuro. Anche Ursula Lehman Brockhaus accetta l'attribuzione a Bonsignori, e propone di riconoscervi una delle famose carte in chiaro e scuro di cui parla il Vasari. Nella letteratura il disegno viene discusso come una copia *d'après* tratta da un ritratto dipinto dallo stesso pittore veronese. Sogliani invita ad una certa cautela nel considerare il nome del veronese, mentre in occasione della mostra dedicata a Mantegna nel 2006 si ripropone l'attribuzione tradizionale a Bonsignori (Beghini, 2006). Beghini invita a considerare il tipo di profilo e il copricapo con risvolto posteriore in rapporto alla galleria di ritratti della *Camera degli sposi*. La studiosa prova a mettere in relazione al disegno modenese la testa d'uomo con capelli lunghi di profilo verso destra, dipinta da Mantegna nella *Camera picta*, nella scena dell'*Incontro tra il marchese Ludovico e il cardinale Francesco Gonzaga*. La studiosa avanza l'ipotesi che possa trattarsi dello stesso personaggio, anche se nel disegno una fisionomia più segnata dal tempo le suggerisce un'età più avanzata. Il riconoscimento serve anche per confermare la datazione del foglio proposta da Schmitt, verso la fine del Quattrocento.

Il copricapo non sembra caratteristico e i due personaggi sembrano non assomigliarsi. Ad un esame ravvicinato del foglio sembra che il disegno modenese in esame sia molto debole. Inoltre non può essere avvicinato a nessuno dei disegni di Vienna che la critica assegna in modo concorde a Bonsignori, perchè mostra uno stile diverso (inv. 17612, Fig. 66; inv. 17672, Fig. 67; inv. 4884, Fig. 74). Nel disegno di Modena manca il tratteggio mantegnesco prezioso e regolare, ricco di luce, che costruisce volume attraverso una trama sottile. E' diverso il modo di costruire a pietra nera tutta la struttura plastica e chiaroscurale del volto. Bonsignori inoltre è un disegnatore di maggiore qualità. Nel disegno modenese la pietra sembra avere una resa quasi metallica, definendo superfici che sembrano fatte di lamiera. L'opera mostra forse caratteri stilistici ferraresi, sulla via di quanto segnalato da Adolfo Venturi, che schedando il disegno nel 1882 non a caso lo attribuisce a Lorenzo Costa. Un buon riscontro viene dal confronto tra il disegno di Modena ed il presunto ritratto di Ludovico Bolognini¹⁴⁹⁵ (fig. 111). Ci si chiede se la condotta sommaria e compendiaria dei tratti non siano dovuti ad un'esecuzione *d'après*.

¹⁴⁹⁵ ANONIMO ARTISTA FERRAESE, GIÀ ANTONIO DA CREVALCORE?, *Ritratto di Ludovico Bolognini* (?), Bologna, Pinacoteca nazionale, inv. n. 1082, tavola, cm 64 x 46.

N° 11 [Fig. 101]

BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO

Ritratto di giovane con cappello, di tre quarti verso destra

LONDON, British Museum.

Inv. 1895,0915.770

Pietra nera, su carta marroncina, ritocchi dorati successivi, mm 281 x 263.

Provenienza

London, J. Addington; London, Thomas Howard, 14th Earl of Arundel (1585 - 1646); London, Sir Peter Lely (1618 - 1680; Lugt 2092, marchio a inchiostro nero sul *recto*, in basso a destra, parzialmente tagliato); London, John Malcolm of Poltalloch (1805-1893); Oxford, Henry Wellesley (1794 - 1866); London, vendita Sotheby's, 5 luglio 1866; London, John Wingfield Malcolm (1833 - 1902) fino al 1895; Acquistato dal British Museum nel 1895.

Esposizioni

Portrait drawings XV-XX centuries, London, 1974.

The Study of Italian Drawings, London, 1994.

Old Master Drawings from the Malcolm Collection, London 1996-1997, n. 32.

Bibliografia

Cust 1906, pp. 113, 367; Pouncey, 1955, p. 200; Gere, 1974, n. 24; Fioravanti Baraldi, 1993, n. 1, p. 268; Turner, 1994, n. 41; Chapman, 1996, n. 32; Agosti, 2001, n. 29, p. 176; Fioravanti Baraldi, 2004, p. 123.

Il ritratto è un bell'esemplare a pietra nera di grandi dimensioni, tagliato su tutti e quattro i lati, con un'aureola e scritte dorate aggiunte in un momento successivo, forse per farlo assomigliare a un san Giovanni Evangelista. Il disegno giunge alla collezione di John Malcolm of Poltalloch dopo un trascorso illustre nelle raccolte di Thomas Howard conte di Arundel e di Peter Lely, nelle quali viene attribuito a Leonardo da Vinci. Alla vendita di Sotheby's del Luglio 1866 il foglio è acquistato da John Wingfield Malcolm ed è descritto ancora come opera di Leonardo raffigurante «Giovanni Galeazzo, duke of milan, a beautiful head of a youth». Il British Museum acquista la collezione Malcolm nel 1895 dal figlio di John, John Wingfield.

Dopo il riferimento a Leonardo, il disegno passa alla sua scuola nel momento in cui entra in collezione Malcolm, mentre Cust all'inizio del Novecento propone il nome del Sodoma. L'attribuzione a Garofalo viene formulata da Pouncey, convinto che il disegno sia un foglio fine a sé stesso: «highly-finished portrait». Lo studioso ne parla in una nota contenuta nel suo fondamentale articolo sulla grafica del pittore. Il disegno «seems, however, to find its proper context along with heads on the ceilings of the Palazzo di Lodovico il Moro and the Seminario and anticipates such fully-evolved placid faces as that of the Madonna in the S. Silvestro altar-piece of 1524». Pouncey vede nel disegno ancora qualche carattere di Costa, ma riconosce la mano di un artista più giovane, nel trattamento del chiaroscuro e nella tendenza all'idealizzazione. La segnalazione di Popham ha grande fortuna nella critica successiva (Gere, 1974) e viene accolta anche da Fioravanti Baraldi nella monografia sul pittore ferrarese.

Una dubitativa riflessione di Popham (in Turner, 1994) verso Timoteo Viti viene scartata dalla critica successiva (Chapman, 1996, n. 32; Agosti, 2001). Concorde con Pouncey anche Alessandra Pattanaro,¹⁴⁹⁶ che discute il disegno in relazione alla cronologia degli affreschi della sala del Tesoro. La studiosa, nell'ambito del generale riordino del catalogo del pittore, li data intorno al 1508 – 1509.¹⁴⁹⁷ Dall'ottobre del 1497 il giovane Garofalo è affidato dal padre alla bottega ferrarese di Boccaccio Boccaccino, che arriva in città con un bagaglio culturale ricco di «suggerimenti bramamantiniane e milanesi», alle quali unisce «elementi veneti, belliniani e carpacceschi».¹⁴⁹⁸ La decorazione della sala del palazzo di Antonio Costabili, si stringe attorno al termine *post quem* del 1507 e dell'*ante quem* del 1512, che vengono perfezionati dalla studiosa al 1508 – 1509 grazie alle evidenze stilistiche emerse dallo studio del catalogo del pittore. Il disegno del British Museum dialoga in modo molto persuasivo con le testine che Garofalo fa affacciare dalla balconata della sala. Entrambe parlano il protoclassicismo di Costa e di Perugino, prima della svolta raffaellesca del 1512- 1513, quel linguaggio intriso del clima culturale degli Asolani, dedicati nel 1505 proprio alla duchessa di Ferrara. Questa citazione della *Camera Picta* occorre in contemporanea all'intervento di restauro nella sala, il cui cantiere è documentato in opera nel 1506.¹⁴⁹⁹ La studiosa¹⁵⁰⁰ richiama l'attenzione sulle relazioni del Costabili con la corte mantovana e sull'interesse con cui deve aver guardato ai lavori in corso nella volta delle celeberrima *Camera*. Il disegno a pietra nera del British è un *unicum* nel catalogo grafico di Garofalo, e dimostra l'adesione del pittore al genere del ritratto autonomo su carta. Questa è una moda che alla corte dei Gonzaga si pratica con profitto fin da Pisanello, e si documenta poi tra Mantegna e Bonsignori.

¹⁴⁹⁶ Comunicazione orale rilasciata a Padova in data 03/11/2017.

¹⁴⁹⁷ A. PATTANARO, 2009, in particolare pp. 41-42.

¹⁴⁹⁸ A. PATTANARO, 1991, p. 61.

¹⁴⁹⁹ Per il restauro nella *Camera Picta* si veda la proposta di Giovanni Agosti, condivisa da Giovanni Romano, G. AGOSTI, 2005, pp. 226, 269, nn., 141-142, G. ROMANO, 1998, p. 33 n. 6I, documenti sono raccolti in R. SIGNORINI, 2007, pp. 307-308, nn. 40-45; U. SCHMITT, 1961, p. 143, doc. XXIX.

¹⁵⁰⁰ A. PATTANARO, 2009, p. 43.

VENEZIA

N° 12 [Fig. 116]

ANONIMO ARTISTA VENEZIANO

Ritratto d'uomo con cappello, di tre quarti verso sinistra

BERLIN, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Kdz. 26384

Carboncino, su carta azzurra, controfondato, fori di maggiori dimensioni nell'area dei capelli a sinistra e a destra, anticamente riparato a destra nell'area delle spalle e ripassato con inchiostro grigio-marrone, mm 290 x 294.

Iscrizioni: su una striscia di carta incollata al nuovo foglio di supporto la scritta «IACOBUS BELLINO PITORE» e sotto in matita grigia la scritta «Jakob Bell».

Provenienza

London, Charles Fairfax Murray (1849 – 1919); London, Hans Maximilian Calmann (1899 - 1982); London, vendita Sotheby's, 13 dicembre 1973, lotto 3; entrato al Kupferstichkabinett nel 1974.

Bibliografia

Tietze, Tietze Conrat, 1944, p. 91, n. 331; Robertson, 1954, n. 5, p. 77; Sotheby's London, 13 dicembre 1973, n. 3; Drier, 1979, p. 25; Heinemann, 1991, p. 120; Schulze Altcappenberg, 1995, pp. 194-195, n° 21; Romani, 2000, p. 80, n. 40.

Il ritratto è un bell'esemplare a pietra nera in cui l'effigiato si mostra all'osservatore di tre quarti, impostato su un busto rigido e quasi frontale. La provenienza del disegno è purtroppo molto recente, e comincia dalla fine del XIX secolo nella collezione londinese di Fairfax Murray. Il disegno viene in seguito acquistato da Hans Maximilian Calmann e quindi venduto da Sotheby's negli anni Settanta del secolo scorso, entrando al Kupferstichkabinett. Hans Tietze ed Erica Tietze Conrat sono i primi ad occuparsi del disegno quando ancora si trova nella collezione Calmann. Gli studiosi gli dedicano una nota veloce, attribuendolo a Catena e discutendolo all'interno della scuola di Giovanni Bellini. I Tietze accolgono una paternità già segnalata da Wolf von Beckerath che accompagna il disegno nella collezione Murray. I Tietze propongono inoltre di identificare l'effigiato con il donatore di una *Sacra Conversazione* documentata nel 1938 nella Galleria Ferrario di Milano, e pubblicata da Venturi nel 1934.¹⁵⁰¹ La datazione proposta per la *Sacra Conversazione*, intorno al 1515, viene trasferita al disegno. «Consequently, the autorship of Catena, who collaborated with Giovanni Bellini in his late period, though not to be excluded, is by no means confirmed by the comparison with such Catena's painting [...] and with the style of his authentic portraits». Giles Robertson invece, nella monografia sul pittore, scarta l'attribuzione e questa cautela è accolta nel catalogo della vendita di Sotheby's, che presenta il

¹⁵⁰¹ A. VENTURI, 1934, p. 483.

disegno come opera di un anonimo artista veneziano intorno al 1470 (Sotheby's London, *Old Master drawings*, 13 Dicembre 1973). Nel 1974 viene acquistato dai musei berlinesi, e Peter Dreyer è il primo a ripubblicarlo.

Il commento dello studioso è affidato ad una didascalia, dove ritorna un'attribuzione ad anonimo artista veneziano della cerchia di Giovanni Bellini. Fritz Heinemann include il ritratto nel supplemento del volume dedicato a Bellini e ai belliniani del 1991 e, pur reputandolo di ubicazione ignota, lo ritiene una copia eseguita da un disegno di ritratto del 1501 di Gentile Bellini. La più recente schedatura del foglio si deve a Schulze Altcapenberg, che interpreta lo sfumato e l'accentuata plasticità come indizi di una datazione nel primo lustro del Cinquecento. Lo studioso sottolinea i punti di contatto tra il disegno e i lavori di Bartolomeo Veneto, Giovanni Mansueti e Jacometto Veneziano. Vengono considerate alcune teste dipinte da Cima da Conegliano tra il 1500 ed il 1505, e una vasta serie di ritratti veneti. Vittoria Romani cita il disegno a margine di una riflessione sull'uso della pietra nera nell'Italia settentrionale e lo stima «probabilmente più antico [del 1500] e di notevole qualità».

L'effigiato porta i capelli secondo una moda molto riconoscibile che è diffusa a Venezia già negli anni ottanta del XV se non prima.¹⁵⁰² Allo stesso decennio, o all'inizio del successivo, si collocano in genere i ritratti di Giovanni Bellini,¹⁵⁰³ tra cui spicca la moda e l'acconciatura del giovane del Museo Civico di Padova¹⁵⁰⁴ (figg. 113-114). Questa cronologia è confermata in modo indipendente dagli studi di Lucco¹⁵⁰⁵ ed Eberhardt. Quest'ultimo negli anni ottanta documenta in città una tale ammirazione per lo «zazzzerone» con frangia rivoltata, da diffondere l'uso di parrucche quando manchino i capelli naturali.¹⁵⁰⁶ La tecnica del carboncino offre la possibilità di sfumare molto il medium e di ottenere ombre vellutate. Tuttavia questa fusione tra luce e colore è una caratteristica della tecnica, non un elemento stilistico utile per datare il ritratto.

In questa sede per la prima volta si esplora la possibilità di avvicinare il disegno ad un ambito alvisiano, riconoscendo nel foglio di Berlino uno studio della ritrattistica di Alvise Vivarini.

Gli studi hanno più volte portato l'attenzione sull'importanza della mediazione di Alvise Vivarini, pur non riuscendo sempre a congedarsi dal riordino di Berenson.¹⁵⁰⁷ Sull'importanza del ruolo di Alvise Vivarini la letteratura è numerosa, anche se in parte ancora troppo legata al "panalvisismo" di Berenson.¹⁵⁰⁸ Quest'ultimo¹⁵⁰⁹ transita eterogenei gruppi di disegni preparatori per ritratti a pietra nera¹⁵¹⁰ nel catalogo del veneziano, per poi spostarli nel 1956 in quello di

¹⁵⁰² GIOVANNI BELLINI, *Ritratto di giovane uomo coronato di foglie*, Milano, Pinacoteca del castello sforzesco, inv. 249, tavola, cm 35 x 28. Per la discussione cfr. S. MOMESSO, 2008, p. 426. JACOMETTO VENEZIANO, *Ritratto di giovane*, New York, Metropolitan Museum of Art, Jules Bache Collection, inv. 49.7.3, olio su tavola, cm 27.9 x 21.

¹⁵⁰³ GIOVANNI BELLINI, *Ritratto d'uomo*, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. 1939.1.182, olio su tavola, 30.9 x 24.8 cm; GIOVANNI BELLINI, *Ritratto di giovane senatore veneziano*, Padova, Musei Civici agli Eremitani, inv. 43, olio su tavola, cm 35 x 26, cfr. la discussione sulla cronologia e la retrodatazione di alcuni ritratti in A. BALLARIN, 2017, in corso di pubblicazione.

¹⁵⁰⁴ GIOVANNI BELLINI, *Ritratto di giovane senatore*, Padova, Musei Civici agli Eremitani, inv. 43, olio su tavola, cm. 35 x 26,5.

¹⁵⁰⁵ Lucco la descrive come «una sorta di casco aderente dal perimetro arrotondato a rotolo», M. LUCCO, 2010.

¹⁵⁰⁶ J. EBERHARDT, 1994, pp. 127-144. S.M. NEWTON, 1988, p. 40. «[...] both the fringe of the hair across the forehead and the curved outline of the front of the torso of the 1490s have disappeared».

¹⁵⁰⁷ B. BERENSON, 1913, p. 478; B. BERENSON, 1955, p. 14.

¹⁵⁰⁸ B. BERENSON, 1913, p. 478; B. BERENSON, 1955, p. 14.

¹⁵⁰⁹ B. BERENSON, 1957, p. 14.

¹⁵¹⁰ Esiste un gruppo di disegni preparatori a pietra nera molto discussi in letteratura, a cui si fa qui un breve cenno perché la loro funzione non corrisponde ai fini del presente studio, che si concentra sui ritratti fini a se stessi. Per questi disegni preparatori si è molto insistito per un riferimento ad Alvise ma appaiono tra loro stilisticamente disomogenei, e la discussione dei quali ho affrontato nella mia tesi di Specializzazione, discussa all'Università di Padova nel 2012. In quella sede si tratta anche del problema dell'Alvise di Berenson e della categoria storico-critica

Lotto, altro Alvisè. La storia degli studi, da tempo, dichiara la necessità di un'individuazione più accurata delle diverse personalità artistiche discusse da Berenson sotto questi due nomi.¹⁵¹¹ Alvisè Vivarini non è artista semplice da affrontare, a causa di un catalogo che si documenta in modo disomogeneo. Nel caso del disegno berlinese, tuttavia, il riferimento culturale ad Alvisè sembra corretto, e non soltanto in ragione dell'antonellismo. L'alvisismo sembra molto forte, sia nella costruzione dei lineamenti, che nelle partiture d'ombra o nella plastica del volto, come indica un confronto con il ritratto virile di Washington,¹⁵¹² attribuito al muranese e datato in genere intorno al 1495 (fig. 115-116).

dell'alvisismo. Per questi disegni sembra importante discutere di volta in volta di cosa abbia significato criticamente il concetto di alvisismo e la questione della matrice culturale del giovane Lotto, cfr. C. BONACCORSI, 2011/2012. ANONIMO ARTISTA VENETO, *Studio per un ritratto virile con cappello, con lo sguardo rivolto verso l'alto*, Zürich, Collezione E. Stheli, pietra nera su carta azzurro-girgia, mm. 470 x 265; ANONIMO ARTISTA VENETO, *Studio per un ritratto virile con cappello leggermente di tre quarti verso sinistra*, Lipsia, Museum der Bildenden Künste, Graphische Sammlung, inv. I.381, pietra nera su carta grigia, mm. 367 x 279; ANONIMO ARTISTA VENETO, *Studio per un ritratto con lo sguardo rivolto verso l'alto, di tre quarti verso sinistra*, Frankfurt, Städel Museum, inv. n. 453, pietra nera ripassata con il pennello, su carta beige scuro, mm. 324x255; ANONIMO ARTISTA VENEZIANO, *Studio per un ritratto virile con cappello, di tre quarti verso sinistra*, Frankfurt, Städel Museum, inv. n. 6924, pietra nera su carta marroncina, mm. 334 x 215.

¹⁵¹¹ J. SCHÖNBRUNNER, J. MEDER, 1896, p. 593; L. MALKE, 1980, p. 24; S. SCHULZE ALTCAPEBERG, 1995, p. 78; C.H. COLLINS BAKER, 1927.

¹⁵¹² ALVISE VIVARINI, *Ritratto virile con cappello*, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. 1939.1.355, olio su tavola, cm 34,9 x 30,8.

N° 13 [Fig. 105]

GIOVANNI BELLINI

(Venezia 1430c. – Venezia 1516)

Ritratto d'uomo

OXFORD, The Governing Body of Christ Church

Inv. 0263

Pietra nera e tracce di acquerello su carta, angoli superiori tagliati e due danni di antica data sono stati restaurati, uno alla destra del collo del modello, l'altro nell'angolo inferiore destro; ritocchi sugli occhi, mm 391 x 280.

Iscrizioni: sul cartiglio parziale a destra le lettere «IM NU».

Provenienza

John Guise (1682/3– 1765); entrato nel 1765 al Christ Church per lascito ereditario.

Esposizioni

Italian drawings exhibited at the Royal Academy, London, 1930.

Splendours of the Gonzaga, London, 1981.

Andrea Mantegna, London- New York, 1992.

The Portrait in Renaissance Italy: From Donatello to Bellini, Berlin- New York, 2011.

Titian to Canaletto. Drawing in Venice, Oxford-Firenze, 2015-2016.

Bibliografia

Berenson (a) 1901, p. 92; Colvin 1907, II tav. 32; Bell 1914 tav. 125; Byam Shaw, II 1928, p. 54; Popham, 1930 p. 49, n. 177; Hill, 1930, n. 147; Tietze, Tietze Conrat, 1944, p. 88 n. A318; Suida, 1946, p. 63; Dussler, 1949, p. 84; Tietze Conrat 1955, p. 207; Parker, Byam Shaw, 1953, p. 40; Parker, 1958, n. 2; Paccagnini 1961, p. 164 n. 131; Schmitt, 1961, p. 139 n. 105; Heinemann 1962, p. 224 v. 48; Gibbons, 1963, p. 56; Byam Shaw 1976, pp. 188-190, n. 702; Martineau 1981, pp. 141-142, n. 64; Ames Lewis, Wright, 1983, pp. 286, n. 69, p. 302; Signorini 1985, p. 176; Ames Lewis, 1990, p. 669; Ekserdjian 1992, n. 104, pp. 340-342; Goldner, 1993, p. 175; Pedretti, 2003, pp. 78-81; Greer, 2008, p. 251, n. 80; Campbell, 2008, p. 252, n. 80; Mazzotta, 2010, p. 18; Goldner, 2011, pp. 353-354; Whistler, 2015, p. 62, n. 1.

Il disegno è un ritratto molto rifinito, a mezzo busto, di un uomo anziano abbigliato con una ricca sopravveste decorata. Da questa spunta un farsetto stretto, abbottonato al collo. Sulla destra, appena sotto la spalla, scorre un cartiglio solo in parte integro. Questo foglio è uno dei vertici noti nell'uso della pietra nera a Venezia alla fine del XV secolo.

Il disegno fa parte del lascito ereditario del generale John Guise che, alla sua morte nel 1765, dona al Christ Church la sua intera collezione. Legare il patrimonio al college dove aveva condotto i suoi studi¹⁵¹³ si rivela presto un atto lungimirante, che consente alla preziosa raccolta di dipinti e disegni di rimanere intatta per oltre duecento anni, evitando la dispersione.

¹⁵¹³ J. THALMANN, 2016, pp. 51-59.

Sebbene oggi la critica lo attribuisca in modo concorde a Giovanni Bellini, la sua storia intreccia i nomi di Bonsignori e Mantegna, e lo rende un caso emblematico dell'oscillazione attributiva di alcuni di questi fogli a pietra nera tra Mantova e Venezia.

La prima attribuzione del foglio è formulata da Bernard Berenson, che propone il nome di Alvise Vivarini. Lo studioso è seguito da Sidney Colvin, che per la prima volta avanza la possibilità che si tratti di un'effigie di Gentile Bellini. Alla fine degli anni Venti Byam Shaw propone per la prima volta la paternità di Giovanni Bellini, sottolineando il carattere veneziano di quest'uso della pietra nera nei trapassi di luce. Lo studioso attribuisce nella stessa sede a Bellini anche il *Ritratto di Francesco Gonzaga* di Dublino (inv. 2019, cat. 7), che oggi invece è discusso tra Francesco Bonsignori e Mantegna. Il disegno di Oxford viene poco dopo offerto da Arthur Popham nella mostra di disegni italiani della Royal Academy del 1930, dove compare come opera, forse, di Francesco Bonsignori. Lo stesso anno Francis Hill conferma l'identificazione del modello con Gentile Bellini. Nel 1944 Hans Tietze ed Erica Tietze Conrat discutono il disegno nei volumi dedicati al disegno veneziano dove avanzano una riflessione verso Mantegna. Questo suggerimento è accolto da Suida due anni dopo, quindi da Dussler, che nella monografia dedicata a Giovanni Bellini avanza la cautela di un punto di domanda. Nello studio che Erica Tietze Conrat dedica a Mantegna nel 1955, il disegno viene accettato tra le opere autografe non senza qualche riserva. La studiosa avverte che non si conosce ad oggi nessun disegno di Mantegna che possa essere equiparato al foglio di Oxford, che sembra distinguersi dal resto della sua produzione. Parker e Byam Shaw ripropongono l'attribuzione a Giovanni Bellini, seguiti da Ursula Schmitt. Quest'ultima si occupa del disegno in occasione dell'articolo monografico del 1961 dedicato a Francesco Bonsignori, ed espunge l'opera dal catalogo del veronese, per riportarla a Giovanni Bellini, quindi legge le lettere «IM NV» del cartiglio come parte di un motto in lingua tedesca. Fritz Heinemann attribuisce invece il disegno a Gentile Bellini, ipotizzando che l'effigiato sia il fratello Giovanni. L'attribuzione a Giovanni e l'identificazione del modello in Gentile sono poco dopo confermati da Felton Gibbons, e poi da Byam Shaw nel 1976. Quest'ultimo scheda il disegno per il catalogo dei disegni di Oxford e in questa occasione conferma la paternità belliniana già espressa negli anni Venti, riprendendo in mano anche il problema dell'identificazione. Nel contributo dello studioso torna a riproporsi il problema dell'oscillazione del foglio, e Byam Shaw espone il grado di difficoltà di queste attribuzioni: «To be dogmatic in this case, where opinion are so varied, would be very unwise; but my feeling is that the choice of attribution lies between Giovanni Bellini and Mantegna, and that the minor claimants can be excluded» (Byam Shaw 1976, p. 189).

La successiva mostra gonzaghesca del 1981, a cura di David Chambers e Jane Martineau, torna sul suggerimento di Popham e assegna il disegno a Francesco Bonsignori, intendendolo preparatorio per una serie di uomini illustri dipinti dall'artista veronese nelle residenze Gonzaga di Marmirolo. Martineau pensa che il cartiglio che corre sulla veste indichi una serie, la stessa a cui apparterebbe anche il Francesco II Gonzaga di Dublino. Gli affreschi, sebbene oggi perduti, sono descritti dalle fonti tra 1492 -1500 e occupano Bonsignori in diversi gruppi ritrattistici.¹⁵¹⁴ Vasari li descrive come una serie di *Uomini Illustri* ordinata da Francesco Gonzaga nel 1499. Martineau prova ad agganciare i disegni anche a una lettera del 1492, che il pittore scrive al marchese Francesco per «andar a retrar la eccelentia del Signor Zuan Francesco et etiam li altri i quali vole la S. Vostra gli finza nel trionfo dela fama». La studiosa mette fortemente in dubbio la possibilità di leggere nel cartiglio un motto in lingua tedesca e invita a considerarla mutila.

¹⁵¹⁴ Cfr. Capitolo 2.

Due anni dopo l'intervento di Martineau, Francis Ames Lewis e Joanne Wright ripropongono per il disegno di Oxford le riflessioni di Byam Shaw, lo riattribuiscono a Giovanni Bellini e offrono una lettura che sottolinea il suo carattere autonomo e veneziano. Per i due autori si tratta di uno dei massimi esempi superstiti di questo genere, tutto settentrionale, di ritratto eseguito su fogli di grande formato a pietra nera, un vertice tecnico, dove la padronanza della pietra è portata a livelli di eccellenza. La padronanza della tecnica porta gli studiosi a proporre una data più matura per il disegno, insieme ad un contesto lagunare.

La mostra del 1992 (Ekserdjian 1992) discute per il disegno inglese la paternità di Mantegna e si propone di riavviare la ricerca a partire da una rivalutazione della sua attività grafica. Gli vengono attribuiti in questa sede cinque disegni di teste, tra cui anche il foglio di Oxford. Tra di essi lo *Studio per un ritratto di senatore veneziano* dell'Albertina, i due esemplari di Besançon ed il ritratto di *Francesco II Gonzaga* di Dublino. L'esemplare del Christ Church viene proposto da Ekserdjian come un'opera del maestro padovano da datare tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta del XV secolo, forse poco più avanti. Lo studioso lo confronta con i volti della *Camera degli Sposi*, che si datano tra il 1450 al 1475, e propone una riflessione sugli sviluppi possibili della ritrattistica a partire da quegli esempi più precoci. Secondo lo studioso, il disegno potrebbe essere ancora identificato come un ritratto di Gentile Bellini ma andrebbe inteso come ritratto autonomo, non collegato ad un dipinto.

Il gruppo mantegnesco creato nel 1992 non trova riscontri favorevoli nella critica successiva, che come Goerge Goldner, scioglie il gruppo. Negli ultimi anni tuttavia gli studi sono sempre più compatti nell'attribuire il ritratto di Oxford a Giovanni Bellini. Questa è la conclusione di Carlo Pedretti, e poi di Eva Greer e Lorne Campbell nella mostra del 2008, ma anche di Antonio Mazzotta. A seguire, questo assetto viene condiviso da George Goldner nell'esposizione del 2011 e da Catherine Whistler nella recentissima rassegna tenuta ad Oxford sul disegno veneziano.

Elena Greer data il disegno in modo interlocutorio tra il 1490 ed il 1500¹⁵¹⁵ per sottolineare il debito nei confronti dell'artista padovano, mentre Catherine Whistler lo discute intorno al 1500 confrontandolo con il *Ritratto del doge Loredan*.¹⁵¹⁶

Recentemente Ekserdjian¹⁵¹⁷ ha sollevato alcune cautele riguardo il catalogo mantegnesco elaborato in occasione della mostra del 1992. Lo studioso, ad esempio, non esclude sia consigliabile mantenere lo *Studio per un ritratto di senatore veneziano* di Vienna¹⁵¹⁸ nel catalogo di Bonsignori, intendendolo come disegno preparatorio per il ritratto a tempera di Londra.¹⁵¹⁹ Per il ritratto in esame, invece, pensa si possa considerare un artista diverso, forse proprio il cognato veneziano di Mantegna.

La datazione più verosimile per il foglio sembrerebbe seguire la via indicata da Byam Shaw, che ipotizza di orientarlo verso la metà degli anni novanta del XV secolo. Il disegno tradisce una base ancora quattrocentesca, e mantegnesca, come inteso anche da Goldner.¹⁵²⁰ Il ritratto è un foglio autonomo, nella migliore tradizione dei grandi ritratti a pietra nera settentrionali finì a se stessi. L'impostazione del busto è ancora frontale e rigida, nonostante il movimento della testa

¹⁵¹⁵ E. GREER, 2008, p. 251.

¹⁵¹⁶ GIOVANNI BELLINI, *Ritratto del doge Leonardo Loredan*, London, National Gallery of art, inv. NG189, cm 62×45.

¹⁵¹⁷ Comunicazione orale rilasciata a Padova in data 11/04/2016.

¹⁵¹⁸ FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto virile di tre quarti verso sinistra*, c. 1487, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. n. 17672, pietra nera e biacca su carta, mm 359 x 262

¹⁵¹⁹ FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto di senatore*, London, National Gallery, inv. n. NG736, tempera su tavola, firmato e datato 1487 sul cartiglio appeso al parapetto, 41,9 x 29,8 cm.

¹⁵²⁰ GOLDNER, 1993; GOLDNER, 2004, pp. 253.

che rende più naturalistica la figura, consigliando una data più antica dell'anno 1500. La maestria nell'utilizzo della pietra nera invita a non retrodatare troppo il foglio, con una collocazione che potrebbe assestarsi negli anni novanta. In questa sede si propone una discussione che rifletta sul naturalismo del disegno di Giovanni Bellini a fronte della tendenza astratta dei volti di Mantegna nello stesso decennio.

N° 14 [Fig. 111]

GIOVANNI BELLINI (?)

(Venezia 1430c. – Venezia 1516)

Ritratto di Vittore Belliniano

CHANTILLY, Musée Condé

Inv. 118

Pietra nera, penna a inchiostro bruno, pennello, acquerello bruno, rialzi di bianco, su carta beige, (forse un tempo azzurra?). Incollato ad una tavoletta di legno, montato sotto vetro in una cornice in legno laccata di nero, mm 119 x 93.

Iscrizioni: in alto a sinistra del cappello a penna e inchiostro bruno «Jo. Bellinu[...] vi (?)»; a destra de cappello: «victor [...] discipulu». In basso sul parapetto a penna e inchiostro bruno «victorem discipulum. Jo. bellinus. p. 1505».

Provenienza

Paris, Marie Alexandre Lenoir (1761 – 1839), (nota manoscritta e penna e inchiostro nero sul riquadro dorato «Victor, /Dessiné par Jean Bellini, 1505. / Cabt Lenoir»); London, George Granville Sutherland Leveson Gower, 2nd Duke of Sutherland (1786 –1861); Paris, Paul (1751-1833) e Dominique (1790-1789) Colnaghi (etichetta stampata al *verso* «[Pa]ul & Dominique Colnaghi / ANCIENT AND MODERN/ Print Warehouse /14 Pall Mall East», e a penna e inchiostro bruno «N°2»); Paris, Henri Eugène Philippe Louis d'Orléans, duc d'Aumale (1822-1897, Lugt 2779); entrato al Musée Condé nel 1895 (*Inventaire*, n. 102, «Jean Bellini. Portrait de Victor Carpaccio, et Tribune», in Villard, 1998, p. 60; etichetta stampata al *verso* «MUSÉE CONDÉ», altra etichetta stampata al *verso* «H.O. /Dessin/», a penna e inchiostro bruno «N°2»).

Bibliografia

The Lenoir Collection, 1874, p. 37; Ephrussi, Dreyfus, 1879, n. 188, p. 50; Chennevières, 1879, p. 530; Morelli, 1891-1892, n. 187; *Chantilly 1895*, p. 68; Ludwig, 1905, p. 73; *Chantilly*, 1907, p. 25; Gronau, 1909, p. 266; Maurel, 1922, p. 63; Gamba 1937, p. 157; Tietze, Tietze Conrat, 1944, n. A294, p. 84, n. A372, p. 115; Fiocco, 1949, p. 53; Heinemann, 1962, n. S. 802, p. 199, n. 810, p. 200-201; p. 483; Gibbons, 1963, p. 57; Pignatti, 1970, p. 81; Fossaluzza, 1985, p. 46, nota n. 14; Fletcher, 1998, pp. 135, 143; Villard, 1998, n. 11, pp. 60-63; Lauber, 2002, pp. 25-75; Lauber, 2008, p. 56; Whistler, 2016, p. 195.

Il ritratto raffigura un busto virile di profilo, spesso identificato come Vittore Belliniano. La figura si affaccia al primo piano da un parapetto, che scorre alla base del foglio. La storia di questo disegno si lega alle vicende di un secondo disegno simile, il ritratto di Giovanni Bellini eseguito forse da Vittore, oggi conservato nello stesso Museo (Inv. 121). I due esemplari compaiono per la prima volta in coppia nella collezione settecentesca di Alexandre Lenoir, come attesta un'indicazione contenuta sulla cornice dorata. La letteratura, sottolineando il carattere di

pendant, crede che possano essere stati uniti fin dalla loro più antica storia collezionistica, forse fin dall'origine.

Sulla cornice dorata dei disegni, probabilmente all'epoca di Leonoir, vengono trascritte le note a penna che oggi appaiono molto sbiadite. La lettura della trascrizione è utile quindi per controllare il testo: «Victor, [d]essiné par Jean Bellini [en] 1505» e «Jean Bellini, [d]essiné par son élève Victor [en] 1505». Gli studi segnalano, con qualche riserva, la possibilità che i due ritrattini provengano dalla collezione veneziana del patrizio Gabriele Vendramin,¹⁵²¹ che oggi si conosce grazie alla descrizione del Michiel e a diversi documenti successivi.¹⁵²² Nell'inventario del suo prezioso «camerino di anticaglie», steso diversi anni dopo la morte, tra il 1567 ed il 1569,¹⁵²³ compare una nota che descrive «Un altro quadroto con una testa de chiaroscuro de man de Zuan Belin / Un altro quadroto con il retrato de Zuan Belin et de Vetor suo dixipulo nel coperchio».¹⁵²⁴ Jennifer Fletcher nel 1998 riconosce per la prima volta in quest'ultima coppia i fogli di Chantilly, proponendo di conseguenza la provenienza Vendramin. Rossella Lauber¹⁵²⁵ accoglie l'indicazione in modo dubitativo, discutendo la plausibilità di un contatto con la bottega di Vittore Belliniano appena dopo la sua morte. L'identificazione con i due fogli di Chantilly è accolta recentemente da Catherine Whistler, mentre invece il catalogo del museo francese si esprime con più cautela. Il catalogo del museo (Villard, 1998) sospende il giudizio, ponendo in risalto la genericità della nota dell'inventario e la mancanza di un preciso riferimento a dei disegni o alla loro tecnica. Ad un riesame dell'inventario Vendramin sembra essere prudenti, vista la poca chiarezza. Inoltre non è documentata finora l'abitudine di assemblare due disegni come un dittico dipinto, come se fossero pitture. Va evidenziato che nei disegni di Chantilly i due effigiati guardano entrambi verso sinistra e anche la luce proviene dallo stesso lato: questi elementi non si addicono ad un dittico.

Il disegno, nella collezione Leonoir, viene descritto come un autografo di Giovanni Bellini all'anno 1505. Qualche dubbio sull'autografia del maestro veneziano viene già avanzata da Charles Ephrussi e Gustave Dreyfus, che identificano l'effigiato in Vittore o Camello Carpaccio. Philippe de Chennevières torna a proporre l'autografia belliniana, confermata anche da Giovanni Morelli che per la prima volta identifica l'effigiato con Vittore Belliniano. All'intervento dello studioso segue però una mostra a Chantilly (*Chantilly*, 1895) dove il disegno torna ad essere presentato come un ritratto di Carpaccio, eseguito da Giovanni Bellini. Nel 1905 l'intervento di Gustav Ludwig attribuisce entrambi i profili di Chantilly alla stessa mano, senza fare il nome di Giovanni Bellini. Lo studioso, dopo Morelli, torna a commentare la scritta a penna avanzando il sospetto che sia antica ma non autentica. La mostra tenuta a Chantilly nel 1907 ripropone l'identificazione di Carpaccio e l'autografia del pittore veneziano, nonostante George Gronau due anni dopo metta ancora una volta un punto di domanda al nome di Giovanni Bellini. La paternità dell'artista viene in seguito confermata da André Maurel e da Carlo Gamba, che dichiara autografa anche la scritta a penna vergata sul foglio con la data. L'intervento di Hans Tietze ed Erica Tietze Conrat del 1944 è invece orientato a una grande cautela. Gli studiosi citando il parere di Ludwig sulla scritta, e concludono che «For both these miniatures there is no other evidence but their inscriptions, the importance of which, however, is heavily compromised by the fact that apparently both portraits are, as already stated [...], by the same hand, a hand evidently much too weak for Giov. Bellini». Dopo i Tietze Giuseppe Fiocco attribuisce ancora il

¹⁵²¹ A. RAVÀ 1920, pp. 169-175, cfr. C. WHISTLER, 2016, p. 195.

¹⁵²² M. MICHIEL [ed. 1884], pp. 220-222.

¹⁵²³ A. RAVÀ, 1920.

¹⁵²⁴ A. RAVÀ 1920, pp. 169-175.

¹⁵²⁵ R. LAUBER, 2002, pp. 25-75, a cui si rimanda per la bibliografia; R. LAUBER, 2008, p. 56.

disegno a Giovanni Bellini, mentre Fritz Heinemann lo descrive come un autoritratto di Vittore. Felton Gibbons, pur attribuendo il disegno a Giovanni Bellini e accettando il soggetto come Vittore, evidenzia la diversità tra i due disegni di Chantilly. Lo studioso viene colpito dalla diversa presentazione del personaggio e dalla qualità del ritratto di Vittore, che gli sembra molto superiore rispetto a quella del disegno che ritrae il maestro (Inv. 121). Giovanni Bellini appare di profilo in un secondo foglio, che è descritto più secco e piatto, con una materia meno luminosa. Lo studioso quindi porta in luce forse per la prima volta le grandi differenze stilistiche e compositive dei fogli. Terisio Pignatti accoglie l'assetto tradizionale e, partendo da queste osservazioni, collega al disegno in esame con un altro ritratto disegnato da lui attribuito a Giovanni, ma spesso discusso come opera di Gentile, che oggi si trova al Kupferstichkabinett di Berlino (Kdz 5170). Giorgio Fossaluzza nel 1985 ripropone una riflessione sulla conclusione di Heinemann e descrive il disegno francese come un autoritratto di Vittore, per cambiare idea invece nel 1994. In questa seconda occasione accetta l'autografia di Giovanni Bellini con un punto di domanda, mentre quattro anni dopo Jennifer Fletcher si domanda ancora una volta se non sia un autoritratto dello stesso Vittore.

Villard discute le note manoscritte a penna nei due fogli di Chantilly e crede siano opera di due mani diversi, nell'idea che forse ogni artista possa aver apposto il commento al foglio appena disegnato. Questa lettura rafforza l'ipotesi di uno scambio reciproco tra gli artisti, che pur raro non manca di qualche esempio come nel caso, più tardo, di Jean-Baptiste de Champaigne e Nicolas Plattenmontagne. La letteratura tradizionale invece descrive le scritte come opera della stessa mano.

In conclusione la paternità belliniana si basa sulla scritta a penna e inchiostro, «Jo. Bellinu[...]

, che gli studi in genere descrivono come antica e contemporanea al disegno. Tuttavia Ludwig, i Tietze, Heinemann, Fossaluzza (Fossaluzza 1985), e Fletcher, rifiutano l'autografia a Bellini e mettono in dubbio l'autenticità della nota a penna.

Nella presente ricerca si intendono sottolineare le differenze tra i due ritratti di Chantilly, in rapporto alla datazione e al problema di una serie. Si intende riflettere sulle osservazioni lasciate dai Tietze, affrontando lo studio di questi fogli con grande cautela. Invitano alla prudenza da un lato la dubbia provenienza Vendramin e dall'altro lo stile del disegno, che non si confronta in modo troppo piano con il catalogo grafico di Giovanni Bellini.

N° 15 [Fig. 112]

VITTORE DI MATTEO, detto VITTORE BELLINIANO (?)

(1485c. – Venezia 1529)

Ritratto di Giovanni Bellini

CHANTILLY, Musée Condé

Inv. 121

Pietra nera, pennello e inchiostro bruno, acquarello bruno, rialzi di bianco, su carta beige, (forse un tempo azzurra?). Incollato, nel mezzo, ad una tavoletta di legno.

Iscrizioni: in alto a sinistra del cappello a penna e inchiostro bruno «victor discipulus / [...] segno [...]»; a destra de cappello: «Jo. bellinu [...] / ..m (?)arti(s?)». In basso a penna e inchiostro bruno «Jo. bellinum. victor. .discipulus / victor discipulus io b. p. 1505», mm 109 x 88.

Provenienza

Paris, Marie Alexandre Lenoir (1761 – 1839), (nota manoscritta e penna e inchiostro nero sul riquadro dorato «Jean Bellini, / Dessiné par son élève Victor, 1505. / Cabt Lenoir»); London, George Granville Sutherland-Leveson-Gower, 2nd Duke of Sutherland (1786 – 1861); Paris, Paul (1751-1833) e Dominique (1790-1789) Colnaghi (etichetta stampata al *verso* «[Pa]ul & Dominique Colnaghi / ANCIENT AND MODERN/ Print Warehouse / 14 Pall Mall East», e a penna e inchiostro bruno «N° 1»); Paris, Henri-Eugène-Philippe-Louis d'Orléans, duc d'Aumale (1822-1897, Lugt 2779); entrato al Musée Condé nel 1895 (*Inventaire*, n. 103, «Jean Bellini. Portrait de Victor Carpaccio, et Tribune», in O. Villard, 1998, p. 60; etichetta stampata al *verso* «MUSÉE CONDÉ», altra etichetta stampata al *verso* «H.O. / Dessin/», a penna e inchiostro bruno «N° 1»).

Bibliografia

The Lenoir collection, 1874, p. 37; Ephrussi, Dreyfus, 1879, n. 188, p. 50; Chennevières, 1879, p. 530; Morelli, 1891-1892, n. 187; Chantilly 1895, p. 68; Ludwig, 1905, p. 73; Chantilly, 1907, p. 25; Gronau, 1909, p. 264; Maurel, 1922, p. 63; Gronau, 1930, p. XIII; Gamba 1937, pp. 156-157; Tietze, Tietze Conrat, 1944, n. A294, p. 84, n. A372, p. 115; Wind, 1948, p. 43; Fiocco, 1949, p. 53; Pallucchini, 1950, p. 280; Gibbons, 1963, p. 57; Heinemann, 1962, i, n. s. 802, p. 199, n. 810, p. 200-201; ii, p. 483; Gibbons, 1963, p. 57; Pignatti, 1969, p. 83; Horning, 1979, pp. 48-49; Fossaluzza, 1985, p. 46, nota n. 14; Rapp, 1987, p. 365-367; Lucco, 1988, p. 642; Fossaluzza 1994, p. 496; Humfrey, 1996, p. 658; Wundram, 1997, p. 144; Fletcher, 1998, pp. 135, 143; Villard, 1998, n. 12, pp. 64-66; Lauber, 2002, pp. 25-75; Lauber, 2008, p. 56; Whistler, 2016, p. 195.

Il disegno è un ritratto di profilo spesso identificato come un'effigie di Giovanni Bellini. Il volto di profilo si imposta su un busto leggermente ruotato sul primo piano, dove scorre un parapetto. Le vicende di questo foglio si legano a quelle del ritratto di Vittore Belliniano dello stesso museo francese (Inv. 118). La critica concorda nel ritenere i due disegni un piccolo *pendant* forse creato da un collezionista del passato. Purtroppo la provenienza dei due fogli non retrocede oltre la collezione settecentesca di Lenoir, quando vengono incorniciati e sulla sezione inferiore del nuovo supporto vengono trascritte le note manoscritte (Villard, 1998). Nel testamento di Vittore,

steso il 16 agosto 1529, compare un «retractum quondam domini Ioannis Beliniani», (Ludwig, 1905), che gli studi più antichi tentano talvolta di legare al disegno in esame. La letteratura recente scarta questo riferimento, perché troppo impreciso e generico, ma talvolta accoglie quello dell'inventario di Gabriele Vendramin, secondo un'indicazione di Jennifer Fletcher che crede di riconoscere i due disegni in una voce del documento. A fronte dell'assenso di Catherine Whister, a questa tesi Rossella Lauber e Olivier Villard sembrano più cauti.

L'autografia di Vittore per il disegno in esame appare plausibile alla critica più recente, ed è accolta anche nel catalogo del museo. Nella collezione Lenoir il disegno è descritto come un autografo di Vittore Carpaccio che raffigura Giovanni Bellini nel 1505. Con questa conclusione non concordano Charles Ephrussi e Gustave Dreyfus, che ritengono l'autore un anonimo artista veneziano intorno al 1505, forse Vittore Carpaccio o Vittore Camelo. Con loro concorda Philippe de Chennevières, mentre Giovanni Morelli fa per la prima volta il nome di Vittore Belliniano. Le due mostre di Chantilly del 1905 e 1907 tornano sull'attribuzione tradizionale e descrivono il ritratto come un'opera di Carpaccio raffigurante Bellini. Ludwig invece è più cauto e pur non sbilanciandosi sulla paternità dei fogli segnala la non autografia della scritta a penna. George Gronau in diverse occasioni torna a proporre il nome di Vittore Belliniano, seguito da Carlo Gamba, che giudica autografa la scritta. Hans Tietze ed Erica Tietze Conrat nel 1944 invitano alla prudenza e schedano entrambi i fogli all'interno della scuola di Giovanni Bellini. Gli studiosi ricordano che l'unica evidenza per proporre l'autografia del maestro è una nota a penna la cui autenticità è stata più volte messa in dubbio. Per il foglio in esame, in particolare concludono che «the attribution to Belliniano remains in the air and seems improbable since his style should have been more advanced». Nonostante la loro cautela, l'attribuzione a Vittore Belliniano convince la maggior parte della critica successiva: Giuseppe Fiocco, Rodolfo Pallucchini, Heinemann, Felton Gibbons, Terisio Pignatti, Giorgio Fossaluzza, Mauro Lucco e Rona Goffen. Solo Peter Humfrey ha la cautela di descrivere il foglio come «attributed to». Il nome di Vittore Belliniano torna negli studi di Jennifer Fletcher e Olivier Villard.

Il disegno mostra una certa durezza nell'impostazione del busto, unita ad un uso della tecnica meno raffinato rispetto al primo esemplare (Inv. 118). Gibbons invita ad accostarsi ai disegni con una certa prudenza sottolineando le loro differenze più che la loro somiglianza. La possibilità di legare la voce dell'inventario Vendramin ai fogli di Chantilly è una conclusione che richiede qualche cautela, anche a fronte di una riflessione sulle cornici usate nei dittici in pittura.¹⁵²⁶

Nella presente ricerca si intendono sottolineare le differenze tra i due ritratti, in rapporto alla datazione e al problema di una serie.

¹⁵²⁶ Per la discussione cfr. Capitolo 3.

N° 16 [Fig 117]

ANONIMO ARTISTA VENEZIANO

Ritratto di giovane di tre quarti verso sinistra

WIEN, Graphische Sammlung Albertina.

Inv. 17611

Carboncino sfumato, pietra nera, su carta marroncina, mm. 330x276.

Provenienza

Giorgio Vasari (?) (Birke, Kertész, 1992-1997, IV); Vienna, Duca Albrecht von Sachsen Teschen (1738-1822) fino al 1822; Vienna, Carl von Sachsen Teschen (1771-1847) da 1822 al 1847; Vienna, Albrecht von Sachsen Teschen (1817-1895), dal 1847 al 1895; Vienna, Friedrich von Sachsen Teschen (1856-1936), dal 1895 al 1919; nel 1919 a seguito della costituzione della Repubblica austriaca, la collezione viene dichiarata proprietà dello stato e depositata all'Albertina (Lugt 174, marchio a secco sul *recto* in basso a sinistra)

Esposizioni

Old master drawings from the Albertina Collection, London, 1948.

Disegni veneti dell'Albertina di Vienna, Venezia, 1961.

Dessins italiens de l'Albertina de Vienne, Paris, Wien, 1975.

Masterworks from the Albertina. The History of Italian Drawings 1350-1800, Fort Worth, Los Angeles, Wien, 1992.

Bibliografia

Wickhoff, 1891, n° 11; Schönbrunner, Meder, 1896-1908, p. 594; Venturi, 1921, p. 72; Von Hadeln 1925, p. 43, n° 53; Stix, Fröhlich Bum, 1926, p. 145; Parker, 1927, n° 35; Lauts, 1933, p. 80, n° 70; Van Marle, 1934, p. 538; Tietze, Tietze Conrat, 1944, p. 39, Nr. A51, XXVI, 1; Benesch, 1948, n° 1; Benesch, Oberhuber, 1961, n° 5; Fiocco 1961, p. 318; Benesch 1964, n° 12; Mandel, Sciascia, 1967, p. 104; Koschatzky, Krasa 1969, n° 263; Pignatti, 1970, p. 45; Koschatzky, Oberhuber, Knab, 1972, n° 19; Ragghianti Collobi 1974, p. 58 Oberhuber, Knab 1975, n° 13; Benesch, 1981, p. 321, n. 12; Sricchia Santoro, 1986, p. 111, Fig. 76; Birke 1991, p. 35; Sciolla 1992, III, p. 170, Fig. 193; Thiébaud, 1993, pp. 111-112; Birke, Kertész, 1992-1997, IV, 1997, p. 2164.

Il disegno è un esemplare a pietra nera di grandi dimensioni, che offre all'osservatore un giovane dallo sguardo pensoso e assorto, vestito con una camicia leggera e ampia, legata alla base del collo da un nastro. Il volto è di poco voltato di tre quarti sulla sinistra e viene modellato da un chiaroscuro raffinato. La bocca indulge in un'espressione e i capelli, appena scomposti dall'aria, hanno una parvenza di grande naturalismo. Il disegno è molto preciso e non si trovano pentimenti. La finitura e le dimensioni lo candidano a essere riconosciuto come uno dei ritratti autonomi a pietra nera che si fanno a Venezia almeno dagli anni ottanta del XV secolo.

Il disegno proviene dalla collezione del duca Albrecht von Sachsen Teschen dove viene inventariato come un' opera di Gentile Bellini forse appartenente alla collezione di Giorgio Vasari (Birke, Kertész, 1992-1997, IV).

Franz Wickoff lo assegna per la prima volta a Francesco Bonsignori, seguito da Joseph Schönbrunner e Joseph Meder, mentre il primo riferimento ad Antonello da Messina si deve ad Adolfo Venturi. Il parere dello studioso italiano è seguito da Detlev Von Hadeln, Alfred Stix, Lili Fröhlich Bum, e Karl Parker. Jan Lauts e Raimond Van Marle propongono invece di guardare ad un artista veneziano anonimo influenzato da Antonello, forse non lontano da Alvise Vivarini. Questa proposta è seguita da Hans Tietze ed Erica Tietze Conrat che descrivono l'opera «advanced over Antonello's period and is nearer to Alvise Vivarini, with whose portraits we find a marked resemblance». Il riferimento ad Antonello da Messina torna a convincere Otto Benesch, seguito da Walter Koschatzky, Konrad Oberhuber, Eckhart Knab, Terisio Pignatti e Licia Raghianti Collobi. Il punto comune delle riflessioni di questi studiosi è il riconoscimento di un volume e di una luce nel volto del giovane, che mostrerebbero caratteri vicini a quelli dei ritratti di Antonello. A questi elementi si unirebbe una qualità molto alta che non sembra riducibile con un seguace del maestro. A fronte di questo ampio favore verso Antonello da Messina, Arthur Popham¹⁵²⁷ decide di mantenere una definizione più prudente che descrive il disegno come «attribuito ad Antonello». In parallelo a queste riflessioni, è noto il parere di Giuseppe Fiocco (Birke, Kertész, 1994) che propone la paternità di Cristoforo Caselli, detto il Temperello, mentre Gabriele Mandel e Leonardo Sciascia, assegnano il disegno a Giambattista Cima da Conegliano. Nel 1986 Fiorella Sricchia Santoro propone di attribuire il disegno a Jacometto Veneziano nel suo saggio dedicato ai rapporti tra Antonello da Messina e l'Europa. La studiosa opera un confronto tra il volto tondeggiante del giovane e quello dei ritratti di Jacometto nei quali ritrova la stessa «pienezza lucida e tesa». Il confronto si avvia a partire dal piccolo dipinto del Metropolitan Museum of Art, che rappresenta Alvise Contarini.¹⁵²⁸ Questa analisi viene confermata da un intervento di Dominique Thiébaud, che ne discute a margine di una mostra dossier dedicata ad Antonello da Messina. Anche alla studiosa il disegno non sembra all'altezza del maestro messinese e mostrerebbe una qualità adatta ad un artista del suo ambito, come Jacometto Veneziano. Veronika Birke accoglie questo suggerimento nel 1994, in occasione di una mostra sui disegni dell'Albertina tenuta tra Vienna e New York, quindi conferma l'attribuzione nel catalogo della collezione viennese curato con Janine Kertész. Le studiose propongono una datazione intorno agli anni settanta del Quattrocento.

L'impianto del disegno non sembrerebbe avere la stessa rigidità degli esemplari dipinti da Jacometto Veneziano. Il volto mostra un'intensità d'espressione e una sensibilità luminosa e naturalistica che suggeriscono di esplorare il suggerimento dei Tietze e di Alessandro Ballarin verso una datazione più avanzata del ritratto.¹⁵²⁹

¹⁵²⁷ Comunicazione orale contenuta in Fiorella Sricchia Santoro, 1986, p. 111, Fig. 76

¹⁵²⁸ JACOMETTO VENEZIANO, *Ritratto di Alvise Contarini*, New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, inv. 1975.1.86, olio su tavola, cm. 11.7 × 8.4.

¹⁵²⁹ cfr. Capitolo 2.

N° 17 [Fig. 119]

BARTOLOMEO MONTAGNA

(Vicenza? 1449c. – Vicenza 1523)

Ritratto di Procuratore veneziano

LONDON, British Museum

Inv. SL, 5218.47

Pietra nera su carta oca, diversi strapi e lesioni della carta, mm 399 x 315.

Provenienza:

Olanda, Pieter Spiering van Silvercroon (1605 ca. – 1652), documentato nel 1637 (Popham, Pouncey, 1950, p. 199.); London, Sir Hans Sloane (1660 - 1753); Entrato al British Museum nel 1837. Rimosso nel 1887 da un volume contenente disegni di Albrecht Dürer sulla cui copertina si leggeva: «AD (Monogramma di Dürer) Teeckening 1637», (Popham, Pouncey, 1950, p. 199).

Esposizioni:

Nameless, Anonymous Drawings of the 15th and 16th Century Italy, Findhorn, 2010.

Renaissance faces: Van Eyck to Titian, London, 2009.

Bibliografia:

British Museum *Reproductions*, II, XIII, (1891); British Museum, *Guide*, 1891, n. 5; Colvin, 1908-1909, n. 8; Tietze, Tietze Conrat, 1944, p. 190; Popham, Pouncey, 1950, p. 199; Agosti, 2001, p. 155; Greer, 2008, pp. 252-253; *Nameless*, 2010, p. 38; Ekserdjian, 2010, pp. 693-694; De Zuani, 2010, pp. 317-318; De Zuani, 2014-215, pp. 439-440.

Il ritratto raffigura un giovane patrizio veneziano con barba e baffi, che si offre al riguardante quasi frontalmente. Una leggera rotazione del volto ammorbidisce il busto, che si imposta sul primo piano in modo un po' rigido. Il disegno proviene dalla collezione dell'olandese Pieter Spiering van Silvercroon, dalla quale passa nella raccolta londinese di Hans Sloane. In quest'ultima il foglio si trova montato in un quaderno contenete disegni di Albrecht Dürer o a lui attribuiti, che viene così acquistato dal British Museum. Il riferimento al pittore tedesco si mantiene quindi nei primi inventari del museo, come quello del 1837 che lo descrive come «a bust of a man resembling A. Dürer» (Popham, Pouncey 1950). Questa suggestione rimane in Sidney Colvin che pubblica il disegno per la prima volta come opera di un ignoto artista veneziano vicino a Marco Marziale. L'effigiato viene descritto ancora come Albrecht Dürer, ritratto durante il suo secondo soggiorno veneziano (1506-1507). L'attribuzione a Marziale viene accolta da Hans Tietze ed Erica Tietze Conrat, che provano ad identificare il modello con un personaggio rappresentato nella *Circoncisione* di Marziale del Museo Correr di Venezia,¹⁵³⁰ intorno al 1499. Arthur Popham e Philip Pouncey suggeriscono una riflessione verso Cristoforo Caselli, segnalazione scartata da Giovanni Agosti, che la ritiene poco plausibile viste le conoscenze

¹⁵³⁰ MARCO MARZIALE, *Circoncisione*, Venezia, Museo Correr, inv. Cl. I n. 1893 olio e tempera su tela, cm 66.7 × 107.

attuali sul catalogo grafico dell'artista. Elena Greer descrive il disegno come ritratto di un patrizio o di cittadino veneziano, poiché si accorge che l'effigiato veste *bareta, vesta e becha*. La studiosa ritorna sull'antica attribuzione a Marziale, sottolineando possibili relazioni con i tipi fisici di Alvise Vivarini e Bartolomeo Veneto: «although not all native to Venice, Vivarini, Caselli and Marziale all worked on the decoration of the Sala del Consiglio in Venice in the early 1490s alongside Giovanni Bellini. The author of this drawing most probably came from this artistic circle». Laura De Zuani, su segnalazione di Alessandro Ballarin, propone per la prima volta un'attribuzione a Bartolomeo Montagna, chiarendo come l'influenza stilistica di Dürer imponga di collocare il ritratto nel momento di contatto più intenso del pittore con l'opera del maestro di Norimberga. Il dialogo con quest'ultimo è evidente nella resa dei capelli e della barba che si avviluppano in ciuffi lasciati liberi sulla fronte. Il volto del procuratore è avvicinato al *San Sigismondo* della pala di Brera,¹⁵³¹ e al relativo cartone preparatorio degli Uffizi.¹⁵³² Il confronto con la Pala, e i tempi della presenza lagunare di Albrecht Dürer, portano la studiosa a proporre una datazione entro il primo lustro del Cinquecento.

¹⁵³¹ BARTOLOMEO MONTAGNA, *Madonna col Bambino in trono e Angeli Musici tra Sant'Andrea, Santa Monica, Sant'Orsola e San Sigismondo*, Milano, Pinacoteca di Brera, n. 165, Olio su tela, centinata, firmata e datata: «Opus / Bartholomei / Monta/gna / MCCCCLXXXVIII», cm 410 x 260.

¹⁵³² BARTOLOMEO MONTAGNA, *Studio per il volto di San Sigismondo*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 13362F, pietra nera, carboncino, tracce di gesso bianco, tracce di stilo, su carta bianca ingiallita, controfondato, mm 264 x 235.

N° 18 [Fig. 129]

ANDREA PREVITALI (? , qui attribuito a)
(Berbenno, 1480c. – Bergamo, 1528)

Ritratto virile con cappello, leggermente voltato verso sinistra

WIEN, Graphische Sammlung Albertina

Inv. 1453

Pietra nera e tracce di gesso bianco, su carta bruna, ritocchi posteriori sul lato sinistro. Lacune in basso a sinistra.

Iscrizione: sul *recto* in alto a destra «7», mm 398 x 315.

Provenienza

Mantova, Collezione Gonzaga entro il 1617(?), (Tietze Conrat, 1949, pp. 218-221); Vienna, Duca Albrecht von Sachsen Teschen (1738-1822) fino al 1822; Vienna, Carl von Sachsen Teschen (1771-1847) da 1822 al 1847; Vienna, Albrecht von Sachsen Teschen (1817-1895), dal 1847 al 1895; Vienna, Friedrich von Sachsen Teschen (1856-1936), dal 1895 al 1919; nel 1919 a seguito della costituzione della Repubblica austriaca, la collezione viene dichiarata proprietà dello stato e depositata all'Albertina, (Lugt 174, timbro a secco sul *recto*, in alto a destra).

Esposizioni

Old master drawings from the Albertina Collection, London, 1948.

Cent cinquante chef d'oeuvre de l'Albertina de Vienne, Paris, 1950.

Disegni veneti dell'Albertina di Vienna 1961.

Old Master Drawings from the Albertina, Washington, New York, Wien, 1984.

«*La prima donna del mondo*», *Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, Wien, 1994.

L'Età di Michelangelo. Capolavori dell'Albertina, Venezia, Wien, Bilbao, 2004-2005.

Bibliografia

Waagen, 1866-1877, II, pp. 154-155; Wickhoff, 1891, p. CCXVI, n. S.v.10; Schönbrunner, Meder, 1896, voll., 12, V, n. 487; Venturi, 1899, p. 454; Venturi, 1900, p. 91; Venturi, 1921, p. 156; von Hadeln, 1925, p. 50, n. 71; Stix, Fröhlich Bum, 1926, p. 53; Venturi, 1927, p. 268; Liebmann Mayer, 1928, pp. 574-578; Byam Shaw, 1928, p. 54; Dussler 1935, p. 160; van Marle, 1923-1938, XVII, 1935, p. 352; Wilde, 1936, p. 216; Tietze, Tietze Conrat, 1944, pp. 19, 78, 90, n. A326, CLXXXVII, 4; Popham, 1948, n° 14; Tietze Conrat, 1949, pp. 218-221; Adhemar, 1950, n° 23; Banti, Boschetto, 1953, p. 119; Berenson, 1955, pp. 32-33, 82, 223; Fiocco, 1961, p. 318; Benesch, 1961, n°10; Schmitt, 1961, pp. 92, 123, n° 27; Benesch, 1964, n. 14; Birke, 1984, n. 47, p. 227; Bon Valsassina, 1988, p. 104; Birke, Kertész, 1992-1997, II, 1994, p. 775, n. 1453; Ferino Pagden, 1994, p. 64, n°12, n°15, p. 397, n° 135; Pagnotta, 1997, n° D.8, p. 338; Gnann 2004, p. 140, n° 51; Gnann, 2008, p. 132, n° 40.

Il disegno, di grandi dimensioni, è condotto a pietra nera e rialzato a gesso bianco in particolare nella zona dei capelli, delle maniche e delle spalle. Il ritratto mostra un giovane dallo sguardo

intenso e lucido, che si volta a sinistra in un leggero tre quarti. L'effigiato porta i capelli appena sopra le spalle e veste un farsetto stretto, abbottonato fino al collo. L'aspetto poco convincente del lato sinistro della capigliatura e della manica si deve ad un ritocco posteriore (Tietze, Tietze Conrat, 1944), forse responsabile anche di una ripresa dei capelli sul lato destro.

Il disegno fa parte della collezione del duca Albrecht von Sachsen Teschen. Gustav Waagen pubblica la prima volta il disegno come opera di Gentile Bellini. L'attribuzione a Francesco Bonsignori viene proposta qualche anno dopo da Franz Wickhoff, nel suo pionieristico catalogo della collezione, e confermata da Joseph Schönbrunner e Joseph Meder. Adolfo Venturi in un primo momento (Venturi, 1899, p. 454; Venturi, 1900; Venturi, 1921) assegna la paternità del disegno a Bartolomeo Veneto mentre von Hadeln riporta l'attenzione sulla più antica attribuzione a Gentile Bellini. Il nome di Lorenzo Lotto viene portato all'attenzione degli studi per la prima volta grazie ad un parere orale di Fiocco (pubblicato in Stix, Fröhlich Bum, 1926), al quale aderiscono anche Alfred Stix, Lili Fröhlich Bum e Venturi. Quest'ultimo, l'anno successivo, muta il parere espresso in precedenza (Venturi, 1927). Nel 1928 James Byam Shaw riafferma la necessità di riflettere su un contesto veneziano e propone il nome di Giovanni Bellini. La paternità al pittore è rifiutata da Luitpold Dussler, che pensa ad un anonimo veneziano, mentre Raimond Van Marle la accoglie con una certa cautela.

Johannes Wilde nel 1936 identifica nel disegno di Vienna il modello usato per illustrare la fisionomia del mitico Adhelbertus Gonzaga, terzo Marchese di Mantova in una genealogia seicentesca della casata gonzaghesca. La riproduzione a stampa è ospitata nel volume di Antonio Possevino del 1617 dal titolo *I Gonzaga. Calci operis addita Genealogia totius familiae*. L'epopea familiare si dipana attraverso le vicende dei più illustri antenati, che vengono rappresentati in una serie di ritratti incisi in un'appendice illustrata, la *Calci operis addita*, attribuita da Wilde a Domenico Fetti. I Tietze si occupano del ritratto nel 1944, in occasione dei loro volumi dedicati al disegno veneziano. Gli studiosi non trovano riscontri tra il disegno viennese e l'opera di Lotto ma sono convinti che l'attribuzione a Giovanni Bellini non sia risolutiva, perché l'autore del disegno di Vienna deve appartenere ad una generazione successiva a quella del vecchio maestro. I Tietze sottolineano il realismo lucido nei lineamenti del viso del giovane, in particolare nello sguardo, che non si riscontra nelle opere della vecchiaia di Giovanni Bellini. Al termine della loro analisi il foglio viene assegnato a un anonimo: «we reject the attribution to Lotto, seeing in this drawing a much closer connection with the local Venetian tradition, founded by Antonello da Messina. But we disagree for the attribution to Gio. Bellini himself. In our opinion none of his own portraits shows such a secular and conscious approach to life, typical of the generation immediately following. Compare, for instance, Previtali's signed portrait in the Poldi Pezzuoli Museum in Milan». Popham, nella mostra del 1948 dedicata ai capolavori dell'Albertina, discute il ritratto come un'opera di Lorenzo Lotto mentre l'anno successivo un articolo di Erica Tietze commenta la segnalazione di Wilde del 1936 avanzando per la prima volta il nome di Francesco Bonsignori. La studiosa, documenta l'abbandono della commissione da parte di Domenico Fetti e crede che i ritratti degli antenati più antichi, che affondano fino all'epoca alto medievale, vengano composti di fantasia prendendo a prestito effigi realmente presenti a corte. Possevino avrebbe dato una nuova identità alle effigi della collezione dei duchi. La Tietze da qui propone una provenienza del disegno dell'Albertina dalle collezioni Gonzaga di Mantova, e ritiene che Possevino già identificasse l'effigiato come un membro –ignoto– della corte o della loro famiglia. Questa suggestione la induce a cercare l'autore in un grande ritrattista su carta della corte gonzaghesca del primo Cinquecento, dal momento che le vesti dell'effigiato le sembrano proprie

degli anni intorno al 1500 circa. L'osservazione di Vasari¹⁵³³ rende Francesco Bonsignori il miglior candidato per questa conclusione. La Tietze tuttavia descrive Bonsignori come un artista molto veneziano, visto che nel 1949 gli studi sono ancora orientati a dare vasto peso ad un'ipotetica formazione lagunare del pittore veronese. La storiografia più recente rifiuterà questo assetto, riportando invece l'attenzione su una formazione maturata sul Mantegna mantovano.¹⁵³⁴ La studiosa quindi, in realtà, non muta nella sostanza il giudizio dato al disegno nel 1944. L'artista rimane un veneziano, «but not pure venetian», perché in questo preciso momento della storia degli studi questa descrizione può rispondere al profilo di Bonsignori.

Bernard Berenson nel 1955 torna a proporre il nome di Lorenzo Lotto, datando il disegno tra il 1505 e il 1510. Lo studioso legge nel volto influenze nordiche che sembrano troppo in ritardo per Giovanni Bellini ma in anticipo per Bartolomeo Veneto. La paternità lottesca è confermata da Otto Benesch in occasione della mostra del 1961 *Disegni veneti dell'Albertina di Vienna* e poi in un successivo intervento (Benesch, 1961, Benesch, 1964), mentre Schmitt ripropone la riflessione di Erica Tietze, assegnando il disegno a Francesco Bonsignori. In occasione dell'esposizione ospitata a New York e Vienna nel 1984 il disegno è attribuito ancora una volta al veronese (Birke, 1984), e Birke conferma il parere anche nel catalogo del museo viennese di qualche anno dopo (Birke, Kertész, 1992-1997, II). Nella mostra viennese dedicata ad Isabella D'Este (Ferino Pagden, 1994), l'attribuzione a Bonsignori viene accolta dubitativamente e discussa a fronte del *Ritratto di Francesco II Gonzaga* della National Gallery of Ireland (inv. 2019, cat. 7), che viene presentato anch'esso come un'opera del maestro veronese. Laura Pagnotta nella sua monografia su Bartolomeo Veneto scarta la prima attribuzione al maestro fatta da Venturi e ripropone il riferimento a Bonsignori, suggestionata dalla datazione ai primi anni del Cinquecento in unione alla provenienza mantovana. La paternità dell'artista veronese viene confermata da alcune recenti mostre dell'Albertina, curate da Achim Gnann. Lo studioso nel 2004 e poi nel 2008, porta l'attenzione su Possevino e su una datazione tra il 1500-1505. Lo studioso non esclude che la funzione del disegno sia preparatoria per un dipinto oggi perduto, come potrebbe indicare il taglio orizzontale del busto, che alluderebbe all'aggiunta futura di un parapetto.

La presenta ricerca intende esplorare le osservazione maturate nel 1944 nel volume dei Tietze. Sembra convincente la tensione verso l'ambiente lagunare espressa dalla letteratura, a cui si unisce il carattere di verismo nordico già segnalato da Berenson. Si propone per la prima volta un'attribuzione ad Andrea Previtali, per confronto con il *Ritratto virile con cappello* di Ascott House.¹⁵³⁵

¹⁵³³ Per le fonti sui disegni di ritratto in Bonsignori e la discussione del suo catalogo cfr. Capitolo 2.

¹⁵³⁴ Cfr. Capitolo 2.

¹⁵³⁵ ANDREA PREVITALI, *Ritratto virile con cappello*, Ascott Estate, Buckinghamshire, London and South East, National Trust, inv. 1535123, olio su tela, cm 45,1 x 36,2.

N° 19 [Fig. 138]

BOCCACCIO BOCCACCINO

(Ferrara?, 1467c. – Cremona, 1525)

Ritratto di bambino

SVIZZERA, Collezione privata

Pietra nera su carta, rialzi di bianco, mm 385 x 285

Provenienza

Ignota

Bibliografia:

Freuler, 1996, pp. 50-58; Agosti, 2001, p. 170.

Il ritratto raffigura un piccolo bimbo abbigliato da ricco cortigiano. I capelli sono portati lunghi fino alle spalle e sul capo avanza un copricapo decorato da nastri. Il volto del fanciullo è un saggio finissimo nell'utilizzo della pietra nera, che restituisce naturalismo e indagine psicologica. Il disegno viene segnalato da Gaudenz Freuler nel 1996 mentre si trova in una collezione privata svizzera. Nell'articolo si cita il parere di Bernard Berenson,¹⁵³⁶ che in una lettera inviata al proprietario lo attribuisce a Lorenzo Lotto. Freuler riferisce il disegno a Francesco Bonsignori in base alla suggestione di una fonte che descrive il pittore al lavoro su un ritratto disegnato del piccolo Federico II Gonzaga, figlio di Isabella d'Este e di Francesco II duca di Mantova.

La paternità del veronese viene confermata oralmente da Hans Joachim Eberhardt, che confronta il disegno svizzero con una serie di ritratti attribuiti al pittore come lo *Studio per il ritratto di Federico II Gonzaga di profilo* dell'Albertina di Vienna (inv. 4884). Le differenze tra i due esemplari vengono spiegate con la diversa età del giovane, di cui si cita il presunto ritratto di Francesco Francia del Metropolitan Museum (inv. 14.40.638). Nella corrispondenza della marchesa, pubblicata da Clifford Brown,¹⁵³⁷ lo studioso trova una lettera del 6 ottobre 1503 inviata da Isabella al consorte nella quale si parla di un ritratto del figlio in uniforme da soldato svizzero: «El squizaretto serrà presto fornito et subito lo mandarò a Vostra Excellentia et parmi el più bel ritracto facesse mai Magistro Francesco».¹⁵³⁸ Secondo Freuler, il foglio svizzero sarebbe identificabile con il disegno preparatorio.

Sul disegno torna in tempi più recenti Giovanni Agosti, che rifiuta l'attribuzione a Bonsignori grazie ad un confronto con il suo catalogo pittorico e grafico. Lo studioso segnala una nuova attribuzione del foglio formulata da Alessandro Ballarin (Agosti 2001, p. 170), che suggerisce il nome di Boccaccio Boccaccino. Secondo lo studioso¹⁵³⁹ si tratterebbe di una prova degli anni veneziani del pittore, quando Boccaccio studia con attenzione i ritratti di Giorgione. Lo

¹⁵³⁶ Della lettera si da notizia in Gaudenz Freuler, 1996, pp. 50-58, p. 58, nota n. 6

¹⁵³⁷In G. FREULER, 1996, p. 53, note nn. 15-16-17, p. 58.

¹⁵³⁸A. LUZIO, 1916, p. 270; C. BROWN 1979, pp. 81, 82, 86, 87, Appendice Documentaria, doc. XLVIII.

¹⁵³⁹ Comunicazione orale rilasciata a Padova il 12/02/2016.

studioso¹⁵⁴⁰ invita a riflettere sulla funzione del disegno in esame, e a condurre confronti con l'opera pittorica del pittore cremonese.

In questa sede si esamina in modo approfondito il carteggio che documenta il ritratto di Federico II Gonzaga di veste di soldato svizzero. Il bambino del disegno tuttavia porta una ricca veste cortigiana, che non corrisponde a quella di un soldato svizzero. In questa sede si scarta anche per ragioni stilistiche l'attribuzione a Bonsignori e si sviluppa l'indicazione di Alessandro Ballarin, portando il confronto sulla *Zingarella* degli Uffizi,¹⁵⁴¹ la cui cronologia potrebbe non essere molto distante da quella del foglio svizzero. A margine viene evidenziato che i carteggi di questi anni nelle corti settentrionali sono ricchi di attestazioni simili sui ritratti, anche disegnati, per cui ogni identificazione va condotta con grande prudenza.

¹⁵⁴⁰ Comunicazione orale rilasciata a Padova il 12/02/2016.

¹⁵⁴¹BOCCACCIO BOCCACCINO, *Ritratto di fanciulla (la zingarella)*, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, tavola 24 x 19.

N° 20 [Fig. 121]

MARCO BASAITI

(Venezia, 1470 – Venezia, 1530)

Ritratto d'uomo con cappello, di tre quarti verso sinistra

BERLIN, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Inv. n. 5077

Pietra nera e pietra rossa su carta, mm 411 x 295. Lacune sui bordi esterni, macchie.

Provenienza

Venezia, Meyer Guggenheim (1828 –1905); Berlin, Adolf von Beckerath (1834-1915; Lugt 1612, in basso a sinistra, molto scolorito), entrato al Kupferstichkabinett nel 1902 (dal 1920 il Gabinetto da « Königlich » viene trasformato in « Staatlich »).

Esposizioni

Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, Berlin, 1898.

Bibliografia

Von Bode, 1898, n. 159; Bock, 1910, n. 77; Von Hadeln, 1925, p. 43, n. 82; Van Marle, 1935, p. 513; Tietze, Tietze Conrat, 1944, p. 43, n. 74; Heinemann, 1962, p. 303, n. MB 108.

Il disegno è un grande ritratto a pietra nera e rossa, che ritrae un uomo con barba e capelli appena sopra le spalle. Il busto è di poco voltato sulla sinistra, offrendo un leggero tre quarti. La sobrietà dell'abito viene vivacizzata dal ricco bordo di pelliccia, che mostra l'interno foderato del robone. L'effigiato ha uno sguardo lucido e terso, disegnato a piccoli tocchi regolari di pietra nera e rossa. Il foglio proviene dalla collezione veneziana di Meyer Guggenheim, all'interno della quale è già descritto come opera di Marco Basaiti. Così lo espose Bode nel 1898, quando si trova nella raccolta berlinese di Adolf von Beckerath e il riferimento al maestro lagunare non sarà più messo in discussione. Sono concordi anche Elfried Bock, Detlev Von Hadeln e Raimond Van Marle. Secondo quest'ultimo il foglio berlinese sarebbe preparatorio per un ritratto virile che negli anni in cui scrive si trova a New York, nella collezione di Mrs. Stuyvesant. I Tietze correggono Van Marle, sottolineando che la somiglianza tra i due esemplari è vaga. Secondo gli studiosi è possibile confrontare il disegno con due ritratti attribuiti a Basaiti nella collezione Johnson di Philadelphia.¹⁵⁴² Dal loro punto di vista la paternità del maestro è convincente e la prova è di qualità molto alta, tale da distanziarla dal gruppo degli anonimi belliniani. I due studiosi osservano che: «the drawing is a masterpiece of a backward artist. This characterization marks the locus where we might expect to find Basaiti» (Tietze, Tietze Conrat, 1944).

¹⁵⁴² MARCO BASAITI, *Ritratto di gentiluomo veneziano*, Philadelphia, Philadelphia, Museum of art, Collezione John G. Johnson Collection, inv. 179, tavola, l'effigiato regge un cartiglio con data e firma falsa: "Iohanes Bellinus 1488", 61,9 x 49,8 cm.

N° 21 [Fig. 141]

LORENZO LOTTO

(Venezia 1480c. – Loreto 1556/1557)

Ritratto d'uomo con cappello, leggermente di tre quarti verso sinistra

WIEN, Graphische Sammlung Albertina

Inv. 17630

Pietra nera, carboncino(?), tracce di gesso bianco, su carta marroncina, controfondato, mm 404 x 306.

Provenienza

Vienna, duca Albrecht von Sachsen Teschen (1738-1822) fino al 1822; Vienna, Carl von Sachsen Teschen (1771-1847) da 1822 al 1847; Vienna, Albrecht von Sachsen Teschen (1817-1895), dal 1847 al 1895; Vienna, Friedrich von Sachsen Teschen (1856-1936), dal 1895 al 1919; nel 1919 a seguito della costituzione della Repubblica austriaca, la collezione viene dichiarata proprietà dello stato e depositata all'Albertina, (Lugt 174, timbro a secco sul *recto*, in basso a destra).

Esposizioni

Old master drawings from the Albertina Collection, London, 1948.

Cent cinquante chef d'oeuvre de l'Albertina de Vienne, Paris, 1950.

Dessins italiens de l'Albertina de Vienne, Paris, 1975.

Les grands du dessins, Paris, 1982.

Les grands du dessin: quatre siècles d'art italien, Paris, 1982.

Die Poesie der venezianischen Malerei, Hamburg, 2017.

Bibliografia

Waagen, 1866-1877, II, p. 135; Weigel, 1865, p. 353; Wickhoff, 1891, p. CCXVI, n. S.r. 69; Schönbrunner, Meder, 1896, voll., 12, V, n. 479; Cust, 1906, p. 13; Stix, Fröhlich Bum, 1926, p. ; Su38; Suida, 1926, p. 56; Tietze, Tietze Conrat, 1944, p. 186, n. A776; Berenson, 1955, p. 94; Knab, 1975, p. 130 ; Middeldorf, 1982, n. 25; Birke, Kertész, 1992-1997, IV, 1997, p. 2174, n. 17630; Rearick, 2001, p. 88; Pisot, 2017.

Il ritratto mostra un giovane dallo sguardo sospeso e malinconico, che porta i capelli morbidi quasi fino alle spalle. Un cappello con ampi nastri decora il capo e stende una penombra raffinata sul viso. La veste è decorata da ampie maniche, mentre la camicia rimane accollata e spunta forse da un giubbone maschile dal bordo abbassato.

La superficie è molto abrasa, il foglio soffre di diversi distacchi della pietra, di macchie e di graffi. Questo mediocre stato conservativo non priva tuttavia il disegno della sua leggibilità. Emerge ancora la qualità dei trapassi chiaroscurali, che indicano un maestro di primo livello, in grado di maneggiare la pietra nera con cura. La modellazione chiaroscurale è molto ricca. Nella zona dei capelli la pietra viene lavorata insieme al gesso e diventa quasi grigiastra, giustapponendosi a zone d'ombra intense, colorate di un nero profondo e vellutato. Ci si chiede se questo secondo medium, che sembra più scuro e coprente, non possa essere un carboncino.

Il disegno proviene dalla collezione del duca Duca Albrecht von Sachsen Teschen, e per le sue grandi dimensioni e la finitura della pietra nera è uno dei grandi disegni autonomi che si producono in Italia settentrionale. Il ritratto è descritto, nei più antichi cataloghi dell'Albertina, come opera di Leonardo da Vinci (Birke, Kertész, 1992-1997, IV, 1997). Gustav Waagen propone il nome di Francesco Francia, mentre Rudolf Weigel lo attribuisce a Giovanni Bellini. Franz Wickhoff, Joseph Schönbrunner e Joseph Meder lo ritengono un'opera del Sodoma. Con questa paternità il disegno viene offerto da Cust nella sua monografia del 1906 dedicata ad Antonio Bazzi, e la conclusione viene accolta anche da Wilhelm Suida. Lo stesso anno Alfred Stix e Lili Fröhlich Bum propongono il nome di Lorenzo Lotto, mentre nel 1944 Hans Tietze ed Erica Tietze Conrat lo discutono con cautela in ambito lottesco, rilevando la difficoltà di condurre paragoni con altri disegni di ritratto certi del pittore. Bernard Berenson conferma la paternità lottesca e inserisce il disegno nella monografia del 1955, proponendo un confronto con il *Ritratto di gentiluomo* di Cleveland:¹⁵⁴³ «Possibly a sketch after the same person is the young man in the albertina of Vienna. [...] Certainly of the same time and moods as the Cleveland portrait». Per lo studioso la somiglianza tra i tratti somatici dei due ritratti permetterebbe di pensare non solo alla stessa persona ma anche ad un'esecuzione delle due opere cronologicamente prossima. Il ritratto di Cleveland viene datato dallo studioso al 1525, in base ad una scritta parzialmente abrasa che compare sul parapetto.

Eckhart Knab e Konrad Oberhuber (Knab, 1975) accolgono il suggerimento di Berenson e al dipinto di Cleveland, aggiungono un confronto con il ritratto di Niccolò Bonghi che compare sulla sinistra nel *Matrimonio mistico di Santa Caterina* della Carrara.¹⁵⁴⁴ Quest'opera è datata e firmata 1523 sul poggiapiedi in legno, e porta a confrontarsi con uno dei capolavori bergamaschi di Lotto, che all'anno 1525 già torna in laguna. Knab segnala la possibilità di un confronto anche con il volto di gentiluomo della collezione Cini,¹⁵⁴⁵ che viene però discusso dagli studi come opera più tarda, all'apertura degli anni quaranta. Alla mostra del 1982 (Middelendorf, 1982) il disegno di Vienna viene pubblicato con la sola didascalia, che conferma l'attribuzione a Lotto, descrivendo la tecnica come «pastel noir, rehaussé». Un punto fermo per la discussione di Lotto disegnatore è fornito dal volumetto di Pouncey¹⁵⁴⁶ del 1965, che in poche pagine stende un profilo della sua opera grafica. Lo studioso tuttavia passa sotto silenzio il disegno dell'Albertina, e accetta come autografi solo il volto virile barbuto degli Uffizi¹⁵⁴⁷ e il *Ritratto virile barbuto*, della collezione Oppé.¹⁵⁴⁸ Nel catalogo dell'Albertina (Birke, Kertész, 1992-1997, IV, 1997) viene confermata l'autografia lottesca, che viene rinforzata da un successivo commento di William Roger Rearick. Lo studioso rimane colpito dalla raffinata introspezione psicologica del personaggio e dall'alta qualità della pratica della pietra nera. Lo studioso inquadra il disegno intorno all'anno 1525 già proposto Berenson, poco dopo il rientro a Venezia da Bergamo. Rearick descrive il ritorno di Lotto in laguna, al termine della parentesi bergamasca, come un momento nel quale l'influenza dei prototipi milanesi si fonde con un disegno che è ancora profondamente veneziano. Lo studioso descrive questa congiuntura come un «parziale ritorno alle origini

¹⁵⁴³ LORENZO LOTTO, *Ritratto di gentiluomo (presunto ritratto di Girolamo Rosati)*, olio su tela, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Hanna Fund, inv. 1950.250, cm. 135,9 x 128.

¹⁵⁴⁴ LORENZO LOTTO, *Nozze mistiche di Santa Caterina d'Alessandria e Niccolò Bonghi*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 58AC00073, olio su tela, Firmato e datato 1523 sul poggiapiedi in legno, cm. 189,3 x 134,3.

¹⁵⁴⁵ LORENZO LOTTO, *Ritratto di gentiluomo (Fioravante Azzoni Avogadro?)*, Venezia, Collezione eredi Cini, inv. 2069, olio su tela, 67 x 52.

¹⁵⁴⁶ P. POUNCEY, 1965, pp.

¹⁵⁴⁷ LORENZO LOTTO, *Ritratto virile barbuto*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 1876F, pietra nera, leggere tracce di gesso bianco su carta bianca ingiallita, mm 250 x 186.

¹⁵⁴⁸ LORENZO LOTTO, *Ritratto virile barbuto*, London, già Collezione Paul Oppé.

veneziane, e in particolare alla lezione di Palma il Vecchio». Rearick è convinto si tratti di un disegno autonomo, molto descrittivo, che non corrisponde a nessuno dei ritratti noti del pittore, e sottolinea la difficoltà di trovare confronti con l'opera grafica del pittore, su cui già si erano interrogati i Tietze nel 1944. Lo studioso però, a fronte della mancanza di esempi simili, ammette di non conoscere nessun altro artista al di fuori di Lotto che sia in grado di raggiungere livelli così alti d'indagine psicologica e trattamento vellutato e pittorico della materia grafica. L'attribuzione a Lotto viene confermata anche in occasione della recente mostra tenuta ad Amburgo (Pisot, 2017).

Il catalogo dei disegni di Lotto è un ambito molto difficile da discutere e mancano altri disegni autonomi di ritratto su cui impostare un confronto soddisfacente. Anche nei casi in cui le teste siano preparatorie per opere pittoriche, la letteratura ha diversi problemi a seriare in modo convincente i pochi fogli sicuri. Mancano disegni che si possano collegare ad un dipinto datato, e la difficile cronologia generale del pittore rende la situazione ancora meno leggibile, con proposte in letteratura che si discostano le une dalle altre. Nella maggior parte dei casi, gli studi propongono per i suoi disegni di ritratto un inquadramento generico, collocandoli in un periodo abbastanza ampio, come la giovinezza, la maturità, o gli anni bergamaschi.

Nella presente ricerca si propone di confrontare la moda, l'attitudine del personaggio e l'impostazione del disegno di Vienna con opere eseguite dall'artista prima dell'arrivo a Venezia nel 1525. Ci si domanda se sia possibile individuare elementi utili per anticipare il foglio a pietra nera, che sembrerebbe mancare della monumentalità e dell'eloquenza nei gesti che si documentano invece nei ritratti di Lotto a partire dall'incontro con Tiziano in laguna.

N° 22 [Fig. 135]

ANDREA PREVITALI(?)

(Berbenno, 1480c. – Bergamo, 1528)

Ritratto di giovane donna con capigliara di tre quarti verso destra

MALIBU, The J. Paul Getty Museum

Inv. 94.GB.36

Pietra nera e rialzi di bianco su carta, mm 348 × 259.

Iscrizioni: al *recto* a penna e inchiostro bruno nel margine basso a sinistra della montatura «sebas^o del Piombo». Al *verso* a penna e inchiostro bruno «S del Piombo / J. Richardson / from the Duke of Argyll's collec / Lord Palmerston / formed 1770-1801 / Lord of Churton, age 24, 1891 / JC Robinson».

Provenienza

London, Sr. Jonathan Richardson *senior* (1665 – 1745; Lugt 2184 dietro la spalla a destra); London, Sir. John Richardson *the younger* (1694-1771); London, John Campbell, V duca di Argyll (1723 –1806); London, vendita T. Philippe, 21-23 maggio 1798, lotto 164; London, Henry Temple, 2nd Viscount Palmerston, (1739–1802); eredi Palmerston fino al 1891; London, vendita Christie's, 24 aprile 1891, lotto 179; London, Anthony Evelyn Melbourne Ashley (1836 –1907); London, vendita Christie's, 12 maggio 1902, lotto 194; London, Sir John Charles Robinson, (1824-1913, Lugt 1433 sul *verso*); London, John Postle Heseltine (1843–1929; Lugt 1507 sul *verso*); London, Henry Oppenheimer (1859-1932); London, vendita Christie's 13 luglio 1936, lotto 154; Francis Matthiesen (1900-1963) fino al 1943; London, vendita Christie's, 24 giugno 1980, lotto 10; barone Paul Hatvany; Ontario, Canada, Roberto Ferretti (1923–2005); London, mercato antiquario; acquistato dal Getty nel 1984.

Esposizioni

Drawings by the old masters, London, 1895.

A commemorative catalogue of the exhibition of italian art, London, 1930.

Italian drawings from the collection of duke Roberto Ferretti, Toronto, New York, 1985 – 1986.

Jonathan Richardson Senior as a Collector of Drawings, Malibu, 1995-1996.

Portrait Drawings 1500 – 1900, Malibu, 1996.

Posing for Posterity: Portrait Drawings from the Collection, Los Angeles, 2001-2002.

A North Italian Itinerary: Renaissance Drawings from Leonardo to Titian, Los Angeles, 2005-2006.

From Line to Light: Renaissance Drawing in Florence and Venice, Los Angeles, 2010.

Bibliografia

Heseltine, 1906, n. 15; Von Hadeln, 1925, p. 65; Venturi, 1926, pp. 10-13; Holmes, 1927, p. 113; Venturi, 1927, p. 268; Venturi, 1929, p. 87; Öttinger, 1930, p. 12; Popham, 1931, n. 295; Tietze, Tietze Conrat, 1944, pp. 241-242, n. A. 1373; Banti, Boschetto 1953, p. 83, n. 87; Heinemann, 1962, I, p. 146, n. S. 381; Meyer zur Capellen, 1972, pp. 90-91, 193; McTavish, 1985, n. 38; Journal, 23, 1995, p. 70 n. 13; Turner, Plazzotta, 1997, n. 38, p. 98.

Il disegno raffigura un volto di donna molto rifinito, tagliato di tre quarti; le misure e la cura dei particolari indicano un probabile status di disegno autonomo. Il foglio sembra essere stato rifilato lungo i bordi, ed è ragionevole che il busto si potesse in origine sviluppare con maggior agio, per mostrare lo sviluppo della posa leggermente voltata.

Il disegno si rintraccia nel Seicento nella raccolta londinese di Jonathan Richardson *senior*, dalla quale poi giunge in quella del figlio. Il ritratto viene in seguito acquistato da John Campbell, duca di Argyll e dal Viscount Palmerston, i cui eredi lo conservano fino al 1891, quando viene messo all'asta da Christie's. Dopo la vendita il disegno rimane a Londra ed entra in una serie di prestigiose collezioni anglosassoni, fino a giungere nella raccolta Heseltine e Oppenheimer. Viene acquistato da Francis Matthiesen da Christie's nel 1936, per entrare poco dopo nella raccolta del barone Paul Hatvany. Da qui il foglio giunge oltreoceano, in Ontario, Canada.

Negli anni Ottanta il ritratto torna a Londra e fa di nuovo il suo ingresso nel mercato antiquario, dove viene acquistato dal Getty. Quando l'opera si trova nella collezione londinese di John Postle Heseltine viene attribuita a Lorenzo Lotto, ma già nel 1925 Detlev Von Hadeln propone per la prima volta il nome di Andrea Previtali. Lo studioso propone un confronto, che avrà una certa fortuna, con il ritratto di Agnese Cassotti come compare nell'omonima *Madonna con Bambino e santi* della Carrara di Bergamo.¹⁵⁴⁹ Adolfo Venturi ritorna a proporre il nome di Lotto in diversi contributi degli anni Venti, come anche Holmes e Öttinger alla mostra londinese del 1930. Arthur Popham invece rimane più cauto e descrive il disegno come «attributed to». Una grande prudenza si legge anche nel volume di Hans Tietze ed Erica Tietze Conrat del 1944, che sono scettici riguardo il confronto con la *Sacra Conversazione* Cassotti, ritenendo la somiglianza più tipologica che stilistica. Gli studiosi preferiscono lasciare il disegno nell'anonimato, osservando che «the resemblance is limited to the hairdress fashionable in the early 16th century and therefore not sufficient to justify an attribution, if the patterns are different, as in the case here. It is true, the attribution to Lotto is no better founded, and the beautiful drawing has to remain anonymous for the time being». L'attribuzione a Lotto è rifiutata anche da Banti e Boschetto, mentre Heinemann torna a proporre il nome di Previtali con un punto di domanda. Meyer zur Capellen invece accetta la paternità del bergamasco, come fanno anche i conservatori del Getty. Una volta acquistato dal museo americano, il disegno viene esposto (McTavish, 1985) in occasione della mostra del 1986-1986. Si ripropone il nome del pittore, portando un confronto con il *Ritratto di famiglia* della collezione del conte Moroni di Bergamo.¹⁵⁵⁰ Anche nella successiva scheda curata da Turner e Plazzotta il nome di Previtali viene inteso come termine per leggere l'interpretazione della ritrattistica di Lotto. Gli studiosi tuttavia pensano debba trattarsi di un disegno funzionale alla realizzazione di un dipinto, e circoscrivono la moda esibita dall'effigiata come tipica dell'Italia settentrionale, portando di nuovo l'attenzione sui due dipinti di Previtali segnalati da Von Hadeln e Mc Tavish.

La moda dell'effigiata permette di circoscrivere intorno agli anni venti la realizzazione del disegno, collocandolo nella tarda attività di Previtali. Quest'ultima è ancora oggetto di studio da parte della letteratura. Per tradizione si sottolinea un certo generale ripiegamento del pittore che

¹⁵⁴⁹ANDREA PREVITALI, *Madonna col Bambino e i santi Paolo e Agnese con i donatori Paolo e Agnese Cassotti* (*Madonna Cassotti*), Bergamo, Accademia Carrara, tavola, inv. 491 (110), tavola, cm 94 × 121.

¹⁵⁵⁰ANDREA PREVITALI, *Ritratto di famiglia*, Bergamo, Collezione conte Moroni, olio su tela, cm 94 x 71.

acuisce la stretta osservanza lottesca.¹⁵⁵¹ Questo punto è sottolineato diverse volte da Zampetti,¹⁵⁵² e ritorna nelle monografie sul pittore a cura di Zanchi e di Mazzotta.¹⁵⁵³

In questa fase tarda del maestro la critica sottolinea il carattere a volte stereotipato delle fisionomie ed una generale semplificazione di piani e superfici.¹⁵⁵⁴ Zampetti¹⁵⁵⁵ vede l'artista smarrire il gusto lagunare dopo il rientro a Bergamo, senza che a questo risponda una comprensione profonda delle proposte di Lotto. L'artista avrebbe perso quei fondamentali punti di riferimento che in laguna gli avevano permesso di affiancarsi ai grandi artisti.

A fronte di un generale ripiegamento su se stesso, Zampetti non nega un'episodica freschezza nata dal contatto con alcuni particolari stimoli figurativi. All'inizio degli anni venti del XVI secolo anche Antonio Mazzotta parla di «una crisi d'identità»¹⁵⁵⁶ che lo porta molto vicino alle proposte di Lotto, senza dimenticare del tutto la base quattrocentesca delle origini. La maturità grafica di Previtali è un capitolo molto delicato e poco leggibile, su cui si interrogano con prudenza anche i Tietze.¹⁵⁵⁷ Il passaggio dal disegno dell'Albertina (inv. 1453) a questo volto femminile del Getty (inv. 94.GB.36) non è immediato, per cui, a fronte della suggestione con i ritratti di Previtali del primo decennio, può essere indicato lasciare un punto di domanda. Un futuro approfondimento sull'estrema attività del pittore, e soprattutto sul suo poco chiaro catalogo grafico, potranno apportare utili elementi alla discussione, che allo stato attuale delle conoscenze avanza in modo interlocutorio.

¹⁵⁵¹ M. LUCCO, 2001 (a), pp. 134-136.

¹⁵⁵² P. ZAMPETTI, 1975-1978, II, 1976, p. 5

¹⁵⁵³ A. MAZZOTTA, 2009.

¹⁵⁵⁴ M. LUCCO, 2001 (a), pp. 134-136.

¹⁵⁵⁵ P. ZAMPETTI, 1975-1978, II, 1976, p. 56.

¹⁵⁵⁶ A. MAZZOTTA, 2009, p. 17.

¹⁵⁵⁷ H. TIETZE, E. TIETZE CONRAT, 1944, p. 242.

MILANO

N° 23 [Fig. 156]

AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a)
(1455 circa - *post* 1508)

Ritratto d'uomo con cappello, di profilo verso sinistra

CHANTILLY, Musée Condé

Inv. 117

Pietra nera, pietra rossa(?) e gesso bianco, su carta beige, lacune in alto a sinistra, fori sul verso, mm 362 x 235.

Iscrizioni: a penna e inchiostro bruno, sul *verso* in basso a destra «Evrard Jabach (?)»,

Provenienza

Paris, Frédéric Reiset (1815-1891) fino al 1879; Chantilly, Henri Eugène Philippe Louis d'Orléans, duc d'Aumale (1822-1897; Lugt 2779, marchio a inchiostro nero sul *recto*, a destra dietro la spalla) dal 1879 al 1886; nel 1886 il duca d'Aumale dona a l'Institut de France le sue proprietà di Chantilly e le sue collezioni con l'obbligo di aprirvi il Museo Condé alla sua morte, occorsa nel 1897.

Esposizioni

Dessins italiens du musée Condé à Chantilly, Chantilly, 1998.

Bibliografia

Reiset, 1850, p. 46, n.111; *Description sommaire des objets d'art*, 1862, n. 311, p. 34; Ephrussi, Dreyfus, 1879, n.179, p. 48; Morelli, 1891-1892, n. 179; Maurel, 1922, p. 63; Villard, 1998, pp. 58-60, n.10; Agosti, 2001, p. 173.

Il disegno è un grande esemplare a pietra nera che ritrae un uomo di profilo, vestito in modo sobrio, con i capelli portati di poco sotto le orecchie. La rifinitura e la cura nell'esecuzione, ne fanno a pieno titolo un disegno autonomo. Al *recto* del foglio, in basso a destra, un'iscrizione a penna e inchiostro suggerisce una dubitativa provenienza dalla collezione parigina di Everhard Jabach. Il foglio è ancora oggi ospitato su una montatura che somiglia a quelle a bande dorate dei *dessins d'ordonnances*, ma non sembrerebbe un originale del banchiere tedesco (Villard, 1998). Il disegno infatti non compare nell'inventario manoscritto steso al momento della vendita della collezione Jabach alle raccolte reali. Ad un'osservazione dal vero il cartoncino azzurro del montaggio sembra di spessore e gradazione cromatica diverse rispetto a quelli di Jabach che si osservano presso il Département des Arts Graphiques del Louvre. Sembrerebbe diverso anche il bordo dorato, che in genere è più spesso e di un colore meno squillante negli originali. Anche al

Louvre non sono pochi i disegni che presentano una montatura successiva, ma fedelmente ispirata a quelle Jabach. A questa operazione non dovette essere estraneo il prestigio della raccolta originale. Scartata quindi la suggestione di una provenienza Jabach, la prima notizia del foglio è nella collezione di Frédéric Reiset, direttore dei Musées Nationaux, dove si trova catalogato come opera di Gentile Bellini. Da qui il disegno entra, con la stessa attribuzione, nelle collezioni del duca d'Aumale che lo espone insieme ad altri pezzi della sua raccolta (*Description sommaire des objets d'art*, 1862). Concordano con la paternità del veneziano anche Charles Ephrussi e Gustave Dreyfus, mentre Giovanni Morelli mette per la prima volta in discussione l'attribuzione e si orienta verso Francesco Bonsignori. Più del confronto stilistico con opere note del veronese, sul conoscitore agisce la forza della fama di ritrattista che il pittore si è guadagnato nelle fonti coeve soprattutto nelle parole di Giorgio Vasari. André Maurel lascia una descrizione delle sale del museo Condé negli anni Venti del Novecento, dove il disegno compare ancora esposto con il riferimento a Gentile Bellini. Il foglio poi scompare dagli studi e riemerge in occasione della mostra tenuta a Chantilly tra 1998 e 1999. In questa occasione viene discusso come opera di un anonimo artista dell'Italia del Nord verso il 1500. Il foglio appare estraneo, sia al profilo di Gentile emerso dagli studi di Jürg Meyer zur Capellen, sia all'area veronese: «on ne trouve rien de tel dans le dessin de Chantilly, qui n'a finalement de commun avec l'art de Bonsignori que l'échelle et la technique». Villard capisce di trovarsi di fronte a uno dei grandi ritratti autonomi a pietra nera, fini a se stessi e tipici dell'Italia settentrionale. L'ambito lombardo è suggerito da pareri orali o scritti di Giulio Bora, Daniele Benati e Giovanni Agosti (Villard, 1998). Mauro Lucco, in una comunicazione scritta (Villard, 1998), reputa possibile trovare qualche elemento bolognese nel disegno di Chantilly. Anche lo studioso riconosce nella luce radente una valenza lombarda, tuttavia pensa che derivi dalla mediazione dei pittori bolognesi attivi nel primo decennio del XVI secolo. Sulla scorta dei rapporti tra Boltraffio e la famiglia dei Casio, Lucco si chiede se non sia il caso di pensare a Lorenzo Costa. Alessandro Ballarin¹⁵⁵⁸ attribuisce il disegno di Chantilly allo stesso autore di altri tre ritratti a pietra nera su carta, e ne da comunicazione a Giovanni Agosti nell'ambito della mostra sui disegni in Valpadana tenuta a Firenze nel 2001. Sono il ritratto degli Uffizi (inv. 1916 F, cat. 26), quello di Chatsworth¹⁵⁵⁹ (Inv. 953, cat. 25) e quello della Morgan Library and Museum di New York (inv. 1976.43, cat. 24). Agosti concorda, avviando quindi una rivalutazione del percorso lombardo a cui è Byam Shaw nel 1969 a porre le basi. In questa occasione, quest'ultimo parla soltanto del foglio di Chatsworth e di quello di New York, perché non conosce ancora gli altri disegni della serie, ma orienta i due ritratti noti «perhaps by a Lombard artist under Venetian influence».¹⁵⁶⁰

In questa sede si esplora il suggerimento di Alessandro Ballarin nella direzione di Ambrogio de Predis, ridiscutendo l'intero profilo del pittore nel capitolo 4.

¹⁵⁵⁸ Comunicazione orale contenuta in G. AGOSTI, 2001, p. 172.

¹⁵⁵⁹ J. BYAM SHAW, 1969, p. 17 nota 9; M. JAFFÉ, 1994, p. 203, n. 927.

¹⁵⁶⁰ J. BYAM SHAW, 1969, n. 9, p. 17

N° 24 [Fig. 157]

AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a)
(1455 circa - *post* 1508)

Ritratto di un canonico di profilo verso sinistra

NEW YORK, The Morgan Library and Museum
Inv. 1976.43

Pietra nera e gesso bianco, su carta, bordi tagliati diagonalmente, macchie d'olio, restauri antichi nel margine superiore e ritocchi sul volto in grafite, mm 264 x 245.

Iscrizioni: in penna e inchiostro bruno, sul *verso* con grafia antica «Titiano Vecel».

Provenienza

New York, John Nicholas Streep; New York, Eugene Victor (1927-2018) e Clare Eddy Thaw fino al 1976; ceduto alla The Morgan Library & Museum (già Pierpont Morgan Library) da Eugene Victor e Clare Thaw nel 1976.

Esposizioni

Drawings from the collection of Mr. and Mrs. Eugene Victor Thaw, New York, 1975.

Italian Portrait drawings, 1400-1800, from North American Collections, Bloomington, Pittsburgh, Oberlin, 1983.

Bibliografia

Strong, 1902, n. 36, p. 32; Byam Shaw, 1969, n. 9, p. 17; Lettera di Byam Shaw a Mr Thaw del 21 aprile 1971; Stampfle, Denison, 1975, n. 4, p. 24; Ryskamp, 1978, pp. 270-271; Gealt, 1983, n. 2, pp. 18-19; Agosti, 2001, pp. 170-173.

Il disegno ritrae un giovane di profilo che per tradizione è sempre stato identificato come un monaco. Sulla spalla, tuttavia, si può identificare un rocchetto veste tipica di una regola canonica. Il ritratto proviene dalla collezione di John Nicholas Streep di New York, dalla quale poi passa alla prestigiosa raccolta di Eugene Victor Thaw e della moglie Clare. I coniugi sono alcuni tra i maggiori benefattori della Morgan Library and Museum, a cui cedono nel 1976 anche il disegno in esame.

Eugenie Strong, nel catalogo del 1902, propone per la prima volta la paternità di Filippo Mazzola, ma la conclusione viene rifiutata da James Byam Shaw negli anni Sessanta del secolo scorso. Nella scheda di catalogo, lo studioso discute il disegno inglese anche in relazione al foglio di Chantilly (inv. 117), e attribuisce entrambi ad un anonimo artista lombardo influenzato da Venezia. Byam Shaw ritiene molto caratteristica la plastica dei volti. In questi stessi anni Mr. Thaw si accorge della somiglianza fisionomica tra l'ecclesiastico e un giovane di profilo che compare in un simile ritratto a pietra nera di Chatsworth (inv. 953), quando quest'ultimo viene ospitato nella seconda esposizione curata dell'International Exhibitions Foundation nel biennio 1969-1970 (Byam Shaw, 1969). La suggestione viene confermata da Byam Shaw, convinto che la

somiglianza sia stilistica e morfologica. Questo punto è l'oggetto della lettera che il 21 aprile del 1971 lo storico dell'arte scrive a Mr. Thaw, dove entrambi convengono che i due personaggi debbano appartenere alla stessa famiglia, per la morfologia degli occhi, la prominente del labbro inferiore e i nasi. L'assetto di Byam Shaw viene accolto da Felice Stampfle e Cara Denison quando, nel 1975, studiano il disegno in occasione della mostra dedicata ai disegni della Collezione Thaw. La paternità resta ad un anonimo artista dell'Italia settentrionale di tardo XV secolo e si rende nota in quella sede per la prima volta la corrispondenza tra Mr. Thaw e Byam Shaw. Gli studiosi scartano il nome di Filippo Mazzola, non trovando riscontri convincenti nè con le opere firmate dell'artista nè con lo sfuggente e incerto catalogo grafico. In occasione della mostra gli studiosi segnalano anche un parere, forse orale, verso Marco Palmezzano. Dopo di loro, Adelheid Gealt ritorna sul disegno confermando l'assetto di Byam Shaw. La studiosa si accorge che i volti nei disegni della Morgan Library e di Chantilly (inv. 117) hanno misure quasi coincidenti, e conclude che debbano appartenere ad una serie più ampia di ritratti familiari. Il carattere molto finito ne fa dei veri e propri ritratti autonomi, una serie di ritratti ufficiali fini a se stessi. Scartati i nomi di Marco Palmezzano e Filippo Mazzola, la studiosa mantiene il disegno ad un anonimo artista interessato da influenze lombarde attivo a cavallo della fine del XV secolo e l'inizio del secolo successivo. Per il ritratto di New York, Alessandro Ballarin invita a considerare il nome di Ambrogio De Predis, insieme ad una serie di altri quattro ritratti simili, del Louvre (inv. 4657), degli Uffizi (inv. 1916 F), di Chatsworth (inv. 953), e di Chantilly (inv. 117).¹⁵⁶¹ Giovanni Agosti concorda nel cercarne l'autore tra Milano, Bologna e Venezia entro il 1510, mentre Giovanni Romano porta all'attenzione le vicende di artisti vagabondi come Antonio Rimpatta o Antonio Solario.¹⁵⁶²

In questa sede si esplora il suggerimento di Alessandro Ballarin nella direzione di Ambrogio de Predis, ridiscutendo l'intero profilo del pittore nel capitolo 4.

¹⁵⁶¹ Comunicazione orale contenuta in G. AGOSTI, 2001, p. 173. Si rimanda al contributo dello studioso e alle schede contenute nel presente studio, per un inquadramento critico degli altri pezzi.

¹⁵⁶² Comunicazioni orali contenute in G. AGOSTI, 2001, p. 173.

N° 25 [Fig. 158]

AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a)

(1455 circa - *post* 1508)

Ritratto d'uomo con cappello di profilo verso sinistra

CHATSWORTH, Devonshire Collection

Inv. 953

Pietra nera, gesso bianco e tracce di pietra rossa sulle labbra, su carta color camoscio, mm 353 x 242.

Iscrizioni: in penna e inchiostro, sul *recto* in basso a destra «Joha Bellino: Pic : Da Leonardo D. Vinci», iscrizione antica, forse una grafia inglese di primo Cinquecento (Jaffé, 1994, IV).

Provenienza

Chatsworth, collezioni dei duchi di Devonshire (Jaffé, 1994, IV; montatura originale di William 2nd Duke of Devonshire 1673-1729).

Esposizioni

Old master drawings from Chatsworth, Manchester, 1961.

Old Master drawings from Chatsworth, Washington 1969-1970.

Old Master drawings from Chatsworth, London, 1973-1974.

Bibliografia

Strong, 1902, n. 36; Wragg, 1961, n. 62; Byam Shaw, 1969, n. 9, p. 17; Lettera di Byam Shaw a Mr. Thaw del 21 aprile 1971; Stampfle, Denison, 1975, n.4; Viatte, 1977, pp. 57-58; Gealt, 1984, n. 2; Jaffé, 1994, IV, p. 203; Agosti, 2001, pp. 170-173.

Il foglio è un bel ritratto di profilo eseguito a pietra nera, rossa e gesso bianco, su una carta bruna che fa risaltare gli strumenti ed aumenta la loro valenza cromatica. L'effigiato porta una veste sobria abbinata ad un semplice cappello a tozzo, da cui esce una capigliatura disegnata con una certa sensibilità naturalistica. William Cavendish, Duca di Devonshire, nella sua dimora di Chatsworth, costruisce la più importante collezione britannica tra XVII e XVIII secolo. Questo non solo per la qualità delle opere ospitate ma anche per il ruolo di modello che riesce a guadagnarsi nei confronti delle altre raccolte.¹⁵⁶³ La prima evidenza certa che documenta il presente disegno nella sua collezione è offerta dalla montatura, che risulta originale del duca (Jaffé, 1994). Si può quindi suggerire che il disegno appartenga alla collezione dei duchi almeno dall'epoca di William Cavendish.

La prima attribuzione del disegno si deve ad Arthur Strong che lo pubblica attribuendolo a Filippo Mazzola, padre del Parmigianino, in ragione della somiglianza con il profilo virile a pietra nera degli Uffizi (Inv. 1916 F). Il disegno viene esposto con quest'attribuzione alla mostra

¹⁵⁶³ G. FUSCONI, 1992, pp. 142-161.

tenuta a Manchester nel 1961 (Wragg, 1961), mentre qualche anno dopo James Byam Shaw riavvia la discussione sul disegno scartando il nome del Mazzola.

Lo studioso scheda il ritratto di Chatsworth durante la mostra londinese del 1969 e lo ritiene «perhaps by a Lombard artist under Venetian influence». Poco dopo Byam Shaw menziona il disegno in una lettera che riguarda un altro foglio, il *Ritratto di monaco di profilo* della Morgan Library and Museum (inv. 1976.43). Il 21 aprile 1971 lo studioso scrive al proprietario di quest'ultimo ritratto, Mr. Eugene Thaw, ed entrambi convengono che i disegni rappresentino membri della stessa famiglia e siano eseguiti da un unico autore. Da questo momento la storia critica dei due ritratti procede in parallelo. Il profilo di Chatsworth è citato nella scheda che Felice Stampfle e Cara Denison dedicano alla testa di canonico, che in quella sede è ancora descritta come effigie di un monaco. Per quanto concerne l'autografia di entrambi i pezzi, gli studiosi mantengono l'assetto di Byam Shaw. Nel 1977 Viatte si occupa del disegno inglese a margine di una riflessione sul *Ritratto virile di profilo con cappello* del Louvre (inv. 4657). La studiosa ritiene entrambi i disegni simili dal punto di vista tecnico e compositivo. Le sembrano analoghe anche le dimensioni, oltre al modo di impostare il profilo. La studiosa non si sbilancia in merito all'attribuzione, tuttavia riferisce il parere formulato da Byam Shaw per il disegno di Chatsworth. Nel 1984 Adelheid Gealt espone la testa di canonico di New York e nell'occasione conferma ancora una volta l'attribuzione di Byam Shaw, invitando a riflettere sulle dimensioni, quasi identiche, dei fogli della Morgan Library e di Chatsworth. Quest'elemento le permette di descrivere i due esemplari come facenti parte di una galleria familiare di ritratti su carta. Nel 1994 il catalogo della collezione dei duchi di Devonshire curato da Michael Jaffé propone di inquadrare il disegno inglese in un ambito veneziano vicino a Giovanni Bellini, non scevro da qualche legame con la cultura lombarda. Giovanni Agosti nel 2001, schedando un *Ritratto virile di profilo* a pietra nera degli Uffizi (inv. 1916 F), discute i pareri di Giovanni Romano e Alessandro Ballarin. Gli studiosi invitano a riflettere sulla possibilità che il disegno inglese sia della stessa mano di quello di Firenze e dei fogli del Louvre (Inv. 4657) e della Morgan Library (inv. 1976.43) già segnalati dagli studi. Nell'occasione della mostra gli studiosi aggiungono alla serie, omogenea e contemporanea, anche il profilo virile a pietra nera di Chantilly (inv. 117).

In questa sede si esplora il suggerimento di Alessandro Ballarin nella direzione di Ambrogio de Predis, ridiscutendo l'intero profilo del pittore nel capitolo 4.

N° 26 [Fig. 159]

AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a)
(1455 circa - post 1508)

Ritratto d'uomo con cappello di profilo verso sinistra

FIRENZE, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
Inv. 1916 F

Pietra nera e biacca (abrasa), pietra rossa, pastello rosa(?) o acquerello rosa(?), su carta nocciola, controfondato, restauri antichi nel margine superiore e nel volto ritoccato in grafite, mm 278 x 202.

Iscrizioni: a penna e inchiostro bruno, in alto sulla carta di supporto con grafia antica «Regalo fattomi dal Signor. Giuseppe Ghezzi 1680», probabile nota di Sebastiano Resta (Agosti, 2001).

Provenienza

Roma, Giuseppe Ghezzi (1634 – 1721); Roma, padre Sebastiano Resta (1635-1714); Firenze, Fondo Mediceo Lorenese (Agosti, 2001; Lugt 929 marchio a inchiostro nero sul *recto*, in basso a destra, introdotto nel 1881 da Pasquale Nerino Ferri; Lugt 930 marchio a inchiostro nero sul *recto*, in basso a sinistra, introdotto nel 1881 da Ferri).

Esposizioni

Catalogo dei ritratti eseguiti in disegno ed in incisione da artisti italiani, Firenze, 1911 .
Disegni del Rinascimento in Valpadana, Firenze, 2001.

Bibliografia

Ramirez di Montalvo, 1849, cassetta 6, n. 99; Ferri, 1890-1897, p. 272; Bayersdorfer 1893, p. 69; Ferri, 1895-1901, p. 89; Strong, 1902, p. 11; *Catalogo dei ritratti eseguiti in disegno*, 1911, p. 39; Heinemann, 1962, I, p. 253, n. V, 238; Viatte, 1977, pp. 57-58; Jaffé, 1994, p. 203; Agosti, 2001, pp. 170-173.

Il ritratto mostra il profilo di un giovane uomo con i capelli scalati poco sotto le orecchie, che veste un cappello dalla tesa alta e una camicia accollata. Quest'ultima emerge da un giubbone e dal robone, portato sopra a tutto. Lo stato conservativo del foglio è abbastanza compromesso e la pietra nera è in parte abrasa e rovinata. Il disegno proviene dalla raccolta di Giuseppe Ghezzi, artista sensibile alla lezione di Pietro da Cortona, e primo segretario perpetuo nell'Accademia di San Luca a Roma. Quest'ultimo lo dona a Sebastiano Resta forse a Roma nel 1680, come ricorda una nota manoscritta di quest'ultimo vergata in alto sulla carta di supporto (Agosti, 2001). Quando la collezione viene sciolta, i fogli sono separati dai volumi di Resta, e il disegno confluisce nel futuro fondo degli Uffizi. Qui la prima nota del ritratto è ospitata nel *Catalogo* di Antonio Ramirez di Montalvo, che lo attribuisce a Filippo Mazzola. Si deve forse a padre Resta la prima attribuzione al padre del Parmigianino, poi traghettata a Montalvo e quindi a Pasquale

Nerino Ferri (Agosti, 2001). Anche quest'ultimo infatti lo pubblica come opera del Mazzola, e la stessa paternità viene accolta dalla mostra del 1893 (Bayersdorfer 1893) e da Strong nel 1902. Lo studioso attribuisce allo stesso autore anche il *Ritratto virile di profilo verso destra* di Chatsworth (inv. 953), che reputa molto simile anche per tecnica e dimensioni. La paternità a Filippo Mazzola accompagna il disegno fiorentino anche in occasione della mostra degli Uffizi del 1911 e poi nel repertorio dell'Heinemann. Nel 1994 compare una citazione veloce al disegno a margine della scheda curata da Jaffé per il ritratto a pietra nera di Chatsworth (inv. 953). In questa occasione lo studioso presenta il foglio inglese come opera di un veneziano, forse influenzato dalla Lombardia, ma non discute una relazione con il disegno fiorentino. Nel 2001 (Agosti, 2001) il disegno degli Uffizi viene per la prima volta riprodotto in foto e portato all'attenzione della letteratura. In questa occasione la discussione sul foglio si arricchisce dei pareri di Giovanni Romano e Alessandro Ballarin, che portano l'attenzione su altri simili ritratti a pietra nera. Ballarin invita a considerare il disegno fiorentino dello stesso autore del profilo virile a pietra nera del Louvre (inv. 4657), e si chiede se gli effigiati non siano della stessa famiglia. Giovanni Agosti porta quindi l'attenzione sul disegno di Parigi e segnala il parere di François Viatte che lo mette in relazione al profilo a pietra nera di Chatsworth (inv. 953). Agosti concorda nel ritenere tutti i ritratti fin qui menzionati della stessa mano. La riflessione quindi accoglie anche il *Ritratto di canonico di profilo* della Morgan Library and Museum, già messo in relazione al foglio di Chatsworth. Alessandro Ballarin aggiunge al gruppo anche il ritratto a pietra nera di Chantilly. Giovanni Romano invita a interrogarsi sulle vicende degli artisti che si muovono tra Venezia Milano e Bologna entro il 1510, mentre Ballarin suggerisce il nome di Ambrogio De Predis.

In questa sede si esplora il suggerimento di Alessandro Ballarin nella direzione di Ambrogio de Predis, ridiscutendo l'intero profilo del pittore nel capitolo 4.

N° 27 [Fig. 160]

AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a)
(1455 circa - *post* 1508)

Ritratto di giovane con cappello, di profilo verso sinistra

PARIS, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques
Fonds des dessins et miniatures, Petit format
Inv. 4657

Pietra nera, pietra rossa, gesso bianco e carboncino, su carta beige, leggere abrasioni e macchie,
mm 318 x 222.

Iscrizione: a pietra nera al verso «Raphael»

Provenienza

Parigi, Christophe (*ante* 1631) o Israël (*ante* 1635) Desneux oppure François de La Noüe (*ante* 1656); molto simile a Lugt 661, *paraphe* a pietra nera sul *verso*, al centro in alto); Parigi, Everhard Jabach (1607-1695; Lugt 2959, *paraphe* a penna e inchiostro bruno al *verso*, in centro), fino al 1671: montatura dei disegni detti di *rebut*, fa parte dei «dessins non collés»; Parigi, acquistato dal Cabinet du Roi nel 1671, collezioni reali fino al 1793 (Lugt 478, *paraphe* Antoine Coypel (1661-1722) a penna e inchiostro bruno al *recto*, in centro a destra; Lugt 1963, *paraphe* Robert de Cotte (1656-1735) a penna e inchiostro bruno al *recto*, in centro a destra, subito accanto a Lugt 478); Parigi, Musée Central des Arts (poi Musée du Louvre), dal 1793 (Lugt 1899, marchio a inchiostro nero al *recto*, in basso a destra, utilizzato dalla fine del XVIII secolo, marchio della Commissione del Museo; Lugt 2207, marchio a inchiostro nero al *recto*, in basso a sinistra, utilizzato durante la République del 1848, marchio del Conservatorio).

Esposizioni

Visage du Louvre. Chef-d'oeuvre du portrait dans les collections du Louvre, Paris 1991.

Renaissance. Révolution dans les arts en Europe, 1400-1530, Paris, 2012-2013.

Bibliografia

Notice de l'Inventaire Jabach, 1671, IV, n. 230; *Inventaire du Musée Napoléon* [Morel d'Arleux], ms., 1797-1827, III, Ecole vénitienne, carton 27, p. 404, n. 3099, Paris, Archives des musées nationaux, cote: 1DD35; Reiset, 1878- 1887, I, n. 99; Del Massa, 1957, LXXXIX; Heinemann, 1959, p. 270, V. 365, e p. 287, V. 476; Viatte, 1977, n. 13, p. 56; Viatte, 1991, n. 51, pp. 115-116; Agosti, 2001, p. 172; Serra, 2012, p. 150.

Il ritratto a pietra nera ritrae un giovane uomo di profilo, con capelli lunghi fino alle spalle. Della veste si intuisce un farsetto abbottonato fino al collo sopra al quale, forse, viene appoggiato un mantello. Il disegno non è controfondato, e permette di leggere al verso diversi *paraphes* e timbi. Al centro, in alto, compare vergata a pietra nera un'attribuzione a Raffaello, seguita da un *paraphe* assai simile a quelli catalogati da Lugt come Desneux de La Noüe. Come noto le ricerche di

Mickaël Szanto¹⁵⁶⁴ hanno fatto luce sul problema, scoprendo che dietro quest'intestazione si nascondono tre nomi. La collezione dei fratelli Christophe e Israël Desneux viene smembrata nel 1635 e va in parte a confluire in quella del nipote, François de La Noüe, autore del marchio. Al centro del *verso*, appena sotto il *paraphe* Desneux o de La Noüe, compare quello di Everhard Jabach. Reiset nell'introduzione al catalogo del museo documenta un nucleo di circa 350 disegni con questa provenienza che vengono acquistati da Jabach, ma non fornisce nessuna data (Reiset, 1878- 1887, p. XXVI). Il catalogo manoscritto steso dallo stesso banchiere tedesco all'indomani della vendita della collezione, e controfirmato dal pittore Charles Le Brun, si conserva presso la Bibliothèque Nationale, ed una copia in cinque volumi si trova oggi al Louvre. Nel catalogo il disegno in esame si trova elencato tra i 2911 «dessins non collés, estant le rebut de ma collection» (Notice de l'Inventaire Jabach, février 1671. Minute. Paris, Archives nationales, O1 1967. Inventaire de 2911 «dessins non collés»). Nella collezione del banchiere i fogli sono divisi in album secondo due criteri: per scuole, e grado di finitura e il profilo virile a pietra nera, nonostante la sua bellezza, non si guadagna il montaggio a banda dorata dei «dessins d'ordonnance». Una volta entrato nelle collezioni reali, il ritratto viene inventariato e siglato sempre al *recto*, prima da Antoine Coypel e poi da Robert de Cotte, i cui due *paraphes* si trovano uno di seguito all'altro sull'angolo destro. Estinte le collezioni reali nel 1793, sul foglio appaiono i timbi ufficiali del neonato museo, prima Musée Central des Arts e poi du Louvre.

Il disegno compare nell'inventario manoscritto di Morel d'Arleux, dove viene descritto come «un portrait de jeune homme, dessiné aux crayons noir et blanc» di Gentile Bellini, proveniente dalla «collection ancienne». Frédéric Reiset, a metà dell'Ottocento, espone il ritratto al primo piano del museo con la medesima attribuzione all'artista veneziano. Aniceto Del Massa, senza seguito, prova ad assegnare a Giovanni Bellini la paternità del foglio, mentre Heineman lo cataloga due volte attribuendolo ogni volta ad un autore diverso. Lo si ritrova una prima volta di mano di uno scolaro di Raffaello, poi è descritto come un'opera di un anonimo artista milanese. Nel corso del Novecento, a partire da Byam Shaw, gli studi riescono piano piano a collegare tra loro i cinque profili a pietra nera appena discussi (New York inv. 1976.43, Chatsworth inv. 953, Uffizi inv.1916 F; Louvre inv. 4657; Chantilly inv. 117). François Viatte si occupa del disegno del Louvre in due diverse occasioni, nel 1977 e poi nel 1991. In entrambi i contributi l'opera è restituita ad un artista dell'Italia Settentrionale della fine del XV secolo, del quale non vengono segnalati particolari ambiti di riferimento. Nel 1977 vengono confermate le forti somiglianze con il ritratto della collezione del duca di Devonshire a Chatsworth (inv. 953) per la tecnica esecutiva, l'inquadratura e le dimensioni fisiche. Viatte segnala il suggerimento di Byam Shaw verso la Lombardia e nel 1991 accenna all'esistenza di un'attribuzione ad Andrea Solario espressa da Mayer. Giovanni Agosti si occupa del disegno in occasione della schedatura del *Ritratto virile di profilo con cappello* degli Uffizi (inv. 1916 F), che già Viatte reputa da tempo del medesimo autore del disegno del Louvre. Il disegno fiorentino, come già detto, è attribuito forse da padre Sebastiano Resta a Filippo Mazzola, con l'accordo degli inventari ottocenteschi e di Arthur Strong. La critica del secolo scorso abbandona tra larghi consensi questo assetto, più propensa a ripartire dai suggerimenti di Byam Shaw del 1969.¹⁵⁶⁵ Giovanni Agosti, discutendo il ritratto a

¹⁵⁶⁴ M. SZANTO, 2002, pp. 50-59.

¹⁵⁶⁵ J. BYAM SHAW, 1969, n. 9, p. 17; Lettera di Byam Shaw a Mr. Thaw del 21 aprile 1971; F. STAMPFLE, C. DENISON, 1975, n.4; F. VIATTE, 1977, pp. 57-58; A. GEALT, 1984, n. 2, pp. 18-19; M. JAFFE, 1994, IV, p. 203; O. VILLARD, 1998, pp. 58-60, n.10; G. AGOSTI, 2001, pp. 170-173; Giovanni Romano e Alessandro Ballarin, in G. AGOSTI, 2001, pp. 170-173.

L'attribuzione a Francesco Mazzola di padre Sebastiano Resta, in R. DI MONTALVO, 1849, cassetta 6, n. 99; P.N. FERRI, 1890-1897, p. 272; N. BAYERSDORFER 1893, p. 69; P.N. FERRI, 1895-1901, p. 89; A. STRONG, 1902, p.

pietra nera degli Uffizi (inv. 1916 F) prova a verificare l'attribuzione a Mazzola, basandosi sull'unico disegno di ritratto noto dell'artista: un foglio di ubicazione ignota connesso al ritratto firmato di Brera.¹⁵⁶⁶ Il confronto tra i due esemplari grafici lo convince a scartare il nome dell'artista. Nel disegno di ritratto degli Uffizi e del Louvre, lo studioso avverte la mancanza della componente belliniana e antonelliana che è invece un tratto tipico della produzione ritrattistica del Mazzola. Nei profili a pietra nera in esame Agosti nota un certo leonardismo e un carattere lombardo privo di antonellismo. In occasione della mostra del 2001 (Agosti 2001) i suggerimenti di Alessandro Ballarin e Giovanni Romano avvicinano al profilo a pietra nera in esame (inv. 4657) anche quello di New York (inv. 1976.43), di Chatsworth (Inv. 953) e degli Uffizi (inv.1916 F). Ballarin¹⁵⁶⁷ aggiunge alla serie anche il profilo di Chantilly (inv. 117) e propone il nome di Ambrogio De Predis. Giovanni Romano invece invita a considerare il quadrante compreso tra Milano e Venezia nell'idea di poter recuperare forse la fisionomia ancora sfuggente di qualche artista errabondo come Antonio Ripatta.

Il disegno a pietra nera del Louvre è esposto un'ultima volta nel 2012 nella sede del Louvre a Lens, nella sezione della mostra dedicata al ritratto italiano dal 1400 al 1530 (Serra, 2012). Vengono confermate le somiglianze tra il disegno francese e quello agli Uffizi (inv. 1916 F.), soprattutto dal punto di vista della tecnica, dell'inquadratura e della fisionomia del modello. Questo legame apre una riflessione sulla possibilità di trasferire anche al foglio francese l'antica attribuzione a Mazzola del foglio fiorentino.

In questa sede si esplora il suggerimento di Alessandro Ballarin nella direzione di Ambrogio de Predis, ridiscutendo l'intero profilo del pittore nel capitolo 4.

11, n. 36, p 32; *Catalogo dei ritratti eseguiti in disegno*, 1911, p. 39. Per le note di Resta cfr. G. AGOSTI, 2001, pp. 170-173.

¹⁵⁶⁶ Il disegno a pietra nera di ubicazione ignota è pubblicato da H.J. EBERHARDT, 1994, p. 141.

¹⁵⁶⁷ Comunicazione orale contenuta in G. AGOSTI, 2001, pp. 172-173.

N° 28 [Fig. 172]

AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a)
(1455 circa - *post* 1508)

Ritratto di giovane di profilo verso sinistra con cappello ornato da un medaglione con figura femminile

PARIS, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques
Fonds des dessins et miniatures, Petit format
Inv. 4658

Pietra nera, pietra rossa, pastello giallo, gesso bianco, su carta grigia, sul *recto* superficie della carta abrasa in vari punti, lacune più pronunciate sulla parte sinistra e sul naso, macchie sul *recto*. Una lacuna risarcita in alto a destra sul margine superiore del cappello, con una nuova carta dal sottotono azzurro più scuro dell'originale, mm 355 x 281.

Provenienza

Hondainville, Charles Paul Jean Baptiste de Bourgevin Vialart de Saint Morys (1743- 1795); confiscato a titolo di bene degli emigrati nel 1793; Parigi, Musée Central des Arts (poi Musée du Louvre), dal 1796-1797 (Lugt 1886a, timbro a inchiostro bruno sul *recto*, in basso a destra, in uso dal 1921 con la direzione di Louis Demonts).

Bibliografia

Inventaire du Musée Napoléon [Morel d'Arleux], ms., 1797-1827, III, Ecole vénitienne, carton 27, p. 405, n. 3097, Paris, Archives des musées nationaux, cote: 1DD35; Reiset, 1878- 1887, I, n. 115; Heinemann, 1962, p. 88, S. 10, fig. 413; Arquié Bruley, Labbé, Sée, 1987, I, p. 45; Pagnotta, 1997, n. D4, p. 338.

Il disegno ritrae un giovinetto di profilo, con i capelli appena sopra le spalle e un cappello dalla foggia allungata sul capo, dal quale spunta una medaglia con una figura femminile. Nonostante lo stato conservativo non ottimale e l'abrasione della pietra nera, il foglio mostra ancora il suo grado di rifinitura che, unito alle dimensioni, ne fanno un disegno autonomo di ritratto.

Il disegno proviene dai beni confiscati a Saint Morys nel suo castello d'Hondainville in Beauvaisis. La raccolta viene quindi depositata presso l'Hôtel de Nesles, dove resta fino al biennio 1796-1797, quando viene trasferita presso il Museo Nazionale.

Una volta entrato nelle collezioni statali, il disegno viene incluso nell'inventario manoscritto di Morel d'Arleaux, nel terzo volume. Viene descritto come opera di Giovanni Bellini raffigurante «Portrait du duc d'Orléans, qui depuis fut Louis XII roi de France», di seguito «Dessin à la pierre noire. ~~Il a été exposé en 1811, sous le n. 28.~~» dove la seconda parte è barrata a mano. Il pezzo proviene dalla «Collection ancienne», al momento vale 200 franchi, ed è esposto nella galleria d'Apollo.

Dopo queste scarse note inventariali, il primo studioso a pubblicare il disegno è Fritz Heinemann che propone un'attribuzione a Bartolomeo Veneto. Giuseppe Fiocco non si occupa del disegno in un saggio o in una scheda, ma lo conosce e ne possiede una riproduzione nella sua fototeca personale, rintracciata presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Su retro compare la nota

autografa a penna, con cui il professore attribuisce il disegno ad un «Anonimo Belliniano». Questa è la paternità che ancora accompagna il disegno nei cataloghi del museo francese. Laura Pagnotta, in occasione della monografia su Bartolomeo Veneto del 1997, rifiuta l'attribuzione al pittore, lasciando una riflessione di grande interesse. Bartolomeo non aderisce mai a questo tipo di ritrattistica ufficiale e protocollare, seppur molto diffusa a Milano nella generazione che lo precede. Non gli è proprio «il taglio subito sotto la spalla del personaggio, il tratto disegnativo fine e la precisione dei contorni» che infatti ricordano alla studiosa «modelli pittorici di Bernardino de' Conti e di Ambrogio De Predis, suggerendo una collocazione nell'ambito della scuola milanese dei primi anni del Cinquecento».

Il disegno aderisce alle tipologie della ritrattistica protocollare lombarda, come vede anche Pagnotta. Per la prima volta in questa sede si propone di riconoscerne l'autore in Ambrogio De Predis, per motivi stilistici e tecnici, con il supporto di un vasto numero di fonti.¹⁵⁶⁸ Sembra che la presenza di una donna nell'impresa del cappello possa essere identificata come la promessa sposa del giovane, facendone quindi un ritratto epitalamico.¹⁵⁶⁹

¹⁵⁶⁸ Per la discussione approfondita sull'autore e l'attribuzione cfr. Capitolo 4, per le fonti cfr. Capitolo 1, per la tecnica cfr. Capitolo 6

¹⁵⁶⁹ Y. HACKENBROCH, 1996, pp. 2-3.

N° 29 [Fig. 188]
AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a)
(1455 circa - *post* 1508)

Ritratto d'uomo di profilo verso sinistra con cappello

BERLIN, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
KdZ 1036

Pietra nera, pietra rossa, pastello rosa(?), gesso bianco, su carta marroncina, controfondato, sul *recto* superficie della carta abrasa in vari punti, lacune più pronunciate sulla parte sinistra e sul naso, macchie sul *recto*. Una lacuna risarcita in alto a destra sul margine superiore del cappello, mm 355 x 281.

Provenienza

Roma, Michelangelo Pacetti, (1773 –1865; Lugt 2057, timbo a inchiostro nero sul *recto*, in basso a destra); entrato al Kupferstichkabinett nel 1843 (Lugt 1632; timbro a inchiostro nero sul *recto*, in basso a sinistra)

Bibliografia

Bock, 1910, n. 63.

Il disegno mostra l'effigie di un uomo di profilo, dalla zazzera corta e dal cappello decorato da un piccolo nastro annodato. Una camicia dallo scollo ribassato spunta da un corsetto decorato, dentro al quale si cela forse un pendente. Nonostante la posa di gusto medagliatico e protocollare, il disegno ha un certo respiro naturalistico nella posa e nell'uso del colore, che sfrutta il sottotono della carta.

Il disegno proviene dalla collezione romana dell'artista Michelangelo Pacetti, acquistata in blocco nella capitale nel 1843, dal direttore del Kupferstichkabinett Gustav Friedrich Waagen.¹⁵⁷⁰ Una volta entrato nei musei statali il disegno viene marchiato con un timbro che Lugt definisce tra gli «anciennes» che «ont été abandonnées». I disegni Cavaceppi sono in origine rilegati in preziosi album, divisi per scuole o per temi, con una numerazione progressiva.¹⁵⁷¹ A fianco dei numeri compaiono vecchie iscrizioni, di valore inestimabile per la ricostruzione della provenienza. Purtroppo l'ingresso al Kupferstichkabinett coincide con una campagna invasiva di ritagli, che privano molti fogli di entrambe queste indicazioni. La figura si inquadra infatti in modo un po' angusto nei margini del foglio che arrivano molto vicini, forse troppo, anche al profilo del naso e tagliano il copricapo.

Nonostante queste riduzioni si può ancora apprezzare il procedere dell'artista nel condurre il disegno. Il primo schizzo del profilo viene eseguito a pietra rossa, e viene poi definito con la pietra nera e rialzato in ultima col gesso bianco secco. In quest'ultimo l'apparenza di una pennellata sarebbe data, secondo Georg Dietz,¹⁵⁷² dall'abrasione della carta. Grazie ad un esame del supporto cartaceo, il restauratore ritiene che il disegno sia la metà esatta di un foglio

¹⁵⁷⁰ S. ALTAPPENBERG, 1995, pp. 9- 19.

¹⁵⁷¹ P. DREYER, 1979, pp. 5-30.

¹⁵⁷² Comunicazione orale rilasciata in data 03/03/2016 presso i laboratori di restauro del Kupferstichkabinett di Berlino. Ringrazio il restauratore per aver discusso con me questi aspetti tecnici e per l'interesse dimostrato verso la presente ricerca.

originale più grande, come indicherebbe una piega sulla sinistra. La filigrana mancante deve quindi trovarsi sull'altra metà del foglio, oggi perduta. L'artista sceglie la parte della carta più ruvida su cui lavorare, per far aderire meglio gli strumenti a secco. Ad un esame a luce radente il foglio rivela molte riparazioni tra cui una grande lacuna sul retro. Il disegno è controfondato e il restauratore crede che le tracce di filigrana che appaiono ad una prima osservazione siano quelle del supporto non originale. A destra si trova una goccia di pittura rossa e altre di pittura bianca, che senza esami scientifici non sono databili.

L'opera sembra ad oggi quasi sconosciuta alla critica, e conta la sola voce bibliografica del catalogo di Elfried Bock. La segnalazione è una semplice didascalia che illustra la riproduzione del disegno, che viene attribuito ad un ignoto artista settentrionale e collocato nel primo quarto del secolo XVI. Il ritratto risulta in seguito troppo avanzato cronologicamente per essere compreso nel catalogo di Schulze Altcappenberg.

Senza dubbi, come intende anche Bock, si tratta di un grande disegno di ritratto settentrionale, che in questa sede per la prima volta si propone di attribuire ad Ambrogio De Predis, attraverso un'analisi dello stile, delle fonti e della tecnica.¹⁵⁷³ Diversi elementi di stile e di costume collocano l'opera nel primo decennio, a ridosso dell'ultima attività del pittore, del quale rappresenterebbe la maturità.

¹⁵⁷³ Per la discussione approfondita sull'autore e l'attribuzione cfr. Capitolo 4, per le fonti cfr. Capitolo 1, per la tecnica cfr. Capitolo 6.

N° 30 [Fig. 100]

LEONARDO DA VINCI

(Anchiano, 1452 – Amboise, 1519)

Ritratto di Isabella d'Este Gonzaga

PARIS, Musée du Louvre, Département des arts graphiques
Fonds des dessins et miniatures, réserve des pièces encadrées
Inv. M.I. 753

Pastello nero, rosso e ocre, sfumino, gesso bianco, su carta parzialmente preparata con colore bianco. Contorni traforati per lo spolvero, lacune reintegrate visibili al verso, mm 610 x 465.

Provenienza

Milano, Bartolomeo Caldera (nato nel 1747; Vallardi, 1855, p. 66.); Milano, Vittoria Peluso, vedova Caldera (Vallardi, 1855, p. 66); Milano, Domenico Pino (1760-1828; Vallardi, 1855, p. 66), fino al 1828; Milano, eredi Caldera Pino dal 1828 al 1830, Milano (Vallardi, 1855, p. 66); Giuseppe Vallardi (1784-1863; Lugt 1223), dal 1830 almeno fino al 1855; Torino, nipote di Giuseppe Vallardi, «cavalier A.D. di Torino» fino al 10 dicembre 1860; Parigi, vendita della collezione del nipote di Giuseppe Vallardi, «cavalier A.D. di Torino», 10 dicembre 1860, lotto 72; acquistato dal Musée impérial (poi Musée du Louvre) il 10 dicembre 1860.

Esposizioni

Notice des dessins, Paris, 1866.

Exposition d'œuvres de Léonard de Vinci, Paris, 1919.

Catalogue des dessins, Paris, 1922.

Exposition de l'art, Paris, 1935.

Mostra di Leonardo da Vinci, Milano, 1939.

Première exposition des plus beaux dessins, Paris, 1962.

Pastels, Paris, 1969.

Cartons d'artistes, Paris, 1974.

Le studiolo d'Isabelle d'Este, Paris, 1975.

Pastels, gouaches, aquarelles, Paris, 1982.

Leonardo e Venezia, Venezia, 1992.

Réouverture de la salle de lecture du Cabinet des dessins, Paris, 1999.

Léonard de Vinci: Dessins et manuscrits, Paris, 2003.

Mantegna 1431-1506, Paris, 2008-2009.

La Sainte Anne, l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci, Paris, 2012.

Bibliografia

Vallardi, 1855, p. 66, n. 2; Vallardi, 1860, n. 72; Reiset, 1866, n. 390; Gruyer, 1887, pp. 466-467, 463; Yriarte, 1888, pp. 121-131; idem., 1895, pp. 19-21; Rosenberg, 1898, pp. 81-83; Müntz, 1899, p. 372; Luzio, 1900, pp. 354-355; Berenson, 1903, I, pp. 159-160; Cartwright, 1903, I, p. 171-173; Seidlitz, 1909, II, pp. 4-6; Richter, 1910, pp. 160-161; Luzio, 1913, pp. 198-201; Malaguzzi Valeri, 1913, p. 496; Gronau, 1914, p. 18; Bock, 1916, pp. 162-163; Beltrami, 1919, pp. 57, 98, 211; Venturi, 1919, pp. 171, 154-156, 159-161, 169-170; Suida 1920, pp. 39, 291; Venturi,

1920, pp. 126-127; Venturi, 1925, IX, 1, pp. 31,167; Longdon, 1928, n. 16; Suida, 1929, pp. 124, 149-150, 276; Calvi, 1936, pp. 122-123, 168-169; Berenson, 1938, I, pp. 168, 177; Popham, 1945, p. 48; Popham, Pouncey, 1950, I, p. 72; Bacou, 1952, pp. 70-71; Lauts, 1956, p. 163; Goldscheider, 1959, p. 155; Berenson, 1961, I, p. 247, 258; Clark, 1967, pp. 193-194; Bacou, Viatte, 1968, n. 14; Pedretti, (1968), 1974, p. 224; Gould, 1975, pp. 103-105; Brown, Oberhuber, 1978, p. 67, nota n. 59; Romano, Binaghi, Collura, 1978, p. 11; Ames Lewis, 1981, p. 4; Romano, 1981, p. 41; Fletcher, 1981-1982, p. 57; Martineau, 1981-1982, pp. 159-160; Pedretti, 1982, p. 15; Ames Lewis, Wright, 1983, pp. 284-286; Béguin, 1983, pp. 85-86; Pedretti, 1983-1984, pp. 45, 115; Brown, 1987, pp. 91, 209; Marani, 1989, pp. 100, 102; Brown, 1990-1991, pp. 47-61; Shell, Sironi, 1991, p. 101; Kemp, 1992, p. 48; Roberts, 1992, p. 165; Bambach, 1994, pp. 84-85; Ferino, Pagden, 1994, pp. 88-90; Marani, 1994, pp. 128, 151; Shell, 1995, p. 102; Clayton, 1996-1997, p. 10; Vecce 1998, pp. 187-188; Bambach, 1999, pp. 23, 91, 111-114, 277, 388; Marani, 1999, pp. 158, 175, 245, 339; Viatte 1999; Lucco, 2000, p. 58; Agosti, 2001, p. 204; Marani, 2001, pp. 106, 114; Clayton, 2002-2003, p. 101; Viatte, 2003, pp. 185-189, n. 61; Bambach, 2008, p. 181; Nova 2008, p. 170; Viatte 2008, p. 326, n. 134; Ballarin, 2010, p. 780; Deleuvin, 2012, p. 232, n. 76; Ames Lewis, 2012, p. 101.

Il disegno di Leonardo ritrae il volto di profilo di Isabella d'Este Gonzaga, mentre il busto si apre con delicatezza sul primo piano, ruotando per mostrare lo scollo dell'abito e le mani. Nonostante lo stato di conservazione assai precario il foglio mostra ancora l'eccellenza di Leonardo nel maneggiare gli strumenti a secco.

Le notizie sulla più antica provenienza del foglio si devono alle note lasciate dallo stesso Giuseppe Vallardi nel catalogo del 1855 dei disegni attribuiti a Leonardo. Il disegno è illustrato tra i «cartoni di Leonardo da Vinci posti in cornice, sotto vetro» e Vallardi dichiara che «pervenne dalla dianzi menzionata illustre casa Caldera Pino». Una parte dei disegni del mercante milanese vengono in seguito acquisiti dal nipote, «cavaliere A.D. di Torino», e nel dicembre 1860 sono messi in vendita a Parigi. Anche in questa occasione Vallardi accompagna la vendita con un catalogo, ma le notizie sulla provenienza sono molto esigue e riportano solo la dicitura «Collection Vallardi» (Vallardi, 1860). Il disegno viene acquistato dal Musée impérial e catalogato poco dopo da Frédéric Reiset.

Viste le scarse notizie circa la provenienza del foglio, gli studi avanzano diverse ipotesi. Jane Roberts identifica il ritratto di Isabella con quello descritto in una lettera di Thomas Howard, conte di Arundel. Quest'ultimo il 25 aprile 1646 è ospite alla villa Arconati a Castellazzo, e descrive la residenza a John Evelyn facendo cenno a «designe of a woman a half figure, but only in black in white». Prima del 1720, questo foglio viene venduto dagli eredi Arconati al conte Ottavio Casnedi di Milano insieme a quattro disegni attribuiti a Leonardo. I fogli si trovano ancora nella stessa città tra il 1721 e l'anno successivo (Roberts, 1992). Secondo gli studiosi che accettano la ricostruzione di Roberts, il foglio sarebbe passato in questo momento dalla famiglia Casnedi ad Antonio Caldera. Di certo il disegno francese vanta una provenienza milanese per almeno tutto il secolo XIX, quando la famiglia Caldera lo vende a Vallardi, ma risulta poco chiara la situazione più antica. Una volta entrato nelle collezioni pubbliche francesi, dopo Reiset, Charles Yriarte collega il disegno con la famosa corrispondenza di Isabella e Leonardo. L'accoglimento della segnalazione da parte di Alessandro Luzio e Woldemar von Seidlitz è piuttosto tiepido ma la critica successiva scioglie gli indugi. Ad oggi gli studi sono concordi nell'identificare una relazione col carteggio isabelliano, anche se le conclusioni sono diverse.

Come noto la marchesa cerca in più occasioni di ottenere opere di mano di Leonardo. La critica è unanime nel ritenere che quest'ultimo, in fuga da Milano, le faccia due ritratti. Uno viene lasciato a Mantova e l'altro è portato con sé a Venezia. A questi probabilmente segue un terzo esemplare. La letteratura non concorda nel definire quale esemplare sia il ritratto Vallardi, e soprattutto come interpretare il prosieguito della vicenda. Alcuni studiosi, come Mauro Lucco e Carmen Bambach, pensano che il disegno Vallardi sia un cartone eseguito da Leonardo per ricavare un dipinto a Venezia. Tuttavia l'analisi di François Viatte apre diversi interrogativi sulla sua destinazione, che vengono complicati da una lettura integrale della corrispondenza della marchesa. Si sa per certo che l'esemplare disegnato che si trova a Mantova viene regalato dal marchese Francesco sicché la moglie, per il tramite di Pietro da Novellara, ne chiede un altro a Leonardo, quindi solo un disegno: «uno altro schizo del retracto nostro».

La critica a questo punto si scinde. Da una parte ci sono gli studiosi che mettono in fila le lettere del 1501, e leggendole deducono che trattino solo di uno «[...] schizo del retracto nostro», consegnato dopo alcuni solleciti.¹⁵⁷⁴

Altri pensano di dover unire i due carteggi del 1501 e del 1504, concludendo che Leonardo tre anni dopo continui a parlare sempre della stessa opera del 1501.¹⁵⁷⁵ La presente ricerca discute questo punto in modo ampio e dettagliato nel capitolo dedicato alla corte mantovana, dove vengono esposte e commentate una per una tutte le lettere, dando conto dei diversi contributi critici.¹⁵⁷⁶ Le lettere si trovano trascritte per intero nell'appendice documentaria.¹⁵⁷⁷

Rileggendo le lettere del 1501 appaiono un blocco compatto cronologicamente, che si stende con ritmo costante dal 27 marzo 1501 al 31 luglio 1501. Questo carteggio ha la stessa andatura e la medesima struttura di altri di mano di Isabella. La marchesa ha una procedura abbastanza riconoscibile quando sta commissionando un'opera, che torna anche in questo caso del 1501. Prende accordi, lascia dei sollecitatori, e con frequenza costante verifica lo svolgimento del lavoro, stringendo quando si superano i termini pattuiti per la consegna. Venendo su questo punto si può osservare che nella lettera che Manfredo de' Manfredi invia da Firenze ad Isabella il 31 luglio 1501, Leonardo manda a dire che ha iniziato il ritratto, ovvero «uno altro schizo del retracto nostro».¹⁵⁷⁸ È scaduta da poco la data di consegna stabilita nelle lettere precedenti e Leonardo tranquillizza la marchesa, dicendole che sta eseguendo l'opera richiesta. Siamo nel 1501 quindi si tratta dello «schizo del retracto nostro». Da qui in poi nessuna lettera parla più di commissioni a Leonardo, di disegni e di solleciti, come se la commissione sia stata ricevuta.¹⁵⁷⁹

Poi arriva la corrispondenza del 1504, che è un altro blocco compatto. Quando Leonardo è passato per Mantova nel 1500 le ha promesso di tornare una seconda volta per farle un ritratto «di colore», ma non è più venuto in città.¹⁵⁸⁰ La marchesa allora, nel 1504, gli chiede che voglia convertirlo in un

¹⁵⁷⁴ A. LUZIO, 1913, p. 200 ; A. BALLARIN, 2010, II, p. 780.

¹⁵⁷⁵ G. ROMANO, 1981, p. 46 ; F. VIATTE, 1999, p. 60, nota 48 ; *idem*, 2003, p. 188 ; *idem*, 2008 ; S. FERINO-PAGDEN, 1994, p. 90 ; D.A. BROWN, 1992, p. 304.

¹⁵⁷⁶ *Cfr.* Capitolo 2.

¹⁵⁷⁷ Appendice documentaria, Docc. XXXVIII- XLV.

¹⁵⁷⁸ L. BELTRAMI, 1919, pp. 67-68, doc. 110, «[...] Finaliter soprastando al respondere, mandai un mio a lui per intendere quel volea fare. Fecime rispondere che per hora non li accadeva fare altra risposta a la S.a Va. se non ch'io la advisasse che epso havea dato principio ad fare quello che desiderava epsa S.aVa. da lui. Questo insorua è quanto io ho potuto retrare da decto Leonardo», 31 luglio 1501, Lettera di Manfredo de' Manfredi da Firenze a Isabella d'Este a Mantova.

¹⁵⁷⁹ A. BALLARIN, 2010, pp. 780-781.

¹⁵⁸⁰ «Ma perchè questo saria quasi impossibile non havendo vui comodità di trasferirvi in quà vi pregamo che volendo satisfare a l'obbligo de la fede che haveti cum noi, voliate convertire el retratto nostro in un'altra figura», L. BELTRAMI, 1919, doc. 142, p. 90. Appendice documentaria, Doc. XLIII.

altro soggetto, visto che non è più tornato fisicamente a corte per eseguire dal vero il dipinto promesso.

Le analisi condotte sul disegno non forniscono elementi decisivi per capire a che punto della vicenda si debba inserire il foglio Vallardi. Le osservazioni condotte dall'equipe di restauro del Cabinet des dessins, (Viatte, 2008) confermano che la traforatura eseguita per lo spolvero non è autografa ma successiva,¹⁵⁸¹ e il disegno è decurtato lungo tutti e quattro i margini. Il disegno presenta una piega orizzontale da asciugatura al centro, lacune, macchie e sbavature, a volte mascherate col gesso bianco. Viatte sottolinea la fortuna che il foglio di Leonardo deve avere avuto già nel corso del XVI secolo, come testimoniano le copie e le derivazioni dal modello. La più nota copia è la versione di Oxford,¹⁵⁸² che mostra come doveva svilupparsi in origine la parte inferiore del ritratto, con le mani appoggiate su un parapetto. Oltre a questa oggi conosciamo altri esemplari a pietra rossa, come quello degli Uffizi¹⁵⁸³ e del British Museum¹⁵⁸⁴ a cui si aggiungono due disegni a Monaco.¹⁵⁸⁵

¹⁵⁸¹ «[...] le piquetage, postérieur à l'exécution, n'est pas de sa main», F. VIATTE, 2008, p. 326, n. 134.

¹⁵⁸² COPIA DA LEONARDO, *Isabella d'Este Gonzaga*, Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA1863.617, pietra nera su due fogli uniti insieme di carta bianca, mm 629 x 484, cfr. C. BAMBACH, 1999, pp. 51, 111, 262, 414, n. 176.

¹⁵⁸³ COPIA DA LEONARDO, *Ritratto di Isabella d'Este Gonzaga*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 419E, pietra nera e rossa, acquerellature rosse su carta bianca incollata su tela, mm 325 x 238.

¹⁵⁸⁴ COPIA DA LEONARDO, *Ritratto di Isabella d'Este Gonzaga*, London, British Museum, inv. 1940,0413.59, pietra nera, pietra rossa, su carta marroncina, mm 252 x 183.

¹⁵⁸⁵ COPIA DA LEONARDO, *Ritratto di Isabella d'Este Gonzaga*, München Staatliche Graphische Sammlung, inv. 456 pietra rossa su carta bianca, mm 138 x 131; COPIA DA LEONARDO, *Ritratto di Isabella d'Este Gonzaga*, Munich Staatliche Graphische Sammlung, inv. 7893, pietra rossa su carta bianca, mm 223 x 179.

N° 31 [Fig. 210]

BERNARDINO LUINI

(Dumenza?; documentato dal 31 marzo 1501 al 20 gennaio 1532 – Milano(?), ante 1 luglio 1532)

Ritratto di uomo con cappello, di profilo verso sinistra

WIEN, Graphische Sammlung Albertina

Inv. 1451

Pietra nera su carta marroncina, doppio controfondo, mm 414 x 280.

Provenienza

Vienna, duca Albrecht von Sachsen Teschen (1738-1822) fino al 1822; Vienna, Carl von Sachsen Teschen (1771-1847) da 1822 al 1847; Vienna, Albrecht von Sachsen Teschen (1817-1895), dal 1847 al 1895; Vienna, Friedrich von Sachsen Teschen (1856-1936), dal 1895 al 1919; nel 1919 a seguito della costituzione della Repubblica austriaca, la collezione viene dichiarata proprietà dello stato e depositata all'Albertina (Lugt 174, marchio a secco sul *recto* in basso a sinistra).

Esposizioni

Ausstellung italienische Kleinplastiken, Zeichnungen, Schallaburg 1976.

Bibliografia

Wickhoff, 1892, p. CCV; Schönbrunner, Meder, 1896, p. 367; Suida, 1927, p. 59; Suida, 1929, fig. 324; Tietze, Tietze Conrat, 1944, p. 187, n. A778; Ottino della Chiesa, 1956, p. 149, n. 43; Heinemann, 1962, p. 246, V.187., Abb. 863; Feuchtmüller, 1976, n. 319; Gulli, 2014, p. 220.

Il foglio in esame ritrae un giovane dalla zazzera corta, che spunta da un cappello decorato da un nastro. La pietra nera è usata in modo molto calligrafico e prezioso, senza l'ausilio di gesso bianco. L'attribuzione tradizionale che compare negli inventari antecedenti al riordino di Franz Wickhoff attribuisce il disegno alla mano di Gentile Bellini. Lo studioso, invece, lo assegna a Francesco Bonsignori e viene in parte confermato da Meder (Schönbrunner, Meder, 1896), che ipotizza un anonimo artista veronese intorno al 1500. L'attribuzione a Luini si deve a Wilhelm Suida, che ne fa cenno nella recensione al volume di Alfred Stix. Stix e Fritz Heinemann attribuiscono il disegno a Lorenzo Lotto, mentre Hans Tietze ed Erica Tietze Conrat tornano sul parere di Suida, convinti di dover confermare «the Lombard origin of the drawing». Angela Ottino della Chiesa accoglie il ritratto nel catalogo di Luini con un punto di domanda, dichiarandosi incerta nell'attribuzione.¹⁵⁸⁶ Nella mostra dedicata nel 2014 a Luini, Claudio Gulli conferma l'attribuzione al maestro. Lo studioso riporta il parere di Suida, che coglie una certa prossimità tra il foglio e il committente della pala nel Duomo di Como.

¹⁵⁸⁶ «Attribuzione incerta ma comunque errati i rapporti intravisti da Suida tra questo disegno e il prelado in bianco della pinacoteca di Napoli», A. OTTINO DELLA CHIESA, 1956, p. 149, n. 43

Il personaggio nelle vesti, capelli e copricapo, aderisce a una moda che si trova con facilità durante l'occupazione francese della Lombardia e in particolare nei primi anni del XVI secolo.¹⁵⁸⁷ Ad un esame dal vero la qualità del disegno appare da subito molto alta e conferma un'aria generalmente francesizzante. La parte bassa è meno rifinita del volto e il suo carattere incompiuto può lasciare aperto il problema della funzione, a fronte di dimensioni che sembrano considerevoli e forse invitano a considerare la sua autonomia. La pietra nera lavora attraverso tocchi sottili, appuntita, e nel modo ancora calligrafico conferma una possibile cronologia nel primo decennio del secolo, forse verso la metà. L'autore di questo foglio dimostra di avere radici nel Quattrocento perché, come invita a osservare Alessandro Ballarin,¹⁵⁸⁸ la pietra nera lavora alla stregua dello stilo metallico. L'artista quindi deve uscire da una formazione con la punta metallica, tecnica che può aver caratterizzato la sua formazione.

Ripartendo dall'autorevole parere di Suida e accettando la paternità di Luini, ci si chiede se non debba forse trattarsi di un'opera giovanile. Il pulviscolo luminoso ed evanescente della pietra nera porta a intercettare una sensibilità ancora veneta. Sembra suggestivo il confronto con la condotta pittorica, la ritrattistica e soprattutto la luce dei donatori del *Compianto di Cristo* di Budapest, databile intorno al 1508,¹⁵⁸⁹ o forse un po' prima.¹⁵⁹⁰

Il primo decennio dell'attività di Luini si giova oggi dei risultati delle ricerche di Cristina Quattrini, pubblicati in diversi articoli e saggi dagli anni Duemila.¹⁵⁹¹ Nel disegno di Vienna potrebbe leggersi la traccia di quell'esperienza condotta da Bernardino nell'entroterra veneto, senza intercettare Venezia. A differenza di Andrea Solario, non si trovano nelle sue opere di questi anni citazioni palesi da Giovanni Bellini o Antonello da Messina, e neppure delle sperimentazioni di Giorgione.¹⁵⁹² La sua formazione si discute attorno alla data 1507 della pala del Jacquemart André¹⁵⁹³ dove, accanto alla cultura veneta, emerge l'adesione a Bramantino e Boltraffio. Questo bacino è la congiuntura da cui prende avvio la nuova generazione di artisti che si forma sulla messa a punto della maniera moderna portata dai due artisti.¹⁵⁹⁴

Può non essere sbagliata una collocazione non troppo lontana dal *Compianto* di Budapest, anche per cercare una distanza rispetto al ritratto a pietra nera di giovane donna con capigliara del Louvre (inv. 2573). Quest'ultimo viene a datarsi verso la metà del secondo decennio,¹⁵⁹⁵ in un momento in cui il leonardismo di Luini è tale da permettergli di ritrarre una giovane dallo sguardo suadente e magnetico. A questo punto gli interlocutori figurativi sono opere pittoriche come la *Madonna del roseto* di Brera,¹⁵⁹⁶ *Scherno di Cam*,¹⁵⁹⁷ oppure la *Madonna del grappolo d'uva*.

¹⁵⁹⁸

¹⁵⁸⁷ GIROLAMO ROMANINO, *Madonna con il Bambino e San Giovannino tra i Santi Valentino e Maurizio*, Breno (Brescia), Chiesa di San Valentino, tavola, cm 103 x 155.

¹⁵⁸⁸ Comunicazione orale rilasciata a Padova il 30/11/2017.

¹⁵⁸⁹ BERNARDINO LUINI, *Compianto su Cristo*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 4944, tavola, cm 81,5 x 96,3. Si veda G. AGOSTI, J. STOPPA, 2014, pp. 60-63.

¹⁵⁹⁰ Cristina Quattrini propone una leggera anticipazione, prima della pala della pala del Musée Jacquemart-André, del 1507, in C. QUATTRINI, 2006, p. 32.

¹⁵⁹¹Tra gli altri segnalo C. QUATTRINI, 2006, p. 32; C. QUATTRINI, 2010, p. 155.

¹⁵⁹² C. QUATTRINI, 2006, p. 32.

¹⁵⁹³ C. QUATTRINI, 2010, p. 155.

¹⁵⁹⁴ A. BALLARIN, 2010, I, pp. 589-591.

¹⁵⁹⁵ C. GULLI, 2014 (a), p. 206 n. 38.

¹⁵⁹⁶ BERNARDINO LUINI, *Madonna del roseto*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 331, olio su tavola, cm 70 x 63.

¹⁵⁹⁷ BERNARDINO LUINI, *Scherno di Cam*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 374, olio su tavola, cm 116 x 140.

¹⁵⁹⁸ BERNARDINO LUINI, *Madonna del grappolo d'uva*, Genova, collezione privata.

N° 32 [Fig. 212]

BERNARDINO LUINI

(Dumenza?; documentato dal 31 marzo 1501 al 20 gennaio 1532 – Milano(?), ante 1 luglio 1532)

Ritratto di giovane donna

PARIS, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Fonds des dessins et miniatures, petit format

Inv. 2573

Carboncino, rialzi di bianco, su carta cerulea fortemente alterata, angoli superiori ricostruiti, sul verso in alto a destra a matita «2573», mm 266 x 206.

Provenienza

Parigi, collezioni reali fino al 1793, Parigi, Musée central des arts, (poi Musée du Louvre), dal 1793.

Esposizioni

Léonard de Vinci, Paris, 2003.

Bernardino Luini e i suoi figli, Milano, 2014.

Bibliografia

Inventaire du Musée Napoléon [Morel d'Arleux], ms. 1797-1827, I, Ecole florentine, carton 1, p. 9, n. 3097, Paris, Archives des musées nationaux, cote: 1DD33; Reiset, 1866, p. 128, n. 395; Gautiez, 1900, p. 242, nota 2; Suida, 1929, p. 276; Ottino dalla Chiesa, 1956, p. 147 n. 33; Fiorio 1987, p. 117; Viatte 2003 (a), pp. 372-373, n. 137; Marani, 2008, pp. 127-128, n. 73; Gulli, 2014 (a), p. 206 n. 38.

Il disegno ritrae il volto di una giovane donna di tre quarti, impostato con un taglio laterale e leggermete ribassato. Questi espedienti aumentano la suggestione dello sguardo che, grazie all'abilità del chiaroscuro, diventa magnetico. La prima notizia relativa al disegno si deve all'inventario di Luise Marie Joseph Morel d'Arleux confluito nell'*Inventaire du Musée Napoléon*, manoscritto cominciato nel 1802. Il foglio viene descritto come opera di Leonardo da Vinci e la provenienza è identificata nella «collection ancienne». La descrizione del disegno è schematica: «Tête de femme coiffée d'un turban. Dessin cartonné, fait sur papier bleu, au crayon noir et blanc». Una scritta a penna e inchiostro bruno datata 27 dicembre 1828 annota «Ce dessin est d'un goût plus moderne que Léonard» (*Inventaire du Musée Napoléon* [Morel d'Arleux], 1797-1827). Frédéric Reiset attribuisce il foglio per la prima volta a Bernardino Luini nel 1866, ma Gautiez nel 1900 scarta la conclusione. Quest'ultima viene invece accolta da Wilhelm Suida, che riproduce il disegno e lo attribuisce al maestro «sebbene rispondente solo in maniera generica alla tipologia del Luini». Lo studioso situa il disegno nella prima giovinezza del pittore, che vedremmo qui ai suoi esordi. Di nuovo la paternità luinesca viene messa in discussione da Angela Ottino dalla Chiesa, mentre Maria Teresa Fiorio nel 1987 discute il disegno come opera del maestro. François Viatte espone il ritratto nel 2003 e lo presenta come il risultato del dialogo

tra Luini e Leonardo a Milano, nonostante le difficoltà a trovare confronti persuasivi.¹⁵⁹⁹ La studiosa osserva il modo in cui viene sfumato il carboncino, su una carta azzurra dalla granulometria spessa, e conclude di trovarsi di fronte a «l'interprétation raffinée et toute personnelle des réalisations de Léonard portraitiste, à Milan entre 1495 et 1500, dont on trouve un écho à la même date à Venise, chez Giorgione et, plus tard, chez Giovanni Cariani». Una fonte figurativa sarebbe il *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie, dalla quale Luini avrebbe preso la monumentalità e il trattamento sottile della luce, enfatizzato proprio dalla scelta del taglio obliquo della testa. Questo modo di sfumare il carboncino, con trapassi profondi e luminescenti, ricorda alla studiosa l'uso della pietra nera nello studio per la testa dell'apostolo Filippo di Leonardo.¹⁶⁰⁰ Questi effetti di penombra profonda le sembrano i medesimi a cui il maestro fiorentino arriva alcuni anni prima con la punta d'argento, come nella testa femminile che si volta della Biblioteca Reale di Torino,¹⁶⁰¹ lavoro strettamente connesso con l'angelo della *Vergine della roccia* della National Gallery di Londra.¹⁶⁰² Lo sguardo del disegno francese ricorda a Viatte soluzioni pubblicate da Leonardo con il *Ritratto di Cecilia Gallerani* di Cracovia.¹⁶⁰³ Con quest'ultimo condividerebbe anche il modo di sfumare l'ombra sulle palpebre, sulla guancia e sulle labbra. Viatte tuttavia riscontra molte difficoltà a collegare l'opera a un ritratto esistente di Luini, e conclude che non debba trattarsi di un disegno preparatorio ma di un foglio autonomo. Di qui la necessità di confrontarlo solo con ritratti dipinti, opere autonome in se stesse. Il catalogo dei disegni luineschi di Suida è discusso con molta cautela e appare un nucleo non esente da necessità di riordino. A questo proposito segnala il parere di Agosti, espresso in occasione della mostra fiorentina del 2001, dove cronologia e consistenza del catalogo grafico del pittore vengono presentati in tutto il loro carattere di problematicità. Viatte con cautela invita a considerare il disegno un'opera giovanile, prossima agli affreschi della Pelucca¹⁶⁰⁴ e al ritratto di Washington (inv. 1937.1.3). Tuttavia la ricostruzione della giovinezza del pittore portata avanti negli ultimi decenni da Cristina Quattrini porta a separare di qualche anno le due opere.¹⁶⁰⁵ Nel 2008 Pietro Marani torna a sollevare alcuni dubbi sull'attribuzione a Luini, spostando il disegno molto avanti, negli inoltrati anni venti del XVI secolo. Lo studioso lo attribuisce a un anonimo «non estraneo ad esperienze venete o veronesi». Claudio Gulli nel 2014 discute il foglio nel catalogo luinesco, sottolineando quanto i tagli subiti dal foglio su tutti e quattro i lati alterino l'osservazione del disegno. Le dimensioni originali devono essere state simili a quelle della dama con ventaglio dell'Albertina (inv. 59). Il ritratto dipinto di Washington (inv. 1937.I. 37), che durante la mostra si data al 1517 – 1520, viene confrontato per discutere la moda e mettere a fuoco la comune radice leonardesca, che nel disegno si accompagna alla «pittura straniante del

¹⁵⁹⁹ G. AGOSTI, 2001, pp. 224-225, n. 43.

¹⁶⁰⁰ LEONARDO DA VINCI, *Studio per la testa dell'apostolo Filippo*, Windsor Castle, Royal Library, inv. RL 12551, pietra nera su carta bianca, mm 190 x 150.

¹⁶⁰¹ LEONARDO DA VINCI, *Studio di testa femminile che si volta*, Torino, Biblioteca Reale, inv. 15572 D.C., punta d'argento, biacca, su carta preparata in ocre chiare, mm 181 x 159.

¹⁶⁰² LEONARDO DA VINCI, *Madonna con il Bambino, san Giovannino, e l'angelo*, Londra, National Gallery of Art, inv. 1093, tavola, cm 189, 5 x 120. L'opera proviene dalla cappella dell'Immacolata Concezione della Vergine, nella chiesa di San Francesco Grande a Milano, con una datazione attestata dagli studi intorno al 1490, in perfetta contemporaneità col disegno torinese.

¹⁶⁰³ LEONARDO DA VINCI, *Ritratto di Cecilia Gallerani con l'ermellino*, Cracovia, Muzeum Książki i Sztuki Czartoryskich, inv. 134, tavola, cm 55 x 40.

¹⁶⁰⁴ Oggi gli affreschi sono per la maggior parte ospitati nella pinacoteca di Brera, ma provengono da Villa Rabia, a Sesto San Giovanni, detta la Pelucca. (inv. 5520, 63, 5529, 7, 50)

¹⁶⁰⁵ Per la bibliografia sulla controversa datazione degli affreschi cfr. C. QUATTRINI, 2010, p. 158 nota 16, e C. QUATTRINI, 2013, p. 238, 239, nota 7. Per la datazione, in particolare p. 194; C. QUATTRINI, 2013, p. 238. Intorno al 1517-1520 si datano invece gli affreschi del palazzo di Milano, progettato da Cristoforo Soalri. C. QUATTRINI, 2010, pp. 190-191.

Bramantino». Lo studioso confronta la giovane del foglio del Louvre con l'uomo barbuto dell'Ambrosiana.¹⁶⁰⁶ In entrambi vi sarebbe lo studio della posa di spalla e uno stesso modo di sfinare i lineamenti che sarebbe tipico di Luini alla metà del secondo decennio del XVI secolo. Le incertezze attributive della critica si spiegano dal suo punto di vista con il carattere non convenzionale di questo volto di donna, che esibisce una profondità psicologica diversa dai «tipi classici» del pittore.

La cronologia proposta in occasione della mostra del 2014 sembra convincente, anche in considerazione della scansione generale dei disegni di ritratto che stiamo considerando. Rispetto al disegno francese in esame, il profilo maschile a pietra nera di Vienna (inv. 1451) appartiene a una stagione precedente tanto quanto il ritratto di dama a pastelli colorati dell'Albertina spetta alla successiva, che si apre agli anni venti. Questa sequenza stilistica richiede un certo spazio per svilupparsi. Il volto a pietra nera del Louvre presenta un leonardismo ancora legato alla cultura bramantinesca nel chiaroscuro netto e contrastato costruito per sezioni geometriche. Queste coordinate di stile chiedono di non oltrepassare troppo il 1515.¹⁶⁰⁷ Sembra che la luce ancora fredda e argentea del ritratto a pietra nera affondi le sue radici più antiche nella *Vergine della rocce* inglese (inv. NG1093) e nella *Madonna Esterazy* di Boltraffio (52 (115)). Il ritratto del Louvre può dialogare con il volto della *Madonna del roseto* di Brera,¹⁶⁰⁸ che la critica in genere data tra il 1515 e il 1517.¹⁶⁰⁹

¹⁶⁰⁶ BERNARDINO LUINI, *Testa di uomo barbuto*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F. 237, inf. N. 1654, carboncino, pietra nera su carta marroncina, mm 291 x 232.

¹⁶⁰⁷ È un esempio la necessità di retrodatate stilisticamente gli affreschi della Pelucca, che la studiosa colloca intorno al 1512-1515, per i «connotati fortemente bramantineschi». La datazione è in anticipo rispetto a quella al principio del decennio seguente generalmente accolta. Per la bibliografia sulla controversa datazione degli affreschi cfr. C. QUATTRINI, 2010, p. 158 nota 16, e C. QUATTRINI, 2013, p. 238, 239, nota 7. Per la datazione, in particolare p. 194; C. QUATTRINI, 2013, p. 238. Intorno al 1517-1520 si datano invece gli affreschi del palazzo di Milano, progettato da Cristoforo Solari, C. QUATTRINI, 2010, pp. 190-191.

¹⁶⁰⁸ BERNARDINO LUINI, *Madonna del roseto*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 331, tavola, c. 70 x 63.

¹⁶⁰⁹ C. QUATTRINI, 2006, p. 32.

N° 33 [Fig. 214]

BERNARDINO LUINI

(Dumenza?; documentato dal 31 marzo 1501 al 20 gennaio 1532 – Milano(?), ante 1 luglio 1532)

Ritratto di donna con balzo e ventaglio

WIEN, Graphische Sammlung Albertina

Inv. 59

Carboncino, pietra nera, pietra rossa, pastelli rosa, ocre, marrone e bianco su carta, doppio controfondo, mm 414 x 284.

Provenienza

Vienna, Duca Albrecht von Sachsen Teschen (1738-1822) fino al 1822; Vienna, Carl von Sachsen Teschen (1771-1847) da 1822 al 1847; Vienna, Albrecht von Sachsen Teschen (1817-1895), dal 1847 al 1895; Vienna, Friedrich von Sachsen Teschen (1856-1936), dal 1895 al 1919; nel 1919 a seguito della costituzione della Repubblica austriaca, la collezione viene dichiarata proprietà dello stato e depositata all'Albertina, (Lugt 174, timbro a secco sul *recto*, in alto a destra).

Esposizioni

L'Art italienne de Cimabue à Tiepolo, Paris, 1935.

Dessins italiens de l'Albertina de Vienne, Paris, 1975.

Old Master drawings from the Albertina, Washington- New York, 1984-1985.

Leonardo da Vinci master draftsman, New York, 2003.

L'Età di Michelangelo. Capolavori dell'Albertina, Venezia, Wien, Bilbao, 2004-2005.

Arcimboldo, Paris, Wien, 2007-2008.

Bernardino Luini, Milano, 2014.

Bibliografia

Wickhoff, 1892, p. CLXXXVI; Schönbrunner, Meder, 1896; Williamson, 1899, pp. 91-92, 99; Beltrami, 1911, p. 360; Schäffer, 1911, p. 144; Meder 1919, p. 136; *L'Art italienne de Cimabue* 1935, p. 245; Stix, Spitzmüller, 1941, p. 38, n. 405; Ottino dalla Chiesa, 1956, p. 148, n. 40; Benesch, 1964, p. 322; Koschatzky, Oberhuber, Knab, 1972, n. 52; *Dessins italiens*, 1975, pp. 174-175, n. 44; Knab, 1984, pp. 232-233, n. 53; Bora 1987 (a), p. 120; Birke, Kertész, 1992-1997, I, 1992, pp. 32-33; McGrath, 1994, I, p. 140, II, pp. 62-63; idem, 1997, p. 29, nota n. 16; idem, 1998, p. 4; Bora 1998, pp. 11; Marani, 2000, p. 57; Bambach, 2003, pp. 663-666, n. 131; Gnann, 2004, pp. 138-139, n. 50; Binaghi Olivari, 2007, p. 34; Ronberg, 2007, p. 54, n. 11; Nova, 2008, p. 170; Bambach, 2008, p. 189; Gnann, 2008 (a), pp. 138-39, n. 43; Frangi, 2009, p. 275; Ballarin, 2010, II, pp. 938-939; Gulli, 2014, pp. 219-221, n. 44.

Il ritratto mostra una giovane dama dal ricco abito cortigiano, con la mano intenta a reggere un ventaglio. I lineamenti sono disegnati dai pastelli con grande delicatezza e l'attenzione dell'artista, alla maniera dei Clouet, ci concentra prioritariamente sul viso nell'idea di documentare le fattezze dell'effigiata. Il disegno proviene dalla collezione del duca Albrecht von

Sachsen Teschen.¹⁶¹⁰ Nel primo catalogo di Franz Wickhoff viene riportata una scritta che compare sull'antica montatura del foglio, e che attribuisce il disegno a Leonardo da Vinci. Più sotto si legge la nota: «Mailänder Porträtisten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, am nächsten dem Gaudenzio Ferrari». Joseph Schönbrunner e Joseph Meder concordano con il parere orale di Gustavo Frizzoni, che per la prima volta attribuisce il ritratto a Luini. Da questo momento la letteratura accoglie senza esitazioni la segnalazione e il disegno fa il suo ingresso in tutti i successivi cataloghi del pittore. Questo ad esempio il caso delle monografie di George Williamson, e Luca Beltrami. Quest'ultimo identifica la dama viennese con Ippolita Sforza, come appare negli affreschi di Luini nella lunetta del tramezzo della chiesa di San Maurizio.¹⁶¹¹ Secondo lo studioso il disegno sarebbe uno studio dal vero, eseguito con il duplice proposito di ricavare l'affresco e un ritratto su tavola. Di conseguenza la cronologia degli affreschi, tra 1520 e 1524, viene trasferita al disegno. Da questo momento la critica si divide tra chi concorda con Beltrami, e chi invece non ritiene che le due donne siano la stessa persona. Tra i primi si conta Emil Schäffer, che pensa che il ventaglio sia emendato nella redazione finale perché troppo mondano e civettuolo per un contesto religioso. Condividono l'identificazione anche Alfred Stix, Anna Spitzmüller e Angela Ottino dalla Chiesa. Questa soluzione non convince invece Otto Benesch, che nel 1964 discute il disegno in modo esemplare in una scheda destinata a diventare un passaggio obbligato per tutti i futuri studi sul ritratto di Vienna. Benesch non crede che le due donne si somiglino ed è convinto che la tipologia del disegno dell'Albertina non possa avvicinarsi in nessun modo a un disegno preparatorio. Per la prima volta capisce che il ritratto è un «selbständiges Kunstwerk» e lo presenta come uno dei modelli a cui deve aver guardato Hans Holbein durante il suo soggiorno in Lombardia, per la messa a punto del ritratto a pastelli su carta. L'assetto portato da Benesch si mantiene nei cataloghi successivi dell'Albertina (Koschatzky, Oberhuber, Knab, 1972), dove Konrad Oberhuber propone di identificare l'effigiata con la dama del ritratto di Luini oggi a Washington.¹⁶¹² Con queste credenziali il disegno viene presentato alla mostra parigina del 1975 (*Dessins italiens*, 1975) e a quella americana del 1984 (Knab, 1984). In questa occasione viene portato un confronto con un ritratto di dama a carboncino di Cambridge,¹⁶¹³ proposto dubitativamente a Luini. Anche Giulio Bora discute il disegno più volte. Nel 1987 confronta il ritratto femminile con alcuni disegni a pietra rossa di Luini della biblioteca Ambrosiana di Milano, e nel 1998 ripropone un collegamento con gli affreschi di San Maurizio, con una datazione intorno al 1520. In particolare lo colpiscono le figure delle Sante, e il rinnovato interesse verso Leonardo che sembra animare il foglio viennese. Lo studioso scarta le identificazioni proposte in precedenza, sia con Ippolita Bentivoglio, sia con la dama del ritratto di Washington. Nel frattempo esce il catalogo dell'Albertina nel quale si accoglie l'attribuzione tradizionale (Birke, Kertész, 1992-1997, I, 1992). Thomas McGrath si occupa in diverse occasioni del disegno, confermando la tecnica dei pastelli e l'attribuzione a Luini ma proponendo che la donna abbia in mano uno specchio. Pietro Marani nel 2000 illustra il disegno come «Studio per il ritratto di Ippolita Bentivoglio», mentre un successivo intervento di Carmen Bambach torna a fare il punto sull'aspetto tecnico del disegno. Nella mostra del 2003 il

¹⁶¹⁰ E. KNAB, 1972, pp. 7-99.

¹⁶¹¹ BERARDINO LUINI, *Ippolita ed Alessandro Bentivoglio e Santi*, Milano, Chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore, affresco.

¹⁶¹² BERNARDINO LUINI, *Ritratto di dama*, Washington, National Gallery of art, Andrew W. Mellon Collection, inv. 1937.1.37, olio su tavola, cm 77 x 57.5.

¹⁶¹³ ANONIMO ARTISTA MILANESE (?), *Ritratto di dama leggermente di tre quarti verso sinistra*, Cambridge (Massachusetts), Harvard Art Museums, Fogg Museum, inv. 1936.119, pietra nera e gesso bianco su carta bianca, mm 380 x 280.

disegno è presentato dalla studiosa come un esempio straordinario della tecnica del pastello su carta. Bambach sottolinea il diverso trattamento del volto, che rispetto al resto del corpo è molto più definito e perfezionato. Questo elemento, dal suo punto di vista, è un carattere di forte somiglianza con il *Ritratto di Isabella d'Este* del Louvre, già Vallardi (inv. MI 753). La studiosa conferma il carattere autonomo e fine a se stesso del foglio viennese, anche se non esclude che possa nascere in parallelo agli affreschi di San Maurizio. Achim Gnann, durante la mostra del 2008 seguito da Maria Binaghi Olivari, riparte dalle considerazioni di Bora e si dice scettico in merito alle identificazioni della dama finora proposte. Nel 2008 alcuni interventi di Alessandro Nova e Bambach riportano la riflessione sulla tecnica dei pastelli colorati su carta. La studiosa, in particolare, si interroga sulle caratteristiche materiali di questi nuovi pastelli che dall'inizio del Cinquecento interessano le pratiche del disegno lombardo. Da qui paragona il giallo utilizzato da Luini nel ritratto viennese, al colore dei grandi cartoni di Boltraffio,¹⁶¹⁴ in particolare quello con un giovane uomo con il berretto.¹⁶¹⁵ La fonte comune ad entrambi, potrebbe essere la ricetta del «colorire a secco» di Leonardo. Il legame tra la tecnica del foglio di Vienna e i cartoni colorati di Boltraffio è già proposto da Meder nel 1919, che li descrive come gli unici esempi noti di pastelli prima del 1520, sull'esempio di quanto deve aver fatto Leonardo. Su questo punto ritorna la riflessione di Alessandro Ballarin che pensa che il disegno di Vienna possa datarsi «in parallelo» agli affreschi di San Maurizio, senza la necessità di identificarvi la donatrice, che non sembra assomigliare alla dama. Lo studioso torna a discutere il rapporto tra Luini e Holbein suggerito da Benesch, cercando di portare il punto su Leonardo, senza «porre sulle spalle di Luini troppa responsabilità». Durante la mostra del 2014 (Gulli 2014) si segnala una riduzione del foglio su almeno tre lati, e si esclude ogni identificazione con dipinti o affreschi di Luini. Il suo carattere di disegno fine a se stesso viene confermato con un riferimento al *Ritratto di Biagio Arcimboldi di profilo* del British Museum di Londra,¹⁶¹⁶ con il volto virile di profilo dell'Albertina di Vienna (inv. 1451). Gulli mantiene la datazione tradizionale intorno al 1420-1425, invitando al confronto con lo stile delle opere pittoriche coeve.

La cronologia del foglioembra ben assestarsi nei termini proposti dalla critica,¹⁶¹⁷ intorno al 1520. Alle spalle del disegno di Vienna si legge l'esperienza romana, avvenuta circa tra il 1518 e il 1520.¹⁶¹⁸ L'apporto del raffaellismo si concretizza in una progressiva idealizzazione dei volti che ben risponde alla tecnica dei pastelli, lontana dal chiaroscuro della pietra nera nella testa femminile del Louvre (inv. 2573). I migliori interlocutori figurativi si confermano le opere a partire dagli anni venti del XVI secolo, quando si è allentato il legame con Bramantino grazie

¹⁶¹⁴ GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Studio per il ritratto di una giovane donna, di fronte ; in alto a destra uno studio alternativo per gli occhi (Studio per Santa Barbara)*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Inv. Cod. F 290 Inf. 7. Punta metallica, carboncino, pietra nera, pastelli, su carta preparata di colore giallino, mm 544 x 404. GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Santa Barbara*, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, inv. 207, olio su tavola, cm 171 x 111,6.

¹⁶¹⁵ GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Studio per il ritratto di un giovane con cappello, appena di tre quarti verso destra*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Inv. Cod. F 290 Inf. 8. Punta metallica, carboncino, pietra nera, pastelli, su carta preparata di colore giallino, mm 573 x 407.

¹⁶¹⁶ BERNARDINO LUINI, *Ritratto di Biagio Arcimboldi*, London, British Museum, inv. 1895,0915.767, pietra nera, acquerello nero-blu, su carta grigio-marrone, mm 234 x 146.

¹⁶¹⁷ La moda risponde bene alla datazione proposta dagli studi intorno al 1520-24 degli affreschi. Il balzo è alto e la camicia forma una generosa scollatura prima di incontrare la *camora*, che è ancora a vita alta. Le maniche sono arricciate e ampiissime fin dal polso, e sono tipiche degli inizi del terzo decennio. R. LEVY PISETSKY, 1966, p. 538. Si veda il contemporaneo ritratto di PAOLO MORANDO DETTO IL CAVAZZOLA, *Ritratto muliebre con guanti*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 58MR00036, olio su tela, cm 96,4 x 74,2 cm

¹⁶¹⁸ C. QUATTRINI, 2003, p. 37.

anche ad un interesse per Cesare da Sesto.¹⁶¹⁹ Il ritratto di dama dell'Albertina (inv. 59), quello del Louvre (inv. 2573), il profilo di Arcimboldo del British¹⁶²⁰ e forse l'esemplare maschile di profilo di Vienna (inv. 1451), mostrano una non episodica adesione di Luini al genere del ritratto autonomo su carta, nei primi decenni del secolo XVI.

¹⁶¹⁹ C. QUATTRINI, 2006, p. 45.

¹⁶²⁰ BERNARDINO LUINI, *Ritratto di Biagio Arcimboldo*, Londra, British Museum, inv. JCR 320, pietra nera e acquerello blu nero su carta grigio bruna, mm. 234 x 146.

N° 34 [Fig. 196]

ANONIMO ARTISTA LOMBARDO

Ritratto virile di profilo verso sinistra, con cappello

WASHINGTON, National Gallery of Art

inv. 1998.17.6

Pietra nera e pietra rossa, rialzi di bianco, su carta bianca, mm 422 x 272.

Provenienza

London, Paul & Dominic Colnaghi, *ante* 1912; London, Henry Oppenheimer (1859-1932); London, vendita Christie's, 13 Luglio 1936, lotto 153; Paris, Jacques Bacri (1911-1965); New York(?), Benjamin Sonnenberg (1901-1978); New York, vendita Sotheby's, 5-9 giugno 1979, lotto 110; San Francisco, Stuart Denenberg; Mia Weiner, New York; London, vendita Yvonne Tan Bunzl; London, Paul & Dominic Colnaghi; New York, Ian Woodner (1903-1990) dal luglio 1985; New York, lasciato in eredità alle figlie Diana e Andrea Woodner dal novembre 1990, in deposito alla National Gallery of Art di Washington, poi definitivamente donato al museo nel 1998.

Esposizioni

A commemorative catalogue of the exhibition, London, 1930.

Great master drawings of seven centuries, New York, 1959.

Exhibition of Old Master Drawings, London, 1985.

Die Sammlung Ian Woodner, Munich, Wien, 1986.

Dibujos de los siglos 14 al 20: Colección Woodner, Madrid, 1986-1987.

The Sforza Court: Milan in the Renaissance, 1450-1535, Austin, 1988-1989.

The touch of the artist, Washington, 1995 - 1996.

Master Drawings from the Woodner Collections, Washington, 2006-2007.

Bibliografia

Parker, 1927, n. 68; Suida, 1929, p. 173; Balniel, Clark, 1930, n. 625; Ragghianti, 1946, pp. 225-226; Held, 1959, n. 14; Young, 1967, pp. 171-181; Fiorio, 1982, pp. 9-14; Colnaghi, 1985, n. 1; Mena Marqués, 1986, n. 13; Miller, 1986, n. 10, p. 22; Norris, Curlee, 1988, n. 24; Shell, 1989, p. 318; Brown, 1995.

Il foglio è un grande ritratto a pietra nera di profilo, rifinito con attenzione e reso più pittorico grazie all'uso della pietra rossa e dal gesso bianco. L'effigiato porta un semplice cappello rigonfio e una camicia il cui bordo sale fino alla base del collo.

Il ritratto, prima di approdare alla collezione di Ian Woodner, passa nelle aste londinesi di Colnaghi e Christie's e viene esposto nel 1930 a Londra con un'attribuzione a Bernardino de' Conti, secondo il parere dato tre anni prima da Parker, quindi approda nel mercato parigino. L'arrivo oltreoceano si deve a un acquisto di Benjamin Sonnenberg, che cede il disegno poco dopo l'acquisto. Dopo alterne vicende il foglio ritorna a Londra dove viene comperato da Ian

Woodner, che lo riporta in America. Il ritratto viene depositato dagli eredi presso la National Gallery of Art di Washington,¹⁶²¹ quindi definitivamente donato nel 1998. Il disegno è segnalato per la prima volta da Karl Parker, che lo attribuisce a Bernardino de' Conti. Due anni dopo Wilhelm Suida lo include nel suo volume *Leonardo und sein Kreis*, assegnando la paternità ad Ambrogio De Predis. In occasione della mostra d'arte italiana tenuta alla Royal Academy nella primavera del 1930, Kenneth Clark (Balniel, Clark, 1930) espone ancora il disegno con il nome di Bernradino de' Conti, aggiungendo tuttavia la cautela di un punto di domanda. Carlo Ragghianti, senza seguito, assegna la paternità del ritratto a Pordenone mentre, nel frattempo, il disegno ritorna sul mercato e viene esposto in occasione delle nuove aste. Alla fine degli anni Cinquanta è in mostra a New York con l'attribuzione di Parker verso Bernardino de' Conti (Held, 1959), che viene accolta anche da Mahonri Sharp Young. In questo ambito, il disegno viene in seguito discusso anche da Maria Teresa Fiorio quindi ricompare all'esposizione organizzata per la vendita da Colnaghi a Londra nel 1985 con un'attribuzione dubitativa che oscilla tra Ambrogio De Predis e Bernardino de' Conti. L'anno successivo il disegno viene esposto a Vienna (Miller, 1986) e per la prima volta viene suggerito il nome di Andrea Solario, pur con un punto di domanda. Questo assetto viene mantenuto alla mostra che nello stesso anno ospita il disegno a Madrid (Mena Marqués, 1986), e a seguire nell'esposizione americana del 1988 (Norris, Curlee, 1988). Al termine di questi eventi espositivi, che portano l'attenzione sulla ritrattistica di Solario, Janice Shell rifiuta qualsiasi avvicinamento all'opera dell'artista. Anche David Alan Brown si mostra scettico della paternità solariana, e scarta il disegno dal catalogo dell'artista. La posa, l'inquadramento e la tecnica non gli sembrano assimilabili ai testi più noti dell'artista. Secondo lo studioso qualche indizio sull'autore potrebbe arrivare dal foglio che nel catalogo del 1936 risulta incollato al *verso* del disegno. Quest'ultimo viene descritto come «slight sketch of a monument on a fragment of MS», ed è ad oggi perduto. Brown non esclude che possa trattarsi di una scultura, e questo lo porta ad attribuire il disegno Woodner a uno scultore milanese, come Cristoforo Solari o Bambaia. Il disegno viene esposto in occasione di una mostra commemorativa della collezione Woodner, tra il 30 aprile 2006 e il 2 gennaio 2007. L'evento, ospitato negli spazi delle Central Galleries della National Gallery of Art di Washington, viene curato da Margaret Morgan Grasselli ma non è accompagnato da un catalogo. Il disegno, tuttavia, viene esposto con la medesima attribuzione formulata da Brown nel 1995.

A fronte delle oscillazioni attributive, sembra ragionevole la cautela talvolta mostrata dalla critica. La finitura del disegno e il suo formato ne fanno un'opera fine a se stessa e lo stile invita forse a sostare nel primo decennio del XVI secolo. L'impostazione della figura umana è ampia e misurata, ben scalata nello spazio, mentre l'epidermide è resa con una certa sensibilità per la luce. La pietra rossa e quella nera dialogano in modo convincente con il gesso bianco e il sottotono avorio della carta. Sembrerebbe potersi escludere un'attribuzione a De Predis, perché non appare immediato il dialogo con il gruppo di ritratti di profilo a pietra nera appena ricostruito.¹⁶²² Ambrogio è forse un artista più quattrocentesco di questo ignoto maestro. Operare dei confronti con Bernardino de' Conti non è facile a causa della mancanza di riscontri sicuri sul suo catalogo grafico. Tuttavia la luce e la definizione anatomica sono lombardi e intercettano una cultura che guarda al mondo di Solario e Luini. L'uso dei media a secco ha una sensibilità per il colore che può essere confrontata con l'impiego della stessa tecnica condotto da De Predis all'altezza del

¹⁶²¹ N.ANNESLEY, 1995, pp. 13- 21.

¹⁶²²Chantilly, inv. 117; Morgan Library, inv. 1976.43; Chatsworth, Inv. 953; Uffizi inv.1916 F; Louvre inv. 4657; Louvre Inv. 4658; Berino KdZ 1036.

ritratto di profilo di Berlino (Kdz 10). L'opera viene a collocarsi anch'essa nel primo decennio del XVI secolo.

N° 35 [Fig. 197]

ANONIMO ARTISTA LOMBARDO

Studio per un Ritratto virile di profilo verso sinistra, con cappello e zazzera alle spalle (recto), busto femminile di profilo (verso)

FIRENZE, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi

Inv. 427 E

Pietra nera e pietra rossa, tracce soggiacenti di punta metallica, su carta (*recto*); pietra rossa, carta bianca ingiallita (*verso*). Parzialmente controfondato.

Iscrizioni: sul *recto* al centro verso sinistra scritta a penna e inchiostro in grafia antica «Leon Vin», mm 321 x 228.

Provenienza

Fondo medico lorenesi? (Agosti, 2001, p. 202).

Esposizioni

Catalogo dei ritratti eseguiti in disegno e in incisione, Firenze 1911.

Disegni del rinascimento in Valpadana, Firenze, 2001.

Leonardo da Vinci capolavori in mostra, Torino, 2006.

Bibliografia

Pelli Bencivenni, *ante* 1793, IV, n. 18, VIII vol. degli *Universalis*; Ramirez di Montalvo, 1849, cassetta 3, n. 13; Milanese, Pini, Marchese, 1851, p. 49; Turotti, 1857, p. 9, n. 13; Lagrange, 1862, p. 548, n. 203; Milanese, 1879, pp. 64-65, n. 13; Ferri, 1881, p. 26; Uzielli, 1884, pp. 263-264, n. 10; Ferri, 1890-1897, p. 162; Morelli, 1890, p. 188, nota *a.*; Ferri, 1895-1901; Müntz, 1899, p. 514; Jacobsen, 1904, pp. 259-260; *Catalogo* 1911, p. 39; Dalli Regoli in Pedretti, 1985, p. 79, n. 29; Petrioli Tofani, 1986, p. 191; Viatte 1999, p. 46; Agosti, 2001, pp. 202-206; Marani in Bambach 2003, p. 183; Perissa Torrini, 2006, pp. 102-103.

Il foglio ritrae un giovane uomo di profilo, con i capelli lunghi fino alle spalle e un berretto sul capo, portato all'indietro secondo un gusto ricercato e cortigiano. Nell'inventario settecentesco del Pelli, il disegno compare con l'attribuzione a Leonardo da Vinci, secondo un'indicazione che deriva dalla nota manoscritta sul *recto*. Concorda Ramirez di Montalvo, che segnala anche la figura femminile disegnata al *verso*, e così il disegno compare anche nell'edizione del 1851 delle *Vite* di Vasari (Milanese, Pini, Marchese, 1851). La paternità del maestro fiorentino viene accolta da Felice Turotti, Léon Lagrange, Gaetano Milanese, Pasquale Nerino Ferri e Gustavo Uzielli. Giovanni Morelli per la prima volta, nel 1890, avanza qualche dubbio sull'attribuzione a Leonardo e propone invece Ambrogio De Predis. Il successivo catalogo manoscritto del Ferri prende nota di questa segnalazione, riferendo anche i pareri di alcuni non specificati esperti che invitano a considerare l'area veneziana, forse Gentile Bellini. Ferri vede inoltre nella figura femminile disegnata al verso qualche somiglianza con Isabella d'Este, come si conosce in quegli anni dal cartone di Leonardo del Louvre. La monografia di Eugène Müntz scarta con decisione

l'attribuzione al maestro fiorentino ma la suggestione ritorna nelle pagine di Emila Jacobsen che propone la paternità di un anonimo artista fiorentino di primo Cinquecento. Questa conclusione deriva dall'improbabile identificazione dell'effigiato in un giovanile Agnolo Doni, a cui sul *verso* sarebbe abbinata la figura della moglie Maddalena. La mostra tenuta agli Uffizi nel 1911 registra questo *impasse* nella letteratura, ed espone il disegno come opera di «scuola lombarda del XVI secolo». In un momento ignoto il disegno acquista, anche nella catalogazione degli Uffizi, l'attribuzione formulata da Morelli in direzione di Ambrogio De Predis. Odoardo Giglioli invece lascia una nota manoscritta sulla schedina, che lo riferisce dubitativamente alla maniera di Andrea Solario (Agosti, 2001).

Gigetta Dalli Regoli, nel curare il *corpus* dei disegni leonardeschi, riferisce il disegno ad uno dei seguaci lombardi del maestro fiorentino. Dopo una veloce segnalazione di Annamaria Petrioli Tofani e François Viatte, spetta a Giovanni Agosti il primo tentativo di studio scientifico del disegno. Lo studioso sottolinea associazione tanto marcata di pietra rossa e nera, molto particolare ma non priva di precedenti nell'Italia settentrionale nel primo decennio del XVI secolo. Lo studioso è convinto che il disegno non «possa essere definito strettamente leonardesco: esce da un contesto figurativo padano, in cui si riconoscono anche esperienze non completamente milanesi». Giovanni Romano invita a verificare soluzioni espressive accostabili a quelle di Giovanni Agostino da Lodi, a fronte della cautela espressa da Agosti sul difficile confronto con il catalogo grafico dell'artista. Quest'ultimo è noto per un *corpus* riconoscibile di teste caricate, dove non manca un certo grado di deformazione espressiva, unito a una forte componente bramantinesca soggiacente. Agosti ritiene che questi elementi siano estranei al foglio fiorentino, dove l'idealizzazione dell'effigiato si unisce all'assenza di Bramantino. Allo studioso sorge il dubbio, non risolto, che Agostino possa aver maturato questi caratteri in una fase molto avanzata della sua carriera. La conclusione è improntata a grande cautela e apre alla paternità di un anonimo all'apertura del XVI secolo, non solo per lo stile ma anche per la moda, che esibisce un uso disinvolto e vezzoso di portare il berretto molto arretrato sulla nuca. Il disegno viene commentato brevemente da Pietro Marani nel 2003 (Bambach, 2003) e in quella sede si evidenzia in particolare la precocità di questo particolare uso combinato della pietra nera e rossa, che mira a separare nettamente le due zone di colore. Lo studioso ritrova alcune similitudini tra le tecnica del disegno fiorentino e la testa virile con cappello degli Uffizi già attribuita ad Andrea Solario (inv. 427E), con una datazione tra il 1505 ed il 1507. Questo disegno viene talvolta descritto come un esempio della tecnica del pastello ma da Marani è presentato in relazione all'abbinamento del rosso e del nero. Il ritratto in esame è esposto a Torino nel 2006 e Annalisa Perissa Torrini presenta la letteratura che se n'è occupata, confermando la paternità ad un anonimo lombardo del primo Cinquecento.

Sembrano ragionevoli le osservazioni di Agosti, che invitano a considerare il carattere non completamente milanese nel volto dell'effigiato. Vi si legge un leonardismo diffuso che viene però stemperato da un'idealizzante del volto e da una pratica disegnativa calligrafica. Questi particolare introducono il problema di una formazione artistica non strettamente milanese. E' di grande interesse quest'uso della pietra nera e rossa. La tecnica delle due pietre combinate porta a nuovi sviluppi in Lombardia attorno a Leonardo.¹⁶²³ L'unione delle due pietre, che si fondono

¹⁶²³ L. MELLI, 2007, p. 65; Cfr. T. MCGRATH, 1994.

l'una con l'altra, è documentata da altri disegni sia contemporanei che più antichi.¹⁶²⁴ Tuttavia il modo in cui le zone di nero e di rosso sono isolate in questo caso ne fa un *unicum*, che guarda già ad esempi di più tardo Cinquecento. I ritratti più antichi mantengono in genere inalterata la struttura del disegno a pietra nera, e aggiungono il rosso a questa struttura, amalgamando i due colori anche in unione al bianco. Negli esempi di primo Cinquecento talvolta il rosso viene usato per disegnare la guida del volto ma le due pietre mantengono spesso un dialogo e tendono a fondersi. Nel foglio in esame, la cura dei particolari, l'attenzione straordinaria per il colore e le dimensioni del foglio ne fanno un disegno autonomo di ritratto. Il carattere fine a se stesso del ritratto trova rinforzo nella ricerca tecnica, che esplora effetti cromatici nuovi e suggestivi, con un'attenzione e una cura che non si addicono ad uno studio preparatorio.

¹⁶²⁴ BENCI PIERO DI IACOPO DETTO POLLAIUOLO, *La Fede*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 14506 F, pietra nera, pietra rossa, gessetto bianco, sfumino, puntinatura, tracce di pennello e inchiostro diluito su cartone, mm 211 x 182. MELOZZO DA FORLÌ, *Testa di uomo barbuto di tre quarti verso sinistra, con lo sguardo rivolto verso l'alto*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 2437F, pietra nera, pietra rossa, carbonato basico di piombo, su carta tinteggiata color avorio, controfondato, mm 196 x 172.

N° 36 [Fig. 216]

ANDREA SOLARIO (qui attribuito a)
(Milano ante 1468 – Milano 1524)

Ritratto virile con cappello

NEW YORK, Cooper Hewitt Museum
Inv. 1901-39-107 (Object ID 18107923)
Pietra nera su carta marroncina, controfondato, mm 364 × 249.

Iscrizioni: sul foglio di controfondo in basso a sinistra a matita grigia, in grafia moderna «Andrea del Sarto?», al centro a matita grigia numero di tre cifre tagliato a metà, forse «197», sul montaggio moderno a matita in basso a sinistra «Florence, [?], Bugiardini, A. Grassi (?)»

Provenienza

Collezione Gonzaga di Mantova entro il 1617(?); Collezione privata; Donato al museo nel 1901.

Bibliografia

Schmitt, 1961, pp. 90-91; Lehmann Brockhaus, 1974, p. 118.

Il disegno è un moderno ritratto a pietra nera eseguito su carta marroncina. L'effigiato è ritratto di tre quarti e mostra uno sguardo lucido e intenso, psicologicamente indagato. La luce digrada sul volto con grande lentezza e descrive un'epidermide naturalistica.

Il foglio si trova oggi montato in un album che conserva ancora una parte di un *passepourtout* antico sul quale, a matita, campeggia un'attribuzione ad «Andrea del Sarto». Sul profilo dell'album contemporaneo si trova anche una seconda iscrizione, dove la paternità è data a Giuliano Bugiardini con un ambito culturale che va da Firenze a Roma. Ursula Schmitt, nel 1961, attribuisce il disegno a Bonsignori riferendo di alcune antiche proposte che assegnano il ritratto ad un anonimo artista lombardo. Nel gruppo disomogeneo di disegni attribuiti a Bonsignori, Schmitt confronta il ritratto del Cooper Hewitt con il disegno di Francesco II Gonzaga di Dublino (inv. 2019) e ritiene i fogli contemporanei nei primi anni del Cinquecento. La studiosa riconosce nell'effigiato del Cooper Hewitt il modello utilizzato da Possevino nel 1617 per creare la fisionomia di un mitico antenato dei Gonzaga, Othberto secondo Marchese di Mantova. Questa è la sorte toccata ad un altro ritratto a pietra nera dell'Albertina (inv. 1453), già attribuito a Bonsignori, che nel corso della presente ricerca si riferisce ad Andrea Previtali. Possevino, oltre alla narrazione storico favolistica dedicata alla famiglia Gonzaga, cura anche i *Calci operis addita Genealogia totius familiae*, un'appendice illustrata al racconto del casato dove sono ospitati i ritratti incisi dei diversi personaggi. Discutendo la traduzione in incisione del ritratto viennese qui attribuito a Previtali (inv. 1453), Erica Tietze Conrat¹⁶²⁵ pensa che il modello sia liberamente tratto da effigi esistenti a corte all'epoca dello scrittore. Il ragionamento si potrebbe a questo punto estendere e traslare anche al disegno del Cooper Hewitt. Tuttavia non è ancora chiaro se Possevino si sia servito di fonti dirette o indirette per le sue traduzioni incise, di conseguenza appare ancora troppo incauto postulare da qui una provenienza dalle collezioni dei Gonzaga di

¹⁶²⁵E. TIETZE CONRAT, 1949, pp. 218-221

Mantova. Dopo la segnalazione di Schmitt sembra che la discussione sul disegno venga abbandonata, ad eccezione dell'articolo di Ursula Lehmann Brockhaus dove viene accolto il nome di Francesco Bonsignori. Con questa attribuzione figura ancora oggi catalogato nel museo americano.

In questa sede si propone per la prima volta di discutere il disegno nel catalogo di Andrea Solario.¹⁶²⁶ La veste e il taglio di capelli invitano a entrare nel primo decennio del XVI secolo, mentre la modernità d'impianto suggerisce di cercarne l'autore nella generazione successiva a quella di Bonsignori.¹⁶²⁷ L'effigiato si volge verso sinistra, con un movimento naturale, e la costruzione chiaroscurale dei lineamenti è affidata a una luce lombarda. Alla base sembra di leggere l'esperienza ponte di Boltraffio, che offre il frutto del suo dialogo con Bramante e Leonardo alla generazione milanese del primo decennio del secolo. L'attenzione lenticolare nella resa dei particolari, la lucidità e il naturalismo del disegno, sembrano provenire da una formazione veneziana. La lucidità fiamminga di questo viso è ancora la stessa che risale al giovane di Brera,¹⁶²⁸ e la costruzione del volto sembra assai prossima al Girolamo Longoni, nel ritratto datato e firmato al 1505.¹⁶²⁹ Ci si interroga in chiusura sulla somiglianza tra l'effigiato nel disegno del Cooper Hewitt e il luogotenente di Lombardia Charles II d'Amboise, seigneur de Chaumont (1473-1511).

¹⁶²⁶ Per un regesto del pittore e il suo catalogo cfr. R. BATTAGLIA, 2007, p. 310- 321; D.A. BROWN, 2001; id., 1998;

¹⁶²⁷ Per la dettagliata discussione del catalogo grafico e pittorico di Francesco Bonsignori rimando al capitolo a lui dedicato all'interno della sezione sulla corte di Mantova.

¹⁶²⁸ ANDREA SOLARIO, *Ritratto di giovane con cappello*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 325, olio su tavola, cm 42 x 32.

¹⁶²⁹ ANDREA SOLARIO, *Ritratto di Giovanni Cristoforo Longoni*, Londra, National Gallery of art, inv. NG734, olio su tavola, datato e firmato sul muretto a sinistra, cm 79 x 60.5.

ANONIMO ARTISTA MILANESE

Ritratto di Francesco I, re di Francia (qui proposto come)

PARIS, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Collection Edmond de Rothschild, réserve encadré

Inv. 769 DR.

Pietra nera su carta, fondo tinteggiato di nero, ritocchi a penna di mano moderna. Incollato prima del 1830 su supporto ligneo resinato; sul verso del supporto due sigilli (armi raffiguranti una coppia di aquile) e «F.I. Dogana di Milano Equipaggi», mm 275 x 199.

Ritratto di dama, di profilo verso destra.

PARIS, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Collection Edmond de Rothschild, réserve encadré

Inv. 770 DR

Pietra nera su carta, fondo tinteggiato di nero, ritocchi a penna di mano moderna. Incollato prima del 1830 su supporto ligneo resinato; sul verso del supporto due sigilli (armi raffiguranti una coppia di aquile) e «F.I. Dogana di Milano Equipaggi», mm 275 x 199.

Provenienza

Salazzaro (Vallardi, 1855, p. 67, n. 5); Martelli (Vallardi, 1855, p. 67, n. 5); Ambrogio Ubicini (Vallardi, 1855, p. 67, n. 5); Milano, Giuseppe Vallardi (1784-1863; Lugt 1223a, timbro a inchiostro blu sul *recto*, in basso a sinistra); Torino, «cavaliere A.D. di Torino», nipote di Giuseppe Vallardi, fino al dicembre 1860; Parigi, vendita della collezione di «cavaliere A.D. di Torino» dicembre 1860, lotto 73; Parigi, Emile Galichon (1829-1875) *ante* maggio 1875; Parigi, vendita della collezione di Emile Galichon (1829-1875) maggio 1875, lotti 168-169; Francoforte, Barthold Suermondt (1818-1887) dal 1875 al 1879; Francoforte, vendita della collezione di Barthold Suermondt (1818-1887) maggio 1879, lotto 187; Aix la Chapelle, August Sträter (1810-1897), dal 1879; Parigi, Edmond de Rothschild (1845-1934), acquistati prima della vendita della collezione di August Sträter, tenuta ad Aix la Chapelle, nel maggio 1898; donati al Musée du Louvre dal barone Rothschild nel 1935.

Esposizioni

Chefs-d'œuvre de la Collection Edmond de Rothschild du Musée du Louvre. Dessins et gravures, Paris, 1954.

Il Rinascimento italiano nella collezione Rothschild del Louvre, Firenze, 2009.

Chefs d'œuvre de la renaissance Italienne du musée du Louvre. La collection Edmond Rothschild, Pechino, 2010.

Bibliografia

Vallardi, 1855, p. 67, nn. 4, 5; Vallardi, 1860, n. 73; *Catalogue d'estampes anciennes et dessins*, 1875, p. nn. 168-169; Marabini, 2009, n. 41; Torres-Guardiola, 2010, p. 103 ; Loisel, 2010, p. 103.

I due fogli in esame ritraggono un volto maschile ed uno femminile di profilo e condividono le dimensioni, la tecnica e lo stato conservativo. Il loro carattere di *pendant* viene riconosciuto dai collezionisti almeno a partire dall'Ottocento.

La prima notizia riguardante i disegni risale alle note stese dallo stesso Giuseppe Vallardi nel volume del 1855, edito a commento dei disegni della sua collezione attribuiti a Leonardo: «questi ultimi due ritratti mi pervennero dalla vendita Martelli, deliberatimi a mano dell'avvocato Ambrogio Ubicini, i quali già appartenevano alla famosa raccolta Salazzaro» (Vallardi, 1855). Nel volume di Vallardi si dichiara che i disegni presentano già il fondo nero e sono descritti come un «ritratto quasi il vero di Ludovico il Moro» e della moglie Beatrice d'Este Sforza. Alcuni esemplari della collezione Vallardi, tra cui i due disegni del Louvre, entrano nella raccolta del nipote «cavaliere A.D. di Torino» entro il dicembre 1860, quando sono messi in vendita a Parigi (Vallardi, 1860). Vallardi pubblica un catalogo che descrive i disegni al lotto numero 73 come «deux cartons dans un seul cadre représentant les portraits de Louis dit le Moro, duc de Milan, et de Béatrix d'Este, son épouse (Collection Vallardi)». Dall'inventario si evince che i disegni sono stati montati, forse dallo stesso Vallardi, all'interno di un'unica cornice. Nel 1875 i ritratti figurano tra i beni del direttore della *Gazette des Beaux-Arts*, Emile Galichon, la cui raccolta viene messa in vendita a Parigi nel maggio 1875, poco dopo la sua morte. Mancano riscontri per definire se i disegni siano entrati nella collezione di Galichon con la vendita del 1860, oppure se vi siano giunti solo in seguito. Sul catalogo di vendita infatti i lotti dei disegni sono accompagnati da una generica provenienza «Cabinet Vallardi», e si segnala che «ils sont réunis dans le même cadre et seront vendus ensemble» (*Catalogue d'estampes anciennes et dessins*, 1875). E' probabile invece che i disegni siano acquistati da Barthold Suermondt, che li porta a Francoforte nella sua raccolta per quattro anni. Nel maggio 1879 Suermondt li mette di nuovo in vendita a Francoforte, e qui sono acquistati da August Sträter. Alla morte di quest'ultimo l'intera collezione è messa in vendita ad Aix la Chapelle, ma prima di tale data i due disegni vengono comperati dal barone Edmond de Rothschild. Quest'ultimo li dona infine al Museo del Louvre nel 1935. Rothschild è uno dei maggiori collezionisti del XIX secolo, animato da un non comune interesse per la storia pregevole delle opere. Ne è un buon esempio la raccolta dell'abate Jean Louis Soulavie, comprata in blocco a Parigi nel 1904, i cui pezzi rimangono provvisti delle annotazioni del precedente proprietario, che e compaiono ancora oggi alla base del montaggio di ciascun disegno.¹⁶³⁰ Al momento del loro ingresso nella collezione Rothschild i due disegni del Louvre (inv. 769 DR, 770 DR) si trovano ancora montati in un'unica cornice, come al tempo di Vallardi. Vengono quindi separati, e ognuno trova ospitalità nel quadro singolo con cui sono ancora oggi visibili al Département des Arts Graphiques. Rothschild li appende ai fianchi di un grande camino, con una tenda scura che li difende dalla luce¹⁶³¹ (Marabini, 2009). Quando il barone dona al museo statale l'enorme collezione,¹⁶³² André Blum si attiva per dare protezione giuridica alle opere, predisponendo la loro inventariazione.¹⁶³³ Prima del loro ingresso Blum redige a mano dieci volumi, una sorta d'inventario non ufficiale con una descrizione singola dedicata ad ogni pezzo. Questi manoscritti sono la fonte primaria per reperire informazioni sui disegni Rothschild fino alla compilazione dell'inventario informatizzato. Quando entrano al

¹⁶³⁰ P. TORRES, 2010, pp. 22-31.

¹⁶³¹ Al *verso* dei cartoni all'interno delle cornici, vi è l'indicazione del luogo da essi occupato nella dimora di Rothschild, L. MARABINI, 2009.

¹⁶³² Al momento dell'ingresso nel museo, la collezione Rothschild conta più di tremila disegni antichi, quarantamila stampe, e un gran numero di manoscritti e libri rari, P. TORRES, 2010, pp. 105-136.

¹⁶³³ P. TORRES, 2010, pp. 109-127.

Louvre i disegni portano sul *verso* del cartone un'attribuzione dubitativa alla maniera di Ambrogio De Predis. I fogli sono schedati per la prima volta nel 2009, e in questa occasione Marabini segnala il parere di Carmen Bambach, che con cautela invita a discutere la loro paternità verso Bernardino de' Conti. La letteratura (Marabini, 2009, n. 41; Torres-Guardiola, 2010, p. 103; Loisel, 2010, p. 103) concorda con questo orientamento ma ammette la difficoltà di trovare dei confronti con l'opera del pittore anche a causa dello stato conservativo dei disegni. L'identità dei due effigiati è ancora oggi ignota. Nell'inventario Vallardi compare una nota non plausibile che li identifica come Ludovico il Moro e Beatrice d'Este Sforza.

In questa sede si avvia per la prima volta un confronto tra il profilo maschile e la medaglia del giovane Francesco I coniato da Pomedelli in occasione della battaglia di Marignano.¹⁶³⁴ Gli studi la datano con sicurezza tra il 1515 e il 1518,¹⁶³⁵ non oltre, per la particolare iconografia del re che compare senza barba. Cécile Scailliérez¹⁶³⁶ concorda nel circoscriverla proprio in questo giro d'anni e porta l'esempio di un ritratto disegnato dell'Ermitage.¹⁶³⁷ Questo disegno permette di documentare la circolazione di due prototipi ritrattistici del giovane Francesco I in prossimità della battaglia di Marignano. Uno di profilo, che si diffonde in Lombardia, e uno con il volto del sovrano di tre quarti, che al momento si può documentare solo in area francese. Grazie alla ricerca sulle fonti si documenta la consuetudine di eseguire ritratti su carta dei monarchi francesi per documentarne l'aspetto.

I due disegni del Louvre potrebbero essere gli ultimi residui di una delle tante serie di ritratti disegnati che in questi decenni circolano per il nord Italia, oppure potrebbero essere stati uniti in seguito. Per quanto riguarda la paternità dei due disegni Rotschild, il loro stato conservativo non permette di avanzare ipotesi troppo circostanziate. L'anonimo artista aderisce alla stessa corrente tradizionale di cui fanno parte, tra i molti altri, Bernardino de' Conti, Ambrogio De Predis e Vincenzo Foppa. Di fatto manca ad oggi uno studio sulla ritrattistica disegnata di Bernardino a cui appoggiarsi, mentre sono tanti i fogli simili a quelli del Louvre che durante quest'indagine si sono trovati dispersi nelle collezioni private o nei fondi di diversi musei.¹⁶³⁸

¹⁶³⁴ Medaglia in bronzo di Giovanni Maria Pomedelli per Francesco I di Valois di Francia, Bologna, Museo civico archeologico, inv. MCA-NUM-13430, bronzo, diametro: 50.5 mm, A. ARMAND, I, p. 127, 5; G. F. HILL, p. 150, 592, tav. 107.

¹⁶³⁵ F. HILL, 1930, P. 150, n. 592, plate 107; concordano anche i recenti riscontri di S. BUCK, 2008, p. 196.

¹⁶³⁶ C. SCAILLIÉREZ, 1996, in particolare pp.19-40, 41-54.

¹⁶³⁷ COPIA DA PERRÉAL, *Ritratto del re Francesco I di Francia*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, inv. OP-2862, pietra nera e pastelli colorati su carta marroncina, mm 191 x 132.

¹⁶³⁸ ANONIMO ARTISTA MILANESE, *Ritratto maschile di profilo*, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, Musée des Beaux-Arts de Bayonne, inv. 1336, inchiostro bruno steso a pennello, acquarellature brune e grigie, rialzi di bianco, mm 326 x 235; ANONIMO ARTISTA MILANESE, *Ritratto maschile di profilo con cappello*, già Paris, collezione Hevesy, pietra nera e penna e inchiostro bruno su carta, mm 260 x 220, segnalato da L. PAGNOTTA, 1997, p. 237, n. D.6; ANONIMO ARTISTA MILANESE, *Ritratto maschile di profilo con cappello*, già Paris, collezione Hevesy, pietra nera e penna e inchiostro bruno su carta, mm 260 x 220, segnalato da L. PAGNOTTA, 1997, p. 237, n. D.6; ANONIMO ARTISTA MILANESE, *Ritratto maschile di profilo con cappello*, Berlin, Kupferstichkabinett, Kdz. 614, pietra nera e penna e inchiostro su carta marroncina, mm 280 x 199.

N° 38 [Figg. 198- 203]

ANONIMO ARTISTA MILANESE (1515-1520)

Ritratto virile di profilo verso sinistra con cappello a calotta e mantello

Inv. 1993

Pietra nera e carboncino, su carta, controfondato, sullo sfondo acquerello nero posteriore, mm 540 x 415.

Ritratto di giovane donna di profilo verso sinistra, con reticella e collana

Inv. 1994

Pietra nera su carta, controfondato, sullo sfondo acquerello nero posteriore, mm 535 x 415.

Ritratto virile di profilo verso sinistra, con berretto, collana e manto foderato di pelliccia

Inv. 1995

Pietra nera su carta, controfondato, sullo sfondo acquerello nero posteriore, mm 535 x 415.

Ritratto virile barbuto di profilo verso sinistra, con ampio cappello

Inv. 1996

Pietra nera, su carta, controfondato, sullo sfondo acquerello nero posteriore, mm 540 x 410.

Ritratto virile di profilo verso sinistra, con cappello e zazzera alle spalle

Inv. 1997

Pietra nera, su carta, controfondato, sullo sfondo acquerello nero posteriore, mm 540 x 410.

Ritratto virile di profilo a destra con berretto e collana a sfere

BERGAMO, Accademia Carrara

Inv. 1998.

Pietra nera, su carta, controfondato, sullo sfondo acquerello nero posteriore, mm 535 x 410.

Provenienza

Bergamo, conte Giacomo Carrara (1714-1796)? (Rodeschini Galati, 1985).

Bibliografia

Borsetti, ms. 1796, c. 97; Frizzoni, 1907, p. 19; Malaguzzi Valeri, 1911, p. 195; Malaguzzi Valeri, 1913-1923, IV, 1917, p. 108; Suida 1919, p. 278; Pinetti, 1922, p. 158; Ricci, 1930, p. 24; Raghianti, 1963, p. 3, n. 6, tav. VII; Ruggeri, 1968, pp. VII-VIII; Bora 1980, p. 14; Fiorio, 1982, pp. 9-14, n. 3; Castelfranchi Vegas, 1983, p. 66; Rodeschini Galati, 1985, nn. 1-2.

Questo gruppo di disegni si suppone faccia parte del nucleo originale di opere del lascito testamentario di Giacomo Carrara, con cui il conte prevede di lasciare una collezione ad uso di studio per gli studenti dell'Accademia di Belle Arti (Rodeschini Galati, 1985). Compaiono infatti già nell'inventario manoscritto del 1796 di Borsetti, steso alla morte del conte per inventariare le opere in ingresso alla Pinacoteca.

I fogli vengono presentati in una scheda unica per le loro forti corrispondenze a livello materiale e stilistico, a cui risponde sia la loro vicenda collezionistica che critica. Gli studi li riconoscono fin dall'inizio come una serie unitaria, e li trattano come un gruppo omogeneo.

Nel catalogo manoscritto di Bartolomeo Borsetti si intuisce che nella collezione di Giacomo Carrara i fogli sono collocati in un «Armadio dove esistono li ritratti di Leonardo da Vinci, e due scudi di Giulio Romano» (edito poi in Pinetti, 1922). Il primo studioso a presentarli è Gustavo Frizzoni, secondo il quale «sono capi da far meditare chi li osserva, suscitando il desiderio di riuscire a conoscere, quando che sia, chi fossero le persone rappresentate nelle loro originali acconciature, e da chi fossero stati ritratti». Lo studioso pensa di poter individuare due mani nel gruppo, una di maggiore qualità, forse Andrea Solario, responsabile del *Ritratto virile barbuto con ampio cappello, di profilo a sinistra* (Inv. 1996), e una più debole. Questo secondo artista potrebbe essere identificato con Bernardino de' Conti e sarebbe l'autore dei ritratti meno convincenti come quello muliebre con reticella (inv.1994) e del profilo maschile con collana a sfere (inv. 1998). Frizzoni tenta poi di identificare quest'ultimo personaggio con Filippo Maria Visconti. Malaguzzi Valeri capisce che questi disegni appartengono ad una tipologia ritrattistica ufficiale e tradizionale molto diffusa in città. Lo studioso porta esempi da lui attribuiti a Bonifacio Bembo e Zanetto Bugatto, confermando una datazione abbastanza tarda, almeno per questioni di moda e di vestiario. Wilhelm Suida assegna i ritratti ad un anonimo artista milanese, nel tentativo di liberare i cataloghi di pittori come Bernardino de' Conti o Ambrogio De Predis. Corrado Ricci conferma la bontà dell'intuizione di Frizzoni e vi riconosce la mano di un pittore «certamente [...] attivo a Milano, attorno al 1515, come provano anche i costumi. [...] Probabilmente si tratta di una raccolta di ritratti contemporanei». Carlo Ragghianti, dopo aver identificato i disegni nell'inventario settecentesco, discute la cronologia dell'intero gruppo intorno al 1515. Lo studioso percepisce una tendenza francesizzante nelle teste, soprattutto per la moda, e non esita a confrontare alcuni esemplari ai ritratti contenuti nel già citato libro di Giovanni Ambrogio Noceto, dedicato a Francesco I.¹⁶³⁹ Tra tutti lo colpisce in particolar modo il ritratto femminile (inv. 1994). Giulio Bora accosta i disegni al *Ritratto di Biagio Arcimboldo* di Luini del British Museum di Londra (inv. 1895,0915.767). La riflessione evidenzia l'aspetto tipologico del ritratto di profilo su carta che viene ritagliato in entrambi i casi contro un fondo scuro. Maria Teresa Fiorio mantiene uniti i sei disegni della Carrara, conferma la loro appartenenza ad una serie e rifiuta l'identificazione con Filippo Maria Visconti del gentiluomo con collana a sfere. Fiorio ritiene che l'influenza leonardesca non sia «determinante». Liana Castelfranchi Vegas poco dopo studia i disegni datandoli entro la fine del Quattrocento, ma la cronologia è fatta avanzare da Maria Cristina Rodeschini Galati per ragioni di costume. La studiosa ritrova nei disegni una pratica disegnativa accostabile in senso ampio alle novità leonardesche e ritiene che il segnale più evidente del rapporto con la grafica del maestro toscano sia il tratteggio morbido, che costruisce una sfumato intriso di naturalismo.

La galleria di ritratti dell'Accademia Carrara affianca personaggi che esibiscono una vanità lussuosa e cortigiana (inv. 1996, 1997) a personaggi che mostrano invece soluzioni più decorose e ufficiali, forse più antiche. Questa serie documenta in modo eccellente la moda delle gallerie dinastiche su carta a pietra nera, che diventano di moda in Italia settentrionale dal 1480 circa al

¹⁶³⁹Il codice contiene un testo su due colonne ed è accompagnato dai ritratti in miniatura della più belle donne di Milano. Viene donato dall'autore, Giovanni Ambrogio Noceto, al re di Francia. Si data tra il 1518 e il 1521. GIOVANNI AMBROGIO GIAPINI DA NOCETO, *Ritratti di dame milanesi*, Milano, biblioteca Trivulziana, cod. 2159, S. BUCK, 2008, p. 204; P. MULAS (a), 2009, p. 92.

1530. L'eccezionalità della serie sta nelle dimensioni originali di alcuni esemplari e nel numero elevato di pezzi. A fronte dell'ingente dispersione e perdita di materiale simile, questa galleria conferma quanto descritto dalle fonti. Vesti e acconciature sembrano forse scalate nel tempo di due generazioni, anche se il limite del 1515–1520 è definito senza dubbi dal ritratto di uomo con barba e con cappello piumato (inv. 1996). Allo stato attuale delle ricerche per questi disegni sembra adatta la cautela di un anonimo. Sono ancora molti i ritratti milanesi di questo genere in cerca d'autore, a conferma ancora una volta della vastità del fenomeno in Italia settentrionale.

I grandi ritratti sono eseguiti a pietra nera su carta bianca e il fondo scuro ad acquerello viene giudicato dalla letteratura un'aggiunta posteriore. Ad un esame autoptico questi fondi appaiono dei rimaneggiamenti sommari e imprecisi che ritagliano in modo il profilo degli effigiati modificando talvolta i profili delle vesti o dei volti. I fogli soffrono di gravi abrasioni, ripassi, rifacimenti, screpolature e scrostamenti (Ruggeri, 1968). Le carte soffrono di vistose macchie d'acqua che si vedono soprattutto ai margini. Si notano alcune lacune dovute alla piegatura dei fogli. La pietra nera originale ha subito diversi distacchi e alcuni lineamenti sembrano rinforzati.

N° 39 [Fig. 223]

ANONIMO ARTISTA LOMBARDO DEL XVI SECOLO

Ritratto d'uomo con cappello di tre quarti verso destra

WIEN, Graphische Sammlung Albertina

Inv. 1450

Pietra nera e gesso bianco su carta marroncina, numerose pieghe e crepe della carta, un foro sulla tesa del berretto, mm 414 x 271.

Provenienza

Vienna, Duca Albrecht von Sachsen Teschen (1738-1822) fino al 1822; Vienna, Carl von Sachsen Teschen (1771-1847) da 1822 al 1847; Vienna, Albrecht von Sachsen Teschen (1817-1895), dal 1847 al 1895; Vienna, Friedrich von Sachsen Teschen (1856-1936), dal 1895 al 1919; nel 1919 a seguito della costituzione della Repubblica austriaca, la collezione viene dichiarata proprietà dello stato e depositata all'Albertina, (Lugt 174, timbro a secco sul *recto*, in alto a destra).

Esposizioni

L'Art italienne de Cimabue à Tiepolo, Paris, 1935.

Bibliografia

Weigel, 1865, p. 305; Wickhoff, 1891-1892, p. 376; Schönbrunner, Meder, 1896-1908, n. 33; Stix, Fröhlich Bum, 1926-1992, n. 76; Ojetti, Gamba, Salmi, 1935, n.588; Tietze, Tietze Conrat, 1944, p. 186, n. 777, XCI, 2; Berenson, 1955, p. 127, 223; Birke, Kertész, 1992-1997, II, 1994, p. 774.

Questo splendido disegno dell'Albertina, giocato su tenuti trapassi chiaroscurali, capillari e sensibili, proviene dalle collezioni del duca Albert von Sachsen Teschen. Il foglio ritrae un uomo con barba e baffi e i capelli che scendono lunghi appena sopra le spalle. Il cappello è rigonfio e decorato da alcuni piccoli nastri. Rudolph Weigel lo attribuisce a Gentile Bellini mentre Franz Wickhoff propone il nome di Francesco Bonsignori. Per la paternità di Lorenzo Lotto si schierano studiosi come Joseph Schönbrunner e Joseph Meder, Alfred Stix, Lili Fröhlich Bum, Hans Tietze, Erica Tietze Conrat e Bernard Berenson. Nel nuovo catalogo dell'Albertina (Veronica Birke, Janine Kertész, 1994) si predilige una riflessione più cauta orientata verso un anonimo artista lombardo. Birke e Kertész sottolineano le componenti stilistiche milanesi del disegno, con una datazione ai primi anni del XVI secolo per ragioni di moda e di costume.

E' ancora molto difficile sciogliere le componenti stilistiche del foglio e sembra corretto mantenere anonimo l'autore del foglio. Il costume dell'effigiato e la moda di portare la barba con i capelli a caschetto si attesta dalla metà del secondo decennio del secolo. La cronologia suggerita dalla moda sembra confermata dallo stile. Il disegno ha una qualità molto alta e mostra quel leonardismo di seconda generazione che si rintraccia anche nell'opera di Bartolomeo Veneto e Andrea Solario. Per questi artisti diventa fondamentale il linguaggio di Boltraffio e la sua esperienza ponte nell'ambito del ritratto.

N° 40 [Fig. 225]

GIOVANNI FRANCESCO CAROTO

(Verona 1480c. – Verona 1555)

Ritratto di giovane con cappello, di fronte, leggermente voltato verso sinistra

PARIS, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Fonds des dessins et miniatures, petit format

Inv. 10971

Pietra nera, rialzi di bianco, su carta azzurra, controfondato, mm 341 x 256.

Provenienza

Parigi, Everhard Jabach (1607-1695; Lugt 2959, *paraphe* a inchiostro bruno sul *verso* del foglio, al centro, visibile in trasparenza, montatura dei disegni detti di *rebut*, fa parte dei «dessins non collés»); entrato nel 1671 nel Cabinet du Roi (L. 478, *paraphe* a penna e inchiostro bruno di Claude Delamotte (1661-1722), sul *recto* in alto a sinistra; L. 1963, *paraphe* a penna e inchiostro bruno di Robert de Cotte (1656-1735), sul *recto* in alto a sinistra, sotto a L. 478.); Lugt 1899, timbro a inchiostro nero sul *recto*, in basso a destra, utilizzato dalla fine del XVIII secolo, marchio della Commissione del Museo; Lugt 2207, timbro a inchiostro nero sul *recto* in basso a sinistra, utilizzato durante la République del 1848, marchio del Conservatorio).

Esposizioni

L'Oeil du connaisseur: Hommage à Philip Pouncey, Paris, 1992.

Le dessin à Vérone aux XVIè et XVIIè siècles, Paris, 1993.

Disegni Veronesi al Louvre 1500-1630, Verona 1994.

Bibliografia

Notice de l'Inventaire Jabach, février 1671, IV, n. 258; *Inventaire du Musée Napoléon* [Morel d'Arleux], ms., 1797-1827, I, Ecole florentine, carton 1, p. 9, n. 55, Paris, Archives des musées nationaux, cote: 1DD33; Cordellier, 1992, p. 42, n. 4; Sueur, 1993, pp. 49-50; Eadem, 1994, pp. 64-66; Cattelan, 2004-2005, pp. 181-182; Van Cleave, 2007, pp. 112-113.

Il disegno ritrae un giovane uomo quasi di fronte, con i capelli fino alle spalle e un cappello decorato da nastri. La pietra nera rifinisce il volto in modo particolareggiato e lavora sulla carta azzurra con grande abilità portando ad un risultato di grande naturalismo, nel quale si intuisce un'indagine psicologica dell'effigiato.

Il foglio proviene dalla collezione di Everhard Jabach, come dichiara il *paraphe* visibile in trasparenza al *recto* del foglio e come documenta l'inventario del 1671, steso dal banchiere all'indomani della vendita della sua collezione a Luigi XIV di Francia. Il disegno non viene inquadrato dalla tradizionale montatura a bande dorate ma si trova catalogato tra i «dessins non collés, estant le rebut de ma collection» (*Notice de l'Inventaire Jabach*, février 1671. Minute. Paris, Archives nationales, O1 1967). Il ritratto disegnato è catalogato da Morel d'Arleux tra le opere di Leonardo da Vinci e viene descritto come «dessin cartonné, sur papier bleu, au crayon

noir et blanc», il cui soggetto sarebbe un «portrait présumé de Raphaël jeune encore». Una nota all'inventario datata al 27 dicembre 1828 annota: «ce dessin est postérieur à Léonard». Philip Pouncey è il primo studioso a studiare il disegno, e il suo pensiero viene affidato a una nota manoscritta. Lo studioso avanza dubitativamente il nome di Boltraffio ma è cauto a causa della tecnica della pietra nera su carta azzurra, che riconosce come veneziana. Dell'attribuzione di Pouncey dà notizia Dominique Cordellier che cura la scheda del disegno nel catalogo della mostra del 1992, e discute il nome del pittore milanese confrontando il disegno con alcuni suoi ritratti. Nel 1993 giunge la diversa proposta di Sylvie Béguin e Sergio Marinelli, che in modo indipendente concludono possa trattarsi di Giovan Francesco Caroto. Hélène Sueur concorda con gli studiosi, e discute il foglio nella scheda curata per il catalogo della mostra parigina di quell'anno. Sueur riconosce nella tecnica e nello stile del ritratto caratteri veneti non compatibili con l'immediata cerchia dei leonardeschi, nonostante il giorgionismo di Boltraffio. Il disegno parigino sembra invece adatto ad essere attribuito a Caroto, anche grazie al confronto con il *Ritratto di dama* del Louvre.¹⁶⁴⁰ Sull'attribuzione a Boltraffio è tornata recentemente Claire Van Cleave, studiosa esperta della tecnica della pietra nera, che non trova inusuale questa pratica anche tra i pittori lombardi. Viviana Cattelan nel corso della sua tesi di laurea curata da Alessandro Ballarin data il disegno tra il 1515 e il 1520, pur non sciogliendo le riserve sull'autografia di Caroto, per il quale mantiene un punto di domanda. La studiosa sottolinea la difficoltà di trovare termini di paragoni per il disegno francese nell'ambito della grafica del pittore veronese. In questa sede si conferma l'attribuzione a Giovan Francesco Caroto verso la metà del secondo decennio del secolo, al termine dell'intenso soggiorno a Milano. La bontà dell'attribuzione di Pouncey risiede nel carattere lombardo di questo disegno, che mostra di avere alle spalle uno studio della ritrattistica di Boltraffio, come è tipico della nuova generazione di artisti che si affaccia alla modernità nel primo decennio del secolo.

¹⁶⁴⁰ GIOVANNI FRANCESCO CAROTO, *Ritratto di giovane donna vista di fronte*, Paris, Musée du Louvre, inv. 894, tavola, firmato in alto a destra « G.F. Charotus F. », cm 69 x 53.

N° 41 [Fig. 224]

BARTOLOMEO VENETO

(documentato nel 1502 – Milano 1555)

Ritratto di giovane con cappello contrassegnato dalle lettere Y, X e dal disegno di un serpente

WIEN, Graphische Sammlung Albertina.

Inv. 1452

Pietra nera e gesso bianco su carta, numerose pieghe e crepe della carta, un foro sulla tesa del berretto, mm 380 x 286.

Provenienza

Vienna, Duca Albrecht von Sachsen Teschen (1738-1822) fino al 1822; Vienna, Carl von Sachsen Teschen (1771-1847) da 1822 al 1847; Vienna, Albrecht von Sachsen Teschen (1817-1895), dal 1847 al 1895; Vienna, Friedrich von Sachsen Teschen (1856-1936), dal 1895 al 1919; nel 1919 a seguito della costituzione della Repubblica austriaca, la collezione viene dichiarata proprietà dello stato e depositata all'Albertina, (Lugt 174, timbro a secco sul *recto*, in alto a destra).

Esposizioni

Old master drawings from the Albertina Collection, London, 1948.

Cent cinquante chef d'oeuvre de l'Albertina de Vienne, Paris, 1950.

Disegni Veneti dell'Albertina di Vienna, Venezia, 1961.

Zeichenkunst aus sechs Jahrhunderten, Pechino-Wien, 1985.

The Portraits of Bartolomeo Veneto, San Diego, 2002.

L'Età di Michelangelo. Capolavori dell'Albertina, Venezia-Wien-Bilbao, 2004-2005.

Bibliografia

Förster, 1829-1834, IV; Weigel, 1865, p. 304; Wickhoff, 1891, n. 9, p. CCXVI; Venturi, 1899, p. 454; Venturi, 1900, pp. 89-91; Schönbrunner, Meder, 1896-1908, III, p. 274; Meder, 1923, n. 31; Von Hadeln, 1925, p. 43, n. 86; Stix, Fröhlich Bum, 1926, p. 27, n. 35; Mayer, 1928, 2, pp. 574-579; De Hevesy, 1931, p. 225; Tietze, Tietze Conrat, 1944, p. 42, n. 73; Popham, 1948, n. 6; Adhémar, 1950, n. 15; Benesch, 1961, pp. 21-22, n.11; Fiocco, 1961, p. 318; Heinemann, 1962, p. 88, n. S 9; Benesch, 1964, p. 322, n. 13; Birke, Bösel, 1985, n. 3; Bon Valsassina, 1988, p. 104; Pagnotta, 1993, p. 298; Birke, Kertész, 1992-1997, II, 1994, p. 775; Pagnotta, 1997, p. 242, n. 34; Nichols 1996, p. 300; Pagnotta, 2002, p. 25; Gnann, 2004, pp. 142-143; idem, 2008, n. 41, p. 134.

Il disegno è uno splendido esemplare a pietra nera di grandi dimensioni, che ritrae con cura e attenzione un giovane con i capelli fino alle spalle ed un accenno di barba. Le vesti sono molto ricche e decorate, ed esibiscono un tono sfarzoso e cortigiano.

Il disegno si trova catalogato da Friedrich Christoph Förster e Rudolph Weigel con l'antica attribuzione a Gentile Bellini che viene modificata solo da Fanz Wickhoff, all'indomani del suo nuovo ordinamento del 1891, quando viene pubblicato come opera di Francesco Bonsignori. Adolfo Venturi per la prima volta propone il nome di Bartolomeo Veneto (Adolfo Venturi, 1899; Adolfo Venturi, 1900) e porta un confronto con alcuni dipinti firmati e datati dall'artista,

nell'ambito di una generale ricostruzione del suo catalogo. Joseph Schönbrunner e poi Joseph Meder tornano sul suggerimento di Wickhoff e propongono per il disegno la mano di un anonimo artista veronese. Detlev Von Hadeln conferma la paternità di Bartolomeo Veneto, seguito da Alfred Stix, Lili Fröhlich Bum e Liebmann Mayer, che considera il disegno preparatorio per un dipinto, allora in Collezione di Theodor M. Davis a Newport e ora al Metropolitan Museum di New York (inv. 30.95.296). Conferma l'autografia di Bartolomeo Veneto anche André De Hevesy mentre Hans Tietze ed Erica Tietze Conrat sono più cauti. Gli studiosi pensano possa trattarsi di un foglio fine a se stesso ma non riescono ad accettare del tutto la paternità dell'artista a causa dell'aspetto ancora troppo sfuggente del catalogo grafico dell'artista. La conclusione di Venturi viene invece accettata da Arthur Popham, Jane Adhémar, Otto Benesch, Giuseppe Fiocco e Fritz Heinemann. Quest'ultimo pensa che il disegno sia un'opera degli anni giovanili dell'artista ma la conclusione non ha basi solide e si appoggia alla tipologia di camicia indossata dal giovane. La paternità di Bartolomeo è accettata in seguito anche da Veronika Birke, Janine Kertész, Caterina Bon Valsassina, Laura Pagnotta, che è la prima studiosa a discutere in tempi recenti le componenti stilistiche del disegno. Pagnotta ritrova nel ritratto veri e propri motivi firma del pittore, come l'estrema finitezza della pietra nera che rispecchia la perfezione formale ed esecutiva così tipica della sua produzione pittorica. Anche l'espressione nel volto è accostabile a quella di molti esemplari pittorici. Venendo alla lettura delle lettere che capeggiano sul cappello, Pagnotta suggerisce che «Y» sia simbolo della scelta individuale tra il Bene e il Vizio, mentre la «X» alluda ad un ideale segreto legato al personaggio. La serpe nel mezzo potrebbe essere un richiamo alla Prudenza, come nell'araldica contemporanea, oppure un'allusione alla scienza se si potesse identificare il modello con un giovane studente di medicina. Pagnotta non scarta la possibilità che sia un semplice riferimento al simbolo araldico del giovane, ad oggi sconosciuto. Pagnotta torna ad interessarsi del disegno qualche anno dopo (Pagnotta, 2002), in occasione della mostra dedicata all'attività ritrattistica di Bartolomeo. Propone un confronto con una serie di ritratti databili intorno al 1520 tra cui il *Ritratto di Gentiluomo* di Palazzo Barberini.¹⁶⁴¹ Anche secondo Achim Gnann l'elevata estrazione sociale del giovane si intuisce dalla ricercatezza delle sue vesti, generose di allusioni simboliche, anche se il loro significato resta sconosciuto.

Nel presente studio si accolgono i risultati delle decennali ricerche di Pagnotta, collocando il disegno negli anni venti del XVI secolo, all'apice della maturità del pittore. In questo momento Bartolomeo riesce a sintetizzare diversi linguaggi. Le sue origini veneziane si sovrappongono all'apporto delle cultura d'oltralpe e alla conoscenza di Lotto, mentre emerge la caratura lombarda nel segno di Leonardo e Boltraffio. Al giovanile soggiorno veneziano Bartolomeo fa seguire un periodo presso la corte estense di Ferrara e un trasferimento a Milano, circa nel 1511.¹⁶⁴² Questo crocevia culturale porta il pittore a distillare un'atmosfera limpida e cristallina. Il soggetto, con il busto ruotato di tre quarti e con una visione che affonda nella profondità del leggero scorcio, mostra un'evoluzione rispetto alle pose più statiche e frontali dei ritratti più antichi visti finora.

¹⁶⁴¹ BARTOLOMEO VENETO, *Ritratto di Gentiluomo*, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, inv. 875, tavola, cm 73,5 x 53.

¹⁶⁴² L. PAGNOTTA, 1997, pp. 63-64.

APPENDICE DOCUMENTARIA

AVVERTENZA

I documenti che compongono l'appendice documentaria sono raggruppati per area geografica e disposti in ordine cronologico.

La trascrizione dei testi è stata condotta nel rispetto delle edizioni edite citate. Qualora la lettera sia trascritta qui direttamente dal documento d'archivio, il documento si trascrive senza sciogliere le abbreviazioni.

Nella trascrizione si sono normalizzate secondo l'uso attuale le lettere maiuscole e minuscole e la punteggiatura.

Si sono inoltre utilizzati i seguenti segni diacritici:

- tra parentesi tonde sono poste le proposte non sicure di scioglimento di abbreviazioni.
- tre punti e tra parentesi quadre indicano la presenza di testo prima o dopo la trascrizione, che non viene citato in questa sede perché non è ritenuto coerente con la ricerca.
- tre puntini tra parentesi tonde indicano lacune del testo non ricostruibili.

In calce ad ogni trascrizione è riportato il nome dello studioso che ha segnalato il documento e l'ha trascritto, oppure gli estremi del documento d'archivio se la trascrizione viene qui riproposta direttamente dal testo originale. Gli archivi vengono citati in forma estesa.

MANTOVA

MANTEGNA

Doc. I

11 luglio 1469, Lettera di Ludovico Gonzaga da Mantova ad Andrea Mantegna a Mantova
Il marchese chiede a Mantegna di fare alcuni disegni di galline per una tappezzeria.

«[...]dilecte noster. Nui voressimo, che vedestive ad ogni modo de ritrarne due galine de India del naturale un maschio et una femina et mandarcele qua retracte, per che le voressimo far mettere suxo la tapezaria nostra: potereti veder le nostre che sono ne lo zardino li a Mantua [...].»

P. KRISTELLER, 1902, doc. 42, p. 526

Doc. II

2 agosto 1471, Lettera di Ludovico Gonzaga da Mantova ad Andrea Mantegna a Mantova
Il marchese chiede a Mantegna di portargli i suoi ritratti, perché Zanetto Bugatto è molto interessato e non può ripartire per Milano senza averli visti.

«Andree Mantegne.

Carissime noster. Nui non habiamo piu presto data risposta a la lettera tua perche Zanetto da Milano pictore che e qua ne havea dicto voler venire a Mantua per vedere quelle tue cose. Hora dicendone Marsilio del desiderio havesti de venir qua e portare quelli dui retracti ne pare che domane de sera, o quella hora che più te parera vengi et porti essi retracti perche Zanetto potrà puoi ritornare in dreto teco a Mantua. [...].»

P. KRISTELLER, 1902, p. 527, doc. n. 44

Doc. III

30 novembre 1475, Lettera di Ludovico Gonzaga a Zaccaria Saggi a Milano.
Zaccaria Saggi, riferisce che Galeazzo Maria Sforza è stato ritratto da Mantegna su alcuni fogli. Non trovando di suo gusto le opere le ha gettate nel fuoco.

«[...]quando Andrea Mantegna altra volta lo ritrette, non parse gli satisfacesse et intendesemo ch'el haveva facto brusare quelli fogli, parendoge non lo avesse facto bene[...]»

L. CAMPBELL, 1990, p. 252, nota n° 81

Doc. IV

6 luglio 1477, Lettera di Andrea Mantegna da Mantova al marchese Ludovico Gonzaga a Mantova.

Mantegna chiede chiarimenti su una commissione di ritratti. Chiede al marchese se li vuole disegnati oppure coloriti in tavola o in tela. Probabilmente i ritratti sono destinati ad un lungo viaggio fuori dalla corte.

«Ill.me et Ex. S. mio, dapoi la debita ricomandacione aviso la Ex.cia vostra chome volendo far quei ritrati, non intendo, volendolj la S. vostra si presto, in che modo habia a fare, o solamente diseg[n]ti o coloriti in tavola o in tela e de che statura. Se la S. vostra li volesse mandare lontano se [posso] no farli suso tela sottile per poterli avoltare suso un bastonzelo. Ancora chome la Ex.cia vostra non si può far bene dal naturale chi nona comodita di vedere. Le Ex.cie vostre sono fuora de la tera, mi governero chome parera a quele, aspetaro de intendere et di avere

o tavolette o li telareti chio possa dare principio aditi ritratj. Mi racomando ala I.S. vostra de la Ex.cia Vostra el disipolo Andrea Mant. Die 6 julii 1477.

Illustri principi et potenti d. dno. Lodovico M. Marchioni et generalj locumtenenti dno. Suo clementisimo.»

P. KRISTELLER, 1902, p. 534, doc. n. 69

Doc. V

25 ottobre 1478, Lettera del marchese Federico Gonzaga ad Andrea Mantegna a Mantova
Il marchese spera che Mantegna si rimetta presto in salute per fargli alcuni disegni non specificati.

«Andree Mantinee,

Dilecte noster. Respondendo a la lettera vostra ce rincresce assai del mal vostro, e parene che vui cerchadi de guarire per poter poi venir ad nui perché nui ve richiedevemo per far far alcuni designi et havendo vuj male non poterestive attenderli: perho cercadi di liberarvene più presto posseti: ne per questo pigliadi alcuno discunzo o affanno[...]

P. KRISTELLER, 1902, p. 536, doc. n. 74

Doc. VI

9 giugno 1480, Lettera di Gian Galeazzo Maria Sforza da Milano a Federico I Gonzaga a Mantova.

Il duca invia a Mantova alcuni disegni copiati da pitture, perché Mantegna ne tragga dei dipinti.

«Marchioni Mantue. Pigliando securita de V.S. mandiamo li certi designi de penture quali pregamo che vi piaccia farli retrare per el vostro D. Andrea Mantegha pentore celebre.

Dat. Mediolani VIIIJ. Junij 1480.

Per Belin[zonam] B. C[alcas]

P. KRISTELLER, 1902, p. 538, doc. n. 78

Doc. VII

20 giugno 1480, Lettera del marchese Federico I Gonzaga da Mantova ad Isabella d'Aragona a Milano.

Il marchese ha ricevuto il «ritratto de la pictura», che la duchessa vuole sia tradotto da Mantegna in un'opera pittorica. Il pittore avanza qualche resistenza sulle dimensioni troppo piccole di alcuni particolari, e chiede di poter eseguire un dipinto di dimensioni maggiori, magari una Vergine.

«Dne Ducisse Mediolani,

Ill.ma ecc. ho recevuto el ritracto de la pictura che la E.V me ha mandato, et facto ogni instantia ad Andrea Mantegna mio pictore lo riduca ad elegante forma, el qual me dice che la seria opera più presto da miniatore che sua perche lui non e assueto pingere figure piccole, anzi assai meglio faria nostra dona aut qualche altra cosa de longheza de uno brazo aut uno brazo e mezo quando piacesse ala cel.ne V. Ill.ma Madona, se io sapesse fare quanto richiede la S. V. cum ogni presteza de tempo me inzignaria satisfar al voler suo ma comunemente questi magistri excelenti hanno del fantastico e da loro convien tuore quello che se poh avere, perho se la ex. V. non sera cussi presto servita, come seria lo intento suo gli supplico me voglia havere per excusato, ala bona gratia etc.

Mantue, XX. Junij 1480.»

P. KRISTELLER, 1902, p. 538, doc. n. 79)

Doc. VIII

11 agosto 1492, Lettera di Isabella d'Este a Francesco II Gonzaga.

Nel suo viaggio da Milano a Canneto con la duchessa Antonia del Balzo Isabella dice di essere anche con i figli di quest'ultima così belli che neppure Mantegna saprebbe fare meglio.

«[...] cum li dui soi filioli magiori et due fiole, tanto belle che meglio non le saperia dipingere mes. Andrea Mantegna [...]».

P. KRISTELLER, 1902, p. 553, doc. n. 117

Doc. IX

1492, Lettera di Francesco Bonsignori da Mantova a Francesco II Gonzaga a Mantova.
Bonsignori deve recarsi da Gian Francesco Gonzaga e da altri, per ritrarli dal vivo, poiché il marchese richiede i loro ritratti nel Trionfo della fama di Marmiolo.

«Alo Ill. S. mio marchexe da Mantoa. Ill. signor mio. [...] Oltra di questo .S. mio dovendo andar a retrar la eccelentia del Signor Zuan Francesco et etiam li altri i quali vole la S. Vostra gli finza nel trionfo dela fama: Avenga che quella qualche volta mi manda in alcuno altro loco per li serviti di quella prego la eccelentia vostra per questi respeti voglia far che me sia provisto de uno roncino e le tase per dui che io ne trovero uno altro per uno garzon: Che ne abia. [...] »

U. SCHMITT, 1961, doc. XIII, p. 141.

Doc. X

12 gennaio 1493, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Jacopo d'Atri
E' in corso uno scambio reciproco di ritratti tra Isabella d'Este e Isabella del Balzo. La marchesa ordina a Mantegna di farne uno su tavola.

«Jacobo de Hadria. Jacomo: per satisfare ala Ill. ex.ma Contessa de la Cerra, quale amano cordialmente et farti gratia de quello che tanto desideri hauemo ordinato de esser retracta in tauola per mane de Andrea Mantinea et lo facciamo sollicitar per mandartila dreto: acio che tu sii quello che ge presenti nanti la partita tua, laquale uolemo che non sia senza le efigie de la p.ta Ill.ma contessa doppo che essa uuole la nostra per potersi godere luna e l'altra a questo modo. Volemo che tu te compari dui mantelli de gambetti negri finissimi de quelli che pareno raso per una fodera et per esser megli seruite n dirai una parola ala p.ta Contessa laquale per ritorlo de Gambacurta hauera modo de farteli hauer belli et ala S. Sua ne raccomandarai per mille uolte. Mantue XII Jan. 1493 »

P. KRISTELLER, 1902, p. 553, doc. n. 118; A. LUZIO, 1913, p. 188

Doc. XI

3 aprile 1493, Lettera di Isabella d'Este da Mantova, ad Isabella del Balzo a Napoli.
Isabella d'Este riceve un ritratto in carta ed uno in cera dell'amica ma non le somigliano, perché è difficile per i pittori contraffare il naturale. Di conseguenza ne chiede un terzo dipinto in tavola.

«Comitisse Acerre. Se N.S. dio ne concedessede poterla una volta vedere et abrazare ne pareria esser felice a questo mondo. De qui nasceua el continuo desyderio che teneuimo de hauer el retracto de V.S. acio che in qualche parte satisfacessimo alo affecto nostro. Mo che l'habiamo in carta et in cera, etiam che per la relazione de Jacomo, et per quello che nui stesse giudicamo, se gli asimiliano poco: sapendo cum quanta difficulta se ritrouano pictori che perfectamente contrafaciano el vulto naturale, tenemolo chiarissimo, et spesso lo consyderiamo: supplendo cum la imformacione de Margarita, Jacomo et altri che hano ueduto la S.V. al defecto del pictore: per modo che niente restamo inganate del concepto nostro: ringraciamola sumamente che la ce ne habia compiaciute et la pregamo non manchi de la fede dattace per mezo de Jac.o de mandarcene unaltro in tauola: che cussi faremo nui del nostro a la S. V. per satisfare ala richiesta sua non gia perche la uedi una effigie bella: ma perche l'habia in casa la figura de quella che gli e cordialissima sorella [...]»

Mantue, II. Aprilis 1493»

P. KRISTELLER, 1902, p. 553, doc. n. 119; A. LUZIO, 1913, p. 188.

Doc. XII

20 aprile 1493, Lettera di Isabella d'Este da Mantova, ad Isabella del Balzo, contessa d'Acerra, a Napoli.

Isabella Gonzaga ringrazia Isabella del Balzo, ma dice di non poterle ancora mandare un suo ritratto perché il pittore, forse Mantegna, l'ha fatta male e il ritratto non le assomiglia.

«Comitisse Acerre,

Ill.ma etc. Benche per altre nostre la S.V. havera inteso quanto piacere hauessimo de li retracti suoi, portati per Giacomo de Hadria etiam che poco se gli asimiliassino per quanto ne riferitte leui et li altri che hanno veduto, et quante gratie gli habiamo de la camisa a la spagnola che ne ha mandato: non dimeno hauendo opportunita del Matto nostro caualcator hauemo uoluto iterum ringratiare v.s. de luna e laltra cosa: certificandola che ogni di uediamo li retracti [...] Dolne summamente che non gli potiamo mandare al presente el nostro retracto: perche el pictore ne ha tanto mal facta, che non ha alcuna de le nostre simiglie: hauemo mandato per uno forestere, qual ha fama de contrafare bene el naturale: factio chel serra lo mandaremo subito ala S.V. quale non se scordera in questo mezo che siamo tutta sua et sempre disposta farli cosa grata.

Raccomandandome ad essa.Mantue, 20. Aprilis 1493»

P. KRISTELLER, 1902, p. 554, doc. n. 120

Doc. XII

13 gennaio 1494, Lettera di Isabella d'Este a Isabella del Balzo, contessa d'Acerra a Napoli.

A conclusione dello scambio Isabella d'Este manda all'amica un suo ritratto in tavola eseguito da Giovanni Santi.

«Comitisse Acerre, Ill. et Ex. Soror tanquam soror charissima. – Per soddisfare al desiderio de S.V. non perche la effigie mia sia de tal belezza che la meriti andare in volta dipincta: gli mando per Simone de Canossa cameriere del Ill.mo S. duca de Calabria el retracto in tauola factio per mane de Zohan de S.te [Giovanni Santi] pictore de la Ill.ma M.a duchessa di Urbino: qual dicono far bene dal naturale etiam che questo secundo me referto se me puoteriapiù asimigliare. Voria che me accadesse cosa da puotere cum mia satisfacione gratificare V.S. che lo faria molto voluntieri, per dimostrarli lo effecto de lo amore che gli porto [...] Mantue, XIII Jan. 1494»

P. KRISTELLER, 1902, p. 554, doc. n. 122.

Doc. XIII

9 gennaio 1494, Lettera di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici da Firenze a Francesco II Gonzaga a Mantova.

Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici accetta di essere il padrino di battesimo della figlia primogenita di Francesco II Gonzaga, Eleonora, nata il 31 dicembre 1493. Nell'occasione il Gonzaga gli chiede un disegno topografico per una parete della sua nuova residenza.

« [...] Del ritratto al naturale della città di Parigi se è con ogni diligentia investigato, né si truova in Fiorenza chi lo habbia; di che per amore di Y. S. mi dispiace assai. Agnolo del Tovaglia vostro servitore ha tolto carico scriverne al suo cugnato, et io ancora per questa causa ad altri amici mei ne scriverò me lo mandino per il primo corrie'i, et ad V. S. subito che lo haremo se invierà. Alla quale mostero parato se in altra cosa posso compiacerli, quam Deus ex sententia fortunare dignetur. [...]»

A. LUZIO, R. RENIER, 1893, p. 69.

Doc. XIV

14 marzo 1494 Lettera di Silvestro Calandra da Mantova, ad Isabella d'Este a Ferrara.

Bonsignori ha iniziato a ritrarre dal vivo Eleonora, che ha poco più di un anno, ma non ha terminato il lavoro perché la piccola si è addormentata durante la seduta di posa. Il pittore riproverà il giorno dopo e, appena concluso, il ritratto sarà inviato alla madre Isabella.

«Ill.ma et Ex.ma Madona mia p fare il debito mie parso notificare a V.ra Ex.tia il bene stare dela Ill.ma M. sua fiola e par la gratia del nostro S. Idio sta benissimo et ogi maistro Francisco depintore la ha comenzà ad retrare, ma non la posete finire, che ella se adormensete et ello ha diferito a dimane. Subito come serà finita io lo manderò dreto a V. Ex. [...]»

A. LUZIO, 1912, p. 850; A. LUZIO, 1913, p. 191, nota n. 1; U. SCHMITT, 1970, p. 406; U. SCHMITT, 1961, doc. XVI, p. 141.

Doc. XV

16 maggio 1494, Lettera di Isabella d'Este a Ippolita Tassoni a Ferrara.

Isabella chiede a Ferrara un ritratto del padre di Ercole de'Roberti. L'opera è lasciata incompiuta dal maestro, e arriva ad Isabella il 4 gennaio 1497.

«[...] fate intendere a m.ro Hercule pictore che non se curamochel ce mandi retracto el S. Don Alphonso nostro fratello finchè non gli sia cresciuto li capilli; ma voressimo benechel ce mandasse subito el retracto de l'Illo S.r nostro patre de vestito de colore col suo capello in testo como solea andare [...]»

A. LUZIO, 1913, p. 187, n. 1; J. MANCA, 1992, pp. 219-220, doc. 68,69. P. 232, doc. 86.

Doc. XVI

23 maggio 1494, Lettera di Teofilo Colenzuzio da Mantova a Francesco II Gonzaga.

Teofilo Colenzuzio descrive la camera del Mappamondo di Marmiolo disegnata a carbone.

«Ill.mo et Ex.mo Signore et patron mio: Giunsi a Marmiolo mo terzo di dove ho visto molte cose che summamente mi piaceno: maxime la camera del Mappamondo la quale benchella sia solamente designata di carbone e senza colore alcuno mi pare habbia a riuscire bellissima. Maestro Francesco da Verona [Bonsignori] lavora la testa dello Ambassador del Turco. Credo sara finita presto e sara bella et io l ho vista» [...]

P. KRISTELLER, 1902, doc. 127, p. 556; U. SCHMITT, 1961, doc. XVII, p. 141.

Doc. XVII

12 ottobre 1494, Lettera di Francesco Mantegna a Francesco II Gonzaga.

Francesco Mantegna ha avuto notizia delle fattezze del re di Francia Carlo VIII, che nell'ottobre si muove tra Pavia e Piacenza. Ne scrive a Francesco II Gonzaga, al quale offre i suoi servigi.

«Ill.me et inuictissime princeps & D.D. mi singularissime etc. Hauendo per certi [o certo] inteso de la effigie del Serenissimo rè di Francia et quella havere grande difformità sì degli ochj grossi et sporti in fuorj, sì etiam peccare nel naso grande aquilino et difforme, con pochi capilli et rari in capo; dilche la imaginatone & admiratione che tanto homo piccolo et gobbo fece in me sognianдоми caso dove subito leuato quello mi vene facto, mando alla Ex.a V., alla quale continue me recomando et priego che se ad quella piace che io lauori et stia ad Marmiolo se digni farmi dar tanto chio possi uiuere et seruire alla S. V. per sina a tanto che finito sia el mapamondi, di poi, se quella non mi uorà dare o prouedere de alchuna cosa sempre me chiamaro

satisfacto de la Ex.a V. alla quale iterum me recomando. Mantue 12. Octobris 1494
MCCCCLXXXIII. Franciscus Mantuinus Servitor.
Ill.mo et inuictissimo Principi & D. Dno Franc.o de Gonzaga Marchioni Mantue Dno. Suo
obseruandissimo»
F. GAYE, 1839, I, p. 326; P. KRISTELLER, 1902, p. 557, doc. n. 131.

Doc. XVIII

10 aprile 1495, Lettera di Beatrice de' Contrari da Ferrara a Isabella d'Este Gonzaga a Mantova
Beatrice de' Contrari, rimasta a Ferrara, cerca di risarcire l'assenza di Isabella mettendosi a tavola con il
suo ritratto, probabilmente un dipinto. L'opera l'ha portata Ippolita da Urbino.

«[...] Come scia V.S. quando la andò a Urbino la Hypolita portò in qua un suo retrato et come
vado a tavola lo fazio ponere suso una cadrega per scontro a me, che vedendolo me pare pur
essere a tavola cum V.S[...].»
A. LUZIO, 1913, p. 186.

Doc. XIX

11 luglio 1495, Lettera di Benedetto Capilupi da Mantova a Francesco II Gonzaga.
Tra i trofei di guerra della battaglia di Fornovo compare anche un libro di disegni di dame, di natura
erotica.

«[...] De li retracti de quelle damiselle del Re, de lo apparamento et tronchono de lanza de vostra
signoria, la patrona mia [Isabella] ha havuto grande piacere che la ge li habia mandati et la
ringratia pur assai[...].»
A. LUZIO, R. RENIER 1890, p. 21; M. BOURNE, 2008, p. 70, nota n. 23.

Doc. XX

13 agosto 1495, Lettera di Francesco II Gonzaga da Novara al re di Francia Carlo VIII
Francesco restituisce l'album di disegni al re di Francia.

«[...] un libretto et alcune carte de diverse picture, quale son retrovate quav»
A. LUZIO, R. RENIER 1890, p. 22; M. BOURNE, 2008, p. 70, nota n. 24.

Doc. XXI

17 agosto 1495, lettera di Carlo VIII di Francia a Francesco II Gonzaga.
Il re di Francia ringrazia Francesco II per avergli restituito l'album.

«[...] littera insieme cum certi dessegni che foreno persi per uno mio depinctore quali sono
ritrovati fra vostri soldati, del che ve rengratio assai[...].»
A. LUZIO, R. RENIER 1890, P. 22; M. BOURNE, 2008, p. 70, nota n. 24.

I RITRATTI DEL CARDINALE IPPOLITO D'ESTE

Doc. XXII

21 dicembre 1494, Lettera di Taddeo di Lardi a Isabella d'Este Gonzaga a Mantova.

E' in corso uno scambio di ritratti tra Isabella e il fratello Ippolito d'Este. Taddeo di Lardi scrive per conto del cardinale. Chiede che Isabella acconsenta a farsi ritrarre, perché quest'ultimo ha tanto a cuore il ritratto da volerlo appendere alla testiera del letto, nella sua camera. In cambio anche Ippolito si farà ritrarre, cosa che «non avea voluto far per nisuno de soi fratelli»

«[...] [Ippolito] Vole poi mandar la el maestro che retragi V.S. pregando quella se digni esserne contenta perché il vi vorà tenir in loco di cosa sancta al capo del suo lecto. [...]»

A. LUZIO, 1913, pp. 186-187.

Doc. XXIII

30 settembre 1495, Lettera di Isabella d'Este a Taddei de' Lardi.

Isabella ha ricevuto il ritratto del fratello. Non può inviare ancora il suo, di mano del Bonsignori, perché deve attendere che torni dal campo di battaglia di Fornovo, dove si trova col marito. La marchesa gli chiede «l'altro colorito che così vi pregamo». Per il Luzio trattasi di opere di Ercole de' Roberti.

«[...]habiamo recevuto [...] lo retratto del reverendissimo monsignor nostro fratello qual n'è stato grato, ma molto più ne serà se ne mandereti l'altro colorito che così vi pregamo. Nui non possiamo mandare adesso el nostro retracto perché el depintore se ritrova in campo con lo Ill.mo S. nostro consorte. Ritornato chel sia lo faremo fare et manderemolo per il primo che venga per satisfacione del R.mo mons. Nostro fratello [...]»

A. LUZIO, 1913, p. 191; U. SCHMITT, 1961, doc. XX, p. 142.

Doc. XXIV

21 ottobre 1495, Lettera di Bernardino Gisolfo da Mantova a Francesco II Gonzaga.

Bernardino Gisolfo informa Francesco Gonzaga di aver portato Francesco Bonsignori sul luogo della battaglia di Fornovo di Taro. Bonsignori ne ricava un disegno che diventerà «come lha facto la testa del re de franza», quindi probabilmente un disegno.

«Illmo. et Eccmo. Sign. mio. Per satisfar quanto me comise vostra signoria siamo stati Francesco da Verona e mi insieme alle geroli [Fronovo di Taro], dove se fece el facto d'arme et ha tolto el disegno et dice che ne farà uno come lha facto la testa del re de franza a la qual ge ha dato principio et a me pare ge somiglia. Maestro Francesco dice che per questo inverno non poteria dipingere in la logia, et che poi al bono tempo la farà subito quanto ha comisso la E. V. poscia siamo stati a Gonzaga, et l'abbiamo visto quanto sè operato da ognuno. et le cose stanno in questo termine [...] »

G. GAYE, 1839, I, p. 332; C. D'ARCO 1857, II, p. 47; U. SCHMITT, 1961, doc. XXI, p. 142; C. BROWN, 1996 p. 286.

Doc. XXV

13 settembre 1496, Lettera di Benedetto Capilupi da Marmiolo a Francesco Gonzaga.

La piccola Eleonora a Marmiolo ammira il ritratto dipinto del padre.

«[...]Essendo venuta la Illustrissima Madama Elionora ad stare qua a Marmiolo como la fu sopra la logia, subito, senza che alcuno gli dicesse niente, cognobe la figura de Vostra Signoria et

disse: Mamina, vedite el Signor mio patre et se fece alzare suso et volsela tohare, et quando la ritrovò dipinta stette sopra di se, non parlando più [...]»
C. BROWN, 1979, p. 87.

Doc. XXVI

19 luglio 1497, Lettera di Alberto da Bologna a Isabella d'Este a Mantova.
Alberto da Bologna, su ordine della marchesa Isabella, deve predisporre un ritratto della Gonzaga da donare al barone Bonvisino. Quest'ultimo parte il giorno successivo e Alberto ne commissiona subito uno a Bonsignori. Non riuscendo a finirlo gliene darà uno tra i tre che sono già disponibili.

«[...]El Signor Piero ieri sera vene a Mantua et m'a ditto che l'è venuto per espedire el Signor Barone, qual doman si parte; tuttavia Giacomo d'Atria me dice che el crede che el venirà a Ferrara et a Venetia per relatione de esso Messer Giacomo qual me disse che la Signoria Vostra era contenta che se ge fesse far uno retratto de la Signoria Vostra; fazo che Maestro Francesco el fa et nol potendo fenire ge ne farò dar unno de quelli tri, el più bello perché esso Barone à terminato voler unno retratto per hogni modo[...]»
C. BROWN, 1979, p. 90, doc. 4.

Doc. XXVII

26 aprile 1498, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Cecilia Bergamini a Milano
Isabella chiede a Cecilia Bergamini di vedere il ritratto che le ha fatto Leonardo quando era giovane, per paragonarlo ai ritratti di Giovanni Bellini.

«[...]Essendone hogi accaduto vedere certi belli retracti de man de Zoanne Bellino siamo venute in ragionamento de le opere de Leonardo cum desiderio de vederle al parangone di queste havemo, et ricordandone che 'l v'ha retracta voi dal naturale vi pregamo che per il presente cavallaro, quale mandiamo a posta per questo, ne vogliati mandare esso vostro retracto, perché ultra che 'l ne satisfarà al parangone vederemo anche voluntieri il vostro volto et subito facta la comparatione vi lo rimetteremo [...]»
L. BELTRAMI, 1919, doc. 88, p. 51.

Doc. XXVIII

29 aprile 1498, Lettera di Cecilia Bergamini da Milano ad Isabella d'Este a Mantova.
Cecilia accetta di inviarle il ritratto, sottolineando che però non le somiglia molto a causa dell'età che ormai differisce troppo da quella del dipinto.

«Ill.ma et. Ex.ma D.na mea hon.ma Ho visto quanto laS.aV.a me ha scripto circa ad haver caro de vedere el ritratto mio, qual mando a quella, et più voluntiera lo mandaria quanto assomigliasse a me: et non creda già la S.a V.a che proceda per difecto del maestro che in vero credo non se truova allui un paro, ma solo è per esser fatto esso ritratto in una età sì imperfecta che io ho poi cambiata tutta quella effigie, talmente che vedere epso et me tutto insieme non è alchuno che giudica esser fatto per me. Tuttavolta la S.a V.a prego ad haver caro el mio bon voliere, ch'è non solo el ritratto ma io sono aparechiata ad fare maggior cosa per compiacere a quella, alla quale sono deditissima schiava et infinite volte me le raccomando [...] »
L. BELTRAMI, 1919, doc. 89, p. 51

Doc. XXIX

21 novembre 1498, Lettera di Beatrice de'Contrari a Isabella d'Este a Mantova.
Francesco Maineri è a Mantova, chiamato da Ferrara. Per il Luzio è a corte per fare un ritratto di Isabella d'Este, su commissione di Isabella d'Aragona. Il pittore teme di essere incorso nelle ire della marchesa per aver ritratto qualche tempo prima una non meglio specificata Eleonora.

«[...]El vien da V. Ex el pictore [...] è stato arquanto retinente, dubitando che la non havesse hautò a male el retracto facto a la Eleonora. Lo ho assicurato dicendoli la el vederà volontiera et li farà bon tractamento [...].»

A. LUZIO, 1913, p. 197; S. ZAMBONI, 1981, pp. 159-165 ; G. AGOSTI, 2005, P.243.

Doc. XXX

-13 marzo 1499, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Ludovico il Moro a Milano
Isabella d'Este manda alla duchessa Isabella d'Aragona a Milano un suo ritratto, come questa le aveva chiesto. L'omaggio deve passare attraverso il Moro, per il suo assenso. La marchesa segnala al cognato qualche imperfezione nel ritratto, che parrebbe ritrarla più pingue della realtà.

«Illustrissimo Duci Mediolani. Illustrissime princeps et excellentissime domine pater colendissime. Dubito venire in fastidio non solum a la Signoria Vostra ma a tutta Italia cum mandare questi mei retracti in volta & benche malvolentieri il facia nondimeno essendone cum tanta instantia recircata da chi me puo comandare non posso negarli. la Illustrissima Madonna Duchessa Isabella di novo me ha facto pregare che voglia mandare uno di miei retracti coloriti. Ritrovandome questo anchor non mi sia molto simile per essere uno poco più grasso che non sono io lo ho consignato al Negro mio maestro di stalla cum ordine che prima ne parli a la Celsitudine Vostra & quando la se contenti lo presenti a la predetta Maonna Duchessa da mia parte: quando non: facia quanto la gli comandara. Ezzo Negro qual conduce sua sorella a Milano fara etiam reverentia ala excellentia vostra in mio nome & ala sua bona gratia me racomando sempre: Mantuae xiiij Martij 1499.

Raccomando Isabella [*Trotti?*] alla Signoria Vostra quando el marito per haverla io retenuta piu chel non voleva havesse cum lei alcuna grosceza»

A. LUZIO, 1913, p. 198; A. BALLARIN, 2010, p. 548

Doc. XXXI

-21 marzo 1499, Lettera di Ludovico il Moro da Milano a Isabella d'Este a Mantova.
Il Moro risponde a Isabella d'Este, ringraziandola del ritratto, che viene così consegnato ad Isabella d'Aragona.

«[...] Dal Negro ne è stato presentato la lettera de la S.V. col ritracto suo la imagine del quale ne è piaciuta parendone assai simile a lei; è vero che è alquanto demonstrativa de più grasseza che non ha la S.V. excepto se non la è facta più grassa dopoi che noi la vidimo [...].»

A. LUZIO, 1913, p. 198; A. BALLARIN, 2010, p. 548

Doc. XXXII

-21 marzo 1499, Lettera di Isabella d'Aragona da Milano ad Isabella d'Este a Mantova.
Isabella d'Aragona ringrazia la marchesa per l'arrivo del ritratto, che le è molto caro.

«Ill. et excelsa domina Consanguinea: et soror nostra amantissima. Per la grande affectione nostra verso vostra Ill. signoria non possendo nuy parlargli: et usare con si quelli amorevoli termini, che desyderassemo de bona sorella: perche continuamente voressemo havernela apresso almancho per satisfare in parte ad questo nostro appetito habiamo trovato questo mezo de havere el retracto suo dal naturale, del quale havendolo recevuto questa sera ne havemo havuto tanto piacere: et contentamento quanto haveressemo al presente possuto ricevere de qualuncha altra cosa che ne fusse delectata: et cossi in memoria sua spesse volte lhaveremo contemplare parendone de parlare insieme, sine ad la venuta sua qui, quale speramo debia essere presta: certificandola che de nuy po sempre disporre come de bona: et optima sorella: et cossi la pregamo, che possendo anchora nuy fargli cosa grata voglia farnelo intendere: perche cognoscera

la bona dispositione nostra verso lei. Ad vostra signoria ne raccomandiamo: et la pregamo ne reccomandi ad lo Illustrissimo signor Marchese. Mediolani 21 Martij. 1499»
A. LUZIO, 1913, p. 198; A. BALLARIN, 2010, p. 548

Doc. XXXIII

-26 ottobre 1499 Lettera di Jamet de Nesson da Milano a Francesco Gonzaga a Mantova.
Francesco Gonzaga ha commissionato a Perreal un ritratto disegnato di una bambina attarverso Jamet de Nesson. Probabilmente si tratta di una figlia di Isabella d'Aragona, Bona o Ippolita. Jamet de Nesson ha portato il pittore dalla bambina e ora l'artista chiede un primo pagamento in tessuti.

«[...]Ozi son stato onde me comesso la S. V. e ge ho menato el pictor [Jean Pérreal] de la M^a del Re, el quale ha lassato ogni ch'avea da far per dicta Maestà per servir la S. V. – La S. V. debia mandar al dicto pictor raso cremesino o veluto d'uno zipone o quello che ge parera, perche gli ho presentato dinari e non li ha voluti pigliare. [...]»
PÉLLISIER, 1892, nota n. 3, p. 85; A. BALLARIN, 2010, p. 550.

Doc. XXXIV

13 novembre 1499, Lettera di Jacopo d'Atri da Milano a Francesco Gonzaga a Mantova.
Su indicazione del cardinale di Rouen, Georges d'Ambroise, che è a Milano, un pittore della corte mantovana (forse Mantegna) deve fare un quadro a partire da uno schizzo di una composizione. Quest'ultima include il ritratto del cardinale e un san Giovanni Battista. Si avverte di lasciare per ultima la zona del volto del cardinale, perché arriverà a parte il ritratto su carta al naturale forse di Perréal, da copiare e inserire. Il cardinale, da Milano, invia a Mantova un disegno tondo, per eseguire un quadro rettangolare.

«[...] Mando alla E.V. per il presente cavallaro il schizo del cardinale de Roua, loquale dice voria chel fosse in quadrato et non tondo come è il designo. Et il San Joanne [San Giovanni Battista] vole esser più alto acioche non sii al paro del cardinale, il volto suo sii l'ultimo a depinger, porche mandara il retracto dil naturale, insieme cum le sue arme [...]»
A. BASCHET, 1884, doc. VII, p. 295; P. PRADEL, 1964, pp. 139-140; A. BALLARIN, 2010, p. 756;

Doc. XXXV

14 novembre 1499, Lettera di Jean Perréal da Milano a Francesco II Gonzaga a Mantova.
Perréal si scusa col marchese Gonzaga per non aver ancora eseguito «lo retracto de la putta». Ha eseguito solo il ritratto commissionato dal cardinale di Rouen, ma promette che in futuro farà meglio. Perréal rimarrà a Milano un po' di tempo e si offre di mandargli «la testa del Re».

«[...]voi pregando q. habeati a perdonnare al vostre servitore Joan de Paris, per que io non habea libre la testa al vostre pleser et anque al mio, seconde el vostre desiderio, qualche die io deliberato fare cosse meille. M. S., io reste qui à Milan ung poco tempo per que se voleti la testa del Re, mandate v. lettere, et la fero di bone vollo, per que io pleser a fare service à la vostre M.S. [...] io mi recomando a voi, pregando que mi mandate qualche cosse di belle di le vostre [...]»
P. PRADEL, 1964, pp. 139-140; N. REYNAUD, 1996, p. 44; A. BALLARIN, 2010, p. 756.

Doc. XXXVI

15 novembre 1499, Lettera di Jacopo d'Atri da Milano a Francesco Gonzaga a Mantova.
Jacopo d'Atri avverte il marchese che il ritratto su carta della figlia di Isabell d'Aragona, fatto il giorno prima da Perréal, è terminato e può essere inviato. Il pittore fa allegare una lettera di istruzioni all'opera perchè sia guardato al lume di candela. Il pittore chiede se il marchese è interessato a ricevere anche un ritratto, probabilmente su carta, del re di Francia.

«Illustrissimo signor mio: Mando alla excellentia vostra lo retracto de la putta: loquale fo finito hieri per mezo de Jo. Jacobo mio: insieme cum lalligata lettera del depinctore [Pérréal], dicendo chel vole essere monstrati ad piccolo lume: perche fara migliore vedere: et se vole che gli faccia il retracto de la testa del Re vostra signoria gli scriva una lettera: che sera apparecchiato ad servirla: Recomandandomi alli pedi de vostra Illustrissima Signoria sempre. Mediolani XV Novembris 1499. de vostro fidelissimo Suo et schiavo Jacopo dhatrj. [...]»
baschet, 1884, doc. IX, Pradel, 1964, pp. 142-143; A. BALLARIN, 2010, p. 550

Doc. XXXVII

11 agosto 1500, Lettera di Francesco Malatesta da Firenze a Francesco II Gonzaga.
L'agente marchionale a Firenze spedisce al Gonzaga un disegno della villa di Angelo del Tovaglia, di mano di Leonardo. Il marchese, impressionato dalla villa del mercante, desidera farne una simile nel mantovano, e chiede un disegno con le misure.

«[...] Mando alla Ill.ma S.V. el disegno de la chasa de Agnolo Tovaglia facto per mar propria de Leonardo Vinci [...] Non ho facto far colorito l disegno né fatoli metere li ornamenti e verdura, di hedera, di busso, di cupressi ne di lauro come sono qui per non parerme molto de bisogno; pur se la S.V. vorà, il p.to Leonardo se offerisse a farlo cusi de pictura che di modello come vorà la p.ta S.V. [...]»
A. LUZIO, 1913, p. 199.

I RITRATTI DI LEONARDO PER ISABELLA D'ESTE GONZAGA

Doc. XXXVIII

13 marzo 1500, Lettera di Gugnasco da Venezia a Isabella d'Este a Mantova,
Gugnasco a Venezia vede un ritratto di Isabella che il maestro probabilmente ha eseguito durante il suo soggiorno a Mantova. La marchesa ha ancora il suo esemplare quindi non ha interesse a chiedere nulla a Leonardo.

«[...] E lè a Venecia Lionardo Vinci, el quale m' a mostrato uno retrato de la S.a V.a che è molto naturale a quella. Sta tanto bene fato, non è possibile melio[...].»
L. BELTRAMI, 1919, doc. 113, p. 63.

Doc. XXXIX

27 marzo 1501, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Pietro da Novellara a Firenze.
Francesco II ha donato lo «schizo del retracto» di Isabella, fatto da Leonardo. La marchesa chiede a Pietro da Novellara che si informi su come fargliene avere un altro dal pittore a Firenze.

«R.me. Se Leonardo Fiorentino pictore se ritrova lì in Fiorenza pregamo la R. P. V. voglia informarse che vita è la sua, cioè se l'ha dato principio ad alcuna opera, corno n'è stato referto haver facto et che opera è quella, et se la crede che il debba fermarse qualche tempo lì, tastandolo poi V. R. corno sa lei se'l pigliaria impresa de farne uno quadro nel nostro studio, che quando se ne contentasse, remetteressimo le inventioni et il tempo in arbitrio suo, ma quando la lo ritrovasse renitente vedi almancho de indurlo a farne uno quadretto de la Madonna devoto e dolce corno è il suo naturale. Apresso lo pregarà ad volerne mandare uno altro schizo del

retracto nostro, perocché lo Ill.o S.e nostro consorte ha donato via quello che l'ce lassò qua, che 'l tutto haveremo non mancho grato da la R. V. che da esso Leonardo, offerendome.. [...].»
L. BELTRAMI, 1919, doc. 106, p. 65

Doc. XL

3 aprile 1501, Lettera di Pietro da Novellara da Firenze a Isabella d'Este a Mantova.
Leonardo sta lavorando ad «uno schizo in uno cartone» per la Sant'Anna, e vive alla giornata. E' poco propenso a prendere in mano il pennello e preferisce disegnare.

«Ill.ma et Ex.ma D.na etc. Hora ho havuta di V.a Exa. et farò cum omni celerità et diligencia quanto quella me scrive : ma per quanto me occorre, la vita di Leonardo è varia et indeterminata forte, sì che pare vivere a giornata. Ha facto solo dopoi che è ad Firenci uno schizo in uno cartone : finge uno Christo bambino de età cerca uno anno che uscendo quasi de bracci ad la mamma, piglia uno agnello et pare che lo stringa. La mamma quasi levandose de grembo ad S.ta Anna, piglia el bambino per spiccarlo da lo agnellino (animale immolabile) che significa la Passione. Santa Anna alquanto levandose da sedere, pare che voglia ritenere la figliola che non spicca el bambino da lo agnellino, che forse vole figurare la Chiesa che non vorrebbe lussu impedita la passione di Christo. Et sono queste figure grande al naturale, ma stano in piccolo cartone, perché tutte o sedeno o stano curve et una stae alquanto dinanci ad l'altra verso la man sinistra: et questo schizo ancora non è finito. Altro non ha facto, se non dui suoi garzoni fano retrati, et lui a le volte in alcuno inette mano: dà opra forte ad la geometria, impacientissimo al pennello. Questo scrivo solo perché V.a Exa. sapia che io ho havuta la sua. Farò l'opra et presto darò avviso ad V.a Ex.a, ad la quale mi raccomando et prego. Dio la conservi in sua grafia».
L. BELTRAMI, 1919, doc. 107, pp. 65-66.

Doc. XLI

4 aprile 1501, Lettera di Pietro da Novellara da Firenze a Isabella d'Este a Mantova.
Pietro da Novellara fa sapere che Leonardo potrà dedicarsi allo «schizo del retracto» di Isabella al massimo fra un mese, appena liberato da alcune incombenze con la corte di Francia. Il predicatore lascia «due buoni sollecitatori», per il maestro.

«Ill.ma et Ex.ma Signora.
Questa settimana santa ho inteso la intenzione di Leonardo pittore per mezzo de Salai suo discepolo e di alcuni altri suoi affezionati, li quali per farnela più nota me gli menarono il mercoledì santo. In- summa li suoi esperimenti matematici l'hanno distratto tanto dal dipingere che non può patire il pennello. Pur me assicurai di farli prima intendere con destrezza il parere di V. E. Poi vedendolo molto disposto a voler gratificare V. E. gli dissi il tutto liberamente e si rimase in questa conclusione : se si potrà spiccare dalla maestà del re di Francia senza sua disgrazia, come sperava, alla più longa fra un mese servirebbe più presto V. E. che persona del mondo. Ma che ad ogni modo fornito ch'egli avesse un quadrettino che fa ad uno Roberteto favorito del re di Francia, farebbe subito il ritratto e lo manderebbe a V. E. Gh lasciai due buoni sollecitatori. Il quadrettino che fa è una madama che siede come se volesse inaspere fusi, e il bambino posto il piede nel canestrino dei fusi ha preso l'aspo e mira attentamente quei quattro raggi che sono in forma di croce, e comedesideroso di essa croce ride e tienla salda, non la volendo cedere alla mamma che pare gliela voglia torre. Questo è quanto ho potuto fare con lui. Jeri fornì la predica mia che Dio voglia faccia tanto frutto, quanto è stata copiosamente udita. [...].»
L. BELTRAMI, 1919, doc. 108, pp. 66-67

Doc. XLII

31 luglio 1501, Lettera di Manfredo de' Manfredi da Firenze a Isabella d'Este a Mantova.

Manfredo conferma di aver consegnato a Leonardo un sollecito da parte di Isabella per l'esecuzione dello «schizo del retracto». Sono passati più di due mesi dalla consegna stabilita, e il maestro è in ritardo.

Leonardo fa dire alla marchesa che ha «dato principio ad fare quello che desiderava». Non compaiono più lettere quindi il ritratto deve essere stato consegnato.

«Ill.ma et Ex.ma D.na d.na observ.ma

La littera ad Leonardo firentino che a questi dì m'indirizò la S.aV.a affine che fidatamente li desse bon recapito li consignai in man propria sua, facendogli intendere se 'l volea respondere, che dandomi le littere le mandarla a salvamento a prefata S.aV.a; cusì mi rispose che faria, lecto che lui avesse epsa sua littera, e finaliter soprastando al respondere, mandai un mio a lui per intendere quel volea fare. Fecime rispondere che per hora non li accadeva fare altra risposta a la S.a Va. se non ch'io la advisasse che epso havea dato principio ad fare quello che desiderava epsa S.aVa. da lui. Questo insorua è quanto io ho potuto retrare da decto Leonardo; se altro occorre ch'io possa servire la S. V. quella mi comande come a suo fidel servitore, a la qualle di continuo mi racomando. Quae foelix ac diu benevaleat ».

L. BELTRAMI, 1919, doc. 110, pp. 67-68.

Doc. XLIII

14 maggio 1504, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Leonardo da Vinci a Firenze.

Isabella contatta il maestro perché non è più tornato a Mantova, come promesso. In questa occasione avrebbe dovuto eseguire un ritratto «di colore» che le ha promesso in occasione del suo primo soggiorno in città, quando l'ha ritratta «de carbono». Di conseguenza chiede che converta il ritratto in una figura, «uno Christo giovenetto».

« D.no Leonardo Vincio pictori. M. Leonarde. Intendendo che seti fermato in Fiorenza siamo filtrate in speranza de poter consequire quel che tanto havemo desiderato, de havere qualche cosa de vostra mano : quando fusti in questa terra et che ne retrasti de carbono, ne promettesti fami ogni mo' una volta di colore. Ma perchè questo sarìa quasi impossibile non havendo vui comodità di trasferirvi in quà vi pregamo che volendo satisfare a l'obligo de la fede che haveti cum noi, voliati convertire el retratto nostro in un'altra figura che ne sarà anchor più grata, cioè fami uno Christo giovenetto de anni circa duodeci, che seria de quella età che l'haveva quando disputò nel tempio, et facto cum quella dolceza et suavità de aiere che haveti per arte peculiare in excellentia. Se seminio da voi compiaciuti de questo nostro summo desyderio, sapiati che ultra el pagamento, che vuy medesimo voreti, vi restammo obligati che non pensammo in altro che in farvi cosa grata, et ex nunc ne offerimo ad ogni comodo et piacere vostro, expectando da voi votiva risposta, et ali piaceri vostri ce offerimo[...] ».

L. BELTRAMI, 1919, doc. 142, p. 90.

Doc. XLIV

27 maggio 1504 Lettera di Angelo Tovaglia a Isabella d'Este Gonzaga a Mantova

Angelo Tovaglia assicura che continuerà a sollecitare a Leonardo per la richiesta della marchesa. Il maestro tuttavia è impegnato per la signoria e si riserva di lavorarci solo nel tempo che gli avanzerà.

« [...]Lui troppo me ha promesso di farlo ad certe ore et tempi che li sopravanzeranno ad una opera tolta a fare qui da questa Signoria. Io non mancherò de solecitare et esso Leonardo et etiam lo Perugino de quella altra[...]».

L. BELTRAMI, 1919, doc. 143, pp. 90-91.

Doc. XLV

Ottobre 1504, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Leonardo da Vinci a Firenze

Ad ottobre dello stesso anno la Gonzaga scrive a Leonardo, che ancora non si è risolto ad inviarle nulla. Si lamenta che sono passati già alcuni mesi dalla rassicurazione fatta a Tovaglia. La marchesa non parla più né di ritratti né di disegni, solo del Cristo giovinetto.

«M.ro Leonardo. Li mesi passati ve scrivessimo che desyderavamo havere uno Christo giovine de anni circa duodeci de mane vostra: mi facesti rispondere per m. Angelo Tovalia che di bona voglia el faresti, ma per le molte allegate opere che haveti a le mani dubitiamo non vi raccordati de la nostra, perhò n'è parso farvi questi pochi versi, pregandovi che quando seti fastidio de la historia fiorentina vogliate per ricreatione mettervi a fare questa figuretta, che ce fareti cosa grat.ma et a vui utile. [...]»

L. BELTRAMI, 1919, doc. 152, pp. 94.

Doc. XLVI

12 maggio 1502, Lettera di Francesco Malatesta da Firenze a Isabella d'Este a Mantova

Francesco Malatesta invia da Firenze alcuni disegni colorati di vasi, accompagnati da una valutazione sulla loro qualità formulata da Leonardo.

« Ill.ma Madona mia. Per Alberto chavalero mando a la S.a V.a li disegni de li vasi che quella me ha scripto per la sua del presente, disegnati periusta misura et choloriti de li proprij cholori, ma non con el proprio lustro, perchè questo è impossibile a li depintori a saperlo fare. Et perchè la S.a V.a possa ellegere quello che più li piacerà, m'è parso mandar li disegni de tutti quattro li vasi. Li ho facti vedere a Leonardo Vinci depintore, sì come la S.a V.a me scrive: esso li lauda molto tutti, ma specialmente quello di christallo, perchè è tutto de un pezo integro e molto netto, dal piede e coperchio in fora che è de argento sopra indorato, et dice el prefato Leonardo che mai vide el mazor pezo. Quello di agata anchora li piace, perchè è cosa rara et è gran pezo et è uno pezo solo, excepto el piede e coperchio che è pur d'argento indorato, ma è rotto sì come la S.a V.a potrà vedere per le virgule signate in el corpo di esso vaso. [...]»

L. BELTRAMI, 1919, doc. 116, pp. 70-71.

Doc. XLVII

14 marzo 1502, Lettera di Lucrezia Borgia d'Este da Ferrara ad Isabella d'Este Gonzaga a Mantova.

La sposa di Alfonso scrive alla cognata per avere un suo ritratto. Le invierà a Mantova uno scultore romano.

«[...]Essendo venuto da roma Zo. Jacomo sculptore exhibitore di questa e portato seco alcuni boni retrati et fatone anche qui certi altri in perfectione ho conosciuto la sufficientia sua et desiderando io grandemente havere la effigie de V.Ex. prego quella quando nolli sia incomodo voglia essere contenta lassarsi ritrare dal dicto che me ne farà singularissima gratia [...]»

A. LUZIO, 1913, p. 201.

IL RITRATTO DI FEDERICO II GONZAGA IN VESTE DI SVIZZERO, DI FRANCESCO BONSIGNORI

Doc. XLVIII

16 ottobre 1503 Lettera di Iabella d'Este da Mantova a Francesco II Gonzaga.

Nell'autunno del 1503 il marchese Francesco, dal campo di battaglia, chiede un ritratto del figlio Federico in veste di soldato svizzero. Isabella gli fa sapere che è quasi pronto.

«[...] El Squizaretto serrà presto fornito et subito lo mandarò a Vostra Excellenti et parmi el più bello ritracto facesse mai magistro Francesco [...]»

A. LUZIO, 1916, p. 270; C. BROWN 1979, pp. 81, 82, 86, 87.

Doc. XLIX

17 ottobre 1503, Lettera di Iabella d'Este da Mantova a Francesco II Gonzaga.

Il ritratto sarà pronto in tre giorni ma Isabella chiede che Bonsignori ne faccia un altro a pietra nera su carta, per mandarlo a Sermoneta al marito insieme al primo.

«[...] El Squizaretto serrà fra trei giorni fornito, ma per havere facto Magistro Francesco quello di carbone più bello che mai vedessi, ne facio refare un altro per mandarli tutti dui per cavallaro aposto [...]».

C. BROWN 1979, p. 86.

Doc. L

26 novembre 1503, Lettera di Francesco II Gonzaga a Isabella d'Este a Mantova

Francesco II riceve i due ritratti del figlio Federico, ed uno viene messo nella camera del marchese.

L'armatura con cui viene ritratto il giovane non è completa perché manca il gorzarino. Un esemplare giunge in Francia al seguito del marchese e il secondo arriva alla corte papale. Entrambi oggi sono perduti.

«[...] Galeaz del cavallier ni ha portato a salvamento il svizaretto nostro, il qual no ha consolati noi e tutta la nostra famiglia et adornata tutta la camera dove habitiamo. Possemo dire che in qualche parte questa pictura ni ha alleviato il male; non sapemo quel che avesse facto il vivo. Il retracto non si può negare che non sii bellissimo e naturalissimo né noi non ni possemo satiar de giardarlo, ringratiando la Signoria Vostra che ni habbia mandato cossi grato presente che niuno più grato, da Federico istesso in fuori, ni poteva mandare. Una cosa ni pareva che la Signoria Vostra dovesse advertir che, mandandolo a la guerra, dovea farli agiungere il gorzarino, ma per esser stato armato da donne si può tolerare [...]».

C. BROWN 1979, pp. 86, 87.

Doc. LI

4 febbraio 1505, Lettera di Gian Lucido Cattaneo da Roma a Francesco II Gonzaga a Mantova.

Papa Giulio II chiede a Gian Lucido Cattaneo il ritratto di Federico che il marchese gli ha donato.

«[...] la santità di nostro [signore] me ha dimandato lo retratto del illustrissimo signore Federico, filiolo de vostra signoria, qual vostra signoria per sua gratia me donò in lo suo passaggio de qua. E cussi io l'ho mandato a sua beatitudine, a la qual etiam l'havea prima monstrato e lassato più dì in mane, e benchè l'ò tenesse per la più cara cosa che haveva [...]»

A. LUZIO, 1915, p. 270; C. BROWN, 1979, p. 81; M. BOURNE, 2008, p. 54, nota n. 89.

Doc. LII

Marin Sanudo vede Francesco II Gonzaga che passa per Venezia, diretto in Francia. Porta con sè «la ymagine di un suo iob».

«[...]item el Marchexe di Mantoa passò de lì con 50 cavalie 12 muli, va in Franza; dice voler esser par Nadal a Mantoa, et è servitor di la Signoria. Porta con si la ymagine di un suo iol, servo di la Signoria Nostra; e a commesso à la Marchesana, in ogni suo bisogno ricori a questa Signoria. Va in Franza per far reverentia al re Da Pizegaton, di ser Piero Michiel provedador[...].»

M. SANUDO, *Diarii*, [ed. Venezia 1880], vol IV, pp. 336-369.

Doc. LIII

2 luglio 1503, Lettera di Isabella d'Este ad Alberto Pio da Carpi

Isabella durante il soggiorno a Venezia nel marzo 1502 ammira i ritratti di Dante, Petrarca e Boccaccio di Gentili Bellini. Li chiede in prestito a Carlo Bembo, per eseguirne una copia.

«[...]Non essendo nui in minore desiderio de havere quelli retracti che cravamo quando li vedessimo, prego la Signoria Vostra che le faci opera col Magnifico Messer Carlo Bembo dopo che'l se ha offerto, che ne siano mandati fin qua, che subito esemplati che saranno gli remetteremo; et quando pur non volessero mndarceli qua siano contenti che mandiamo uno pitore di qua a Venetia per ritrarli; ma potendoli havere sirria molto più grato[...].»

C.M. BROWN, 1981, p. 28 nota n. 31.

Doc. LIV

Lettera di Carlo Bembo ad Isabella d'Este [senza data]

Carlo Bembo invia i ritratti.

«[...]Mando per il presente portator io familiar a la Signoria Colendissima Vostra il retratto del Petrarca quale la Signoria Vostra vide a Vinetia. [...] finita che sia questa jiostra per la qual aspettemo molti forestieri subito gli inviarò quelle altre poche cosette che habiamo in casa et s'io son statto negligente in mandarli questo prego quella si digni perdonarmi [...].»

C.M. BROWN, 1981, p. 28 nota n. 31.

Doc. LV

5 gennaio 1504, Lettera di Isabella d'Este a Carlo Bembo.

Isabella restituisce i ritratti.

« [...] Mandiamo a la Magnificentia Vostra li retracti de Dante, Petrarca et Bocazo che la ne presto, se siamo stati tardi a restituirli la imputarà a la lungheza dil pitore[...].»

C.M. BROWN, 1981, p. 28 nota n. 31.

Doc. LVI

27 novembre 1504, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Giovan Galeazzo Bentivoglio a Bologna.

Isabella invia a Giovan Galeazzo Bentivoglio un disegno per il quadro che il Costa deve fare per il camerino, così che il pittore possa ben intendere cosa desidera la marchesa.

«Mons.re Dubitiamo che per la tardità quale noi havemo usata in mandare alla S.V. la fantasia dil quadro che voessimo, la extimarà che l'habiamo pochi a cuore; ma non volemo che la se persuadi questo per mò alcuno, essendone nuy studiosissime, ma la tardità è proceduta per volerla far mettere in disegno, acciò chel pitore meglio intenda quel che l'ha ad fare., perché molte volte

cum parole non se può cussi ben exprimere el concepto. Mandogli adunque esso disegno insieme cum la narratione del povesia, aciò che vedendo l'uno e l'altro el pictore meglio sappi gubernarsi.[...]

A. LUZIO, 1909, pp. 863-864; E. NEGRO, N. ROIO, 2001, p. 159.

Doc. LVII

10 marzo 1505 Lettera di Emilia Pia di Carpi da Urbino a Isabella d'Este in Mantova. *Nell'ambito del fidanzamento e del matrimonio per procura di Eleonora e Francesco Maria, Emilia Pia si lamenta che papa Giulio II ha richiesto a Roma il ritratto della sposa, loro destinato. Giovanna Montefeltro della Rovere, la madre del futuro sposo, non può neppure vederlo. A Urbino si sarebbero accontentati «el fusse stato de colore», indipendentemente dal supporto, se carta o tela.*

«[...]Se qualche nova havesse degna de aviso voluntiere faria partecipe la Ex. V.; pur de quelle ce sono, benchè me persuadea quella esserne certificata, non restarò de fare cum alcuna el debito mio, e maxime del parentado intra el S.r. Prefecto et el S.r. Marchese, quale se dovea publicare domenica passata, ma per essere soprazono a la S.ta de N.S. alquanta molestia de gotta s'è soprastato.

El retracto de Mad. Lionora subito che 'l Papa l'intese bisognò mandarlo a Roma, e Mad^a Prefetessa [Giovanna Montefeltro della Rovere] non lo potè vedere: bene è vero che questi de qua se siriano accontentati el fusse stato de colore. De questi parentadi et de le altre cose de roma non me extenderò più ultra [...]

A. LUZIO, R. RENIER, 1893, nota n. 1, pp. 164- 165.

Doc. LVIII

29 aprile 1505 Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Giovanna Montefeltro della Rovere a Senigallia.

Isabella si lamenta con Giovanna Montefeltro della Rovere, di non averle potuto inviare il ritratto della figlia perché non trova nessun pittore che sia in grado di fare un buon ritratto.¹⁶⁴³

«[...]haveria mandato il retracto de la Elionora a V.S., come la ni ricerca, quando fusse stato qui pictore che sapesse ben collorire. Expectandone uno, subito lo farò fare et mandarollo a V.E. [...]

BERTOLOTTI, 1885, p. 25; A. LUZIO, R. RENIER, 1893, nota n. 1, p. 165.

Doc. LIX

1 giugno 1505, Lettera di Margherita Cantelmo da Sora a Isabella d'Este a Mantova *Margherita Cantelmo loda un ritratto di Isabella di mano di Francesco Bonsignori.*

«[...] Me piacque più parlar con la Hysabella Trocta et con Alfonso, che con niuna altra persona fosse in Milano, perché era affectione ascoltata, quand'io parlava della mia signora delal quale contemplavo qualche volta el piatoso et caro retractino. che sia benedecto quel maestro francesco retractore che me ha così ben servita[...] ».

A. LUZIO, 1913, p. 192; U. SCHMITT, 1961, doc., XXV, p. 142.

¹⁶⁴³ A. LUZIO, R. RENIER, 1893, [ed. 1974], p. 165. Nel 1494 Bonsignori esegue un ritratto della piccola, di appena un anno, ma ora, nel 1505 neppure lui va bene. «Nel 1494 Francesco Bonsignori doveva fare, ma non fa, il ritratto di Eleonora Gonzaga, la figlia primogenita di Francesco Gonzaga e di Isabella d'Este, nata il 31 dicembre 1493 all'età di un anno» A. LUZIO 1913, p. 191, nota I; U. SCHMITT, 1970, p. 406; A. BALLARIN, 2010, p. 658. C.BROWN, 1979, p. 87; per il documento si veda in U. SCHMITT, 1961, doc. XVI p. 165. A. LUZIO, R. RENIER, 1893, [ed. 1974], p. 568.

Doc. LX

12 marzo 1506, Lettera di Isabella d'Este Gongaza da Mantova a Floramonte Brugnolo a Roma. *Isabella incarica il suo agente di farle fare un ritratto in marmo da Gian Cristoforo Romano, per la marchesa di Cotrone. E' in corso infatti uno scambio di ritratti con quest'ultima, che coinvolge opere di diversa natura.*

« [...] Fareti dire [alla Marchesa di Cotrone] che scrivemo a Zo. Cristoforo scultore che l gli facci uno ritratto in marmo de la effigie nostra perché non sapendo che la volesse indrieto quello che haveva mandato lei lo donassimo a persona che ce lo rechiese et ne pareria villania a repeterlo [...] ».

A. LUZIO, 1913, p. 202.

Doc. LXI

12 marzo 1506, Lettera di Isabella d'Este Gongaza da Mantova a Gian Cristoforo Romano a Roma. *Isabella chiede direttamente allo scultore di farle un ritratto in marmo per la marchesa di Cotrone, e si accorda sul pagamento.*

« [...] Desiderando la S.ra Marchesa de Cotrone de havere una testa de marmo de la effigie nostra, haveremo charo che ne vogliati fare una de la mità de la grandezza o circa che fu quella de Alexandro de Baese et darla da parte nostra alla dicta Marchesa, che noi ve remetteremo li denari che ne scrivereti apreciarla [...] ».

A. LUZIO, 1913, p. 202.

Doc. LXII

11 novembre 1506, Lettera di Floramonte Brugnolo da Roma a Isabella d'Este Gongaza a Mantova.

Floramonte conferma il buon esito della commissione.

« [...] La lettera de Gio. Cristoforo scultore per lo ritratto che li scrive V.Ex. se consignerà in man propria, licet non bisogni perchè la S.ra Marchesa non vole altro ritratto per essere contenta che quella habij retenuto el suo et factone la voluntà de V.S. [...] ».

A. LUZIO, 1913, p. 202.

Doc. LXIII

24 ottobre 1507, Lettera di Jacopo d'Atri da Napoli a Isabella d'Este a Mantova
Alla corte di Napoli in molti lodano una medaglia di Isabella di Gian Cristoforo Romano.

« [...] Zohan Christoparo romano vostro servitore di cuore è qui et me ha facto degno de una medaglia de V. E. che è mille volte bella come voi medesima. Me dice haverla mostrata come cosa divina ad tutte queste regine quale tutte cum maraveglia et che la Regina mugliera avante andasse in Spagna la vidde, che pareva non se potesse sciar de guardare, dicendo che ultra la singulare bellezza che l'effigie indicava un grande inzegno, como per fama al tempo che essa era in Franza molte volte haveva udito, desiderando ultra modo de vederve una volta. Così tutte le altre che la vide summamente la laudo, insino alla galante e graziose figlie del grande Capitaneo, prima che de qua partessero, le quale dopoi reguardatola per longo spatio mille volte dice che l basò la bella medaglia, havendo anche loro per fama udito rasonare de la condicione et valore vostro. Io ho interrogato esso Zo. Christophano quale de queste gran Madonne hebbe piacere de tale medaglia; ma dice che tutte generalmente la laudò eccessivamente et quello che più di loro haveva judicio tanto maggior laude ne dava et la galante figlie del grande Capitaneo pareva che havessero invidia e desiderassero havere parte de tale effigie [...] ».

A. LUZIO, 1913, p. 194.

Doc. LXIV

29 giugno 1508, lettera di Isabella d'Este da Cavriana a Gian Jacopo Calandra a Mantova.
Isabella dalla villeggiatura estiva scrive a Gian Jacopo Calandra su un distico da comporre in lode di un suo ritratto dipinto da Lorenzo Costa.

«[...] Perche voressimo far mettere nell'ultimo quadro che vi ha facto il Costa del retracto nostro un bel distico a laude sua, haveremo acharo ne facciate qualchuno et mandarcelo [...]»
BERTOLOTTI, 1885, p. 24, con data 28 giugno e trascrizione con errore nel soggetto del ritratto; A. VENTURI, 1888, p. 251, n. 2, con data 29 giugno e con riferimento al ritratto del marchese Francesco; A. LUZIO, 1900, p. 355; A. LUZIO 1913, p. 204, con correzione; E. NEGRO N. ROIO, 2001, p. 161.

Doc. LXV

15 luglio 1508, Lettera di Isabella d'Este da Cavriana a Gian Jacopo Calandra a Mantova
Isabella scriveva al Calandra riguardo al ritratto dipinto del Costa. La marchesa vuole inviare probabilmente un'iscrizione da mettere sul quadro.

«[...] diceti mag:o Polo che gli manderemo in breve le littere da mettere al quatro del retratto nostro [...]»
A. LUZIO 1913, p. 204; E. NEGRO N. ROIO, 2001, p. 161.

Doc. LXVI

18 agosto 1508, Lettera di Federico Cattaneo da Mantova a Isabella d'Este a Cavriana
Il tesoriere generale di corte fa cenno ad uno schizzo fatto fare a Lorenzo Costa per Laura Bentivoglio, forse per un suo ritratto.

«[...] Sore Laura [...] et quella vedrà se li piaze, p(i)azendoli quella lo poterà remenarlo perché el Costa me ha dito lo farà fenire subito [...]»
P. TOSETTI, 1979, p. 272; E. NEGRO N. ROIO, 2001, p. 161.

Doc. LXVII

26 agosto 1508, Lettera di Federico Cattaneo da Mantova a Isabella d'Este a Cavriana
Il Cattaneo informa Isabella della visita a Mantova del duca di Urbino, promesso sposo della figlia Eleonora. Francesco Gonzaga mostra al giovane il ritratto della moglie, verosimilmente quello dipinto dal Costa oggetto del distico di Calandra.

«[...] Andateno tuti a sedere et resonono di molte cose, in specie di picture. Lo ill. S.me ciamò, qual me mandate a tore lo retrato de V.S. De pocho inanti io ge aveva fato ponere lo telaro suo. Subito lo portari, dove piacque ad ognuno [...]»
A. LUZIO, 1900, p. 355; E. NEGRO N. ROIO, 2001, p. 161.

Doc. LXVIII

1 ottobre 1508, Lettera di Francesco II a Lorenzo Costa a Mantova
Il marchese chiede che Costa gli mandi il ritratto della figlia appena l'avrà terminato. La commissione si lega ai ritratti della giovane, prodotti intorno alle sue nozze. Nel novembre Isabella fa portare a Ferrara il ritratto per mostrarlo.

«[...] si havete finito il retratto di Leanora mia figlia mandatecelo fora perché lo volemo vedere [...]»
BERTOLOTTI, 1885, p. 24; A. VENTURI, 1888, p. 251, n. 2, E. NEGRO N. ROIO, 2001, p. 161.

IL RITRATTO IN CARTA DI FEURIAL, DETTO TRIBOULET

Doc. LXIX

24 gennaio 1510, Lettera di Jacopo d'Atri da Blois a Isabella d'Este a Mantova
Jacopo d'Atri, su incarico della marchesa, ha eseguito un ritratto su carta di Feurial, detto Triboulet, buffone di Luigi XII e di Francesco I e promette di mandarlo a breve.

« [...] Io ho fatto fare un schizo de la testa de Triboulet matto dil Re, che molto somiglia et mandaròlo. [...]»

ARCHIVIO DI STATO DI MANTOVA, Archivio Gonzaga, busta 2995 libro 23, c. 65 v.; A. LUZIO, 1891, p. 51.

Doc. LXX

3 febbraio 1510, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Jacopo d'Atri a Blois
Isabella d'Este vorrebbe avere un ritratto di Triboulet e chiede a Jacopo d'Atri di farglielo avere al più presto.

« [...] Haveremo grata la testa di Tribuletto. Et il vocabulista francese, et il tirante, quando lo possiamo havere [...]»

ARCHIVIO DI STATO DI MANTOVA, Archivio Gonzaga, busta 2995 libro 23, c. 78 v.; A. LUZIO, 1891, p. 51.

Doc. LXXI

6 febbraio 1510, Lettera di Jacopo d'Atri da Blois a Isabella d'Este a Mantova busta 632
Jacopo d'Atri manda alla marchesa il ritratto in carta di Triboulet. Lo stesso buffone è stato ritratto per volere del re anche in una scultura. Jacopo suggerisce di inviare il disegno al marchese Francesco.

«[...] Ve mando il ritratto naturale de Tribuletto, quale il Re ha facto fare de relevo, de petra cotta che pare vivo, et factolo e mettere in uno andito che va dal castello al zardino. Acioche sel era possibile, lo possereite mandar allo Ill. mo S. ma: Se ben penso pigliaria magior piacer di quello dil Magno Re, ma so che non gli seria comportato: quando non se possa, spectarimo chel veda quando libero tornara a casa sua, che prego N.S. Dio sia presto [...]»

ARCHIVIO DI STATO DI MANTOVA, Archivio Gonzaga, busta 632, c. 31 r; A. LUZIO, 1891, p. 51.

Doc. LXXII

27 febbraio 1510, Lettera di Isabella d'Este a Jacopo d'Atri a Blois.
La Marchesa di Mantova avvisa di aver ricevuto il «libro spagnolo» che le ha mandato il signor Cabaniglia; altrettanto gradito è stato il ritratto di Tribuletto. Scrive poi di vicende politiche, affari diplomatici e di quanto si sta facendo per liberare il Marchese di Mantova prigioniero.

«[...] Conte Restamo ben satisfacte dal scrivere vostro per gli avvisi che ni dati [...] havemo avuto grato el ritratto de Tribuletto»

ARCHIVIO DI STATO DI MANTOVA, Archivio Gonzaga, busta 2995, libro 23, c. 93

IL RITRATTO DI FEDERICO II GONZAGA DI FRANCESCO FRANCA

Doc. LXXIII

24 luglio 1510, Lettera di Isabella d'Este Gonzaga a Matteo Ippoliti

Isabella chiede a Matteo che le faccia avere un ritratto di Federico di mano del Francia qualora il Costa non avesse tempo.

«[...] Scriviamo al Costa chel' faccia un ritratto de Federico et cil facci havere. Ma per che credemo ch'el non haverà tempo, dovendo venire a Mantova col S.re nostro, volemo quando lui non lo facci, tu habbi cura di farlo fare al Franza prima che parteti per Bologna [...]»

A. LUZIO, R. RENIER, 1901, p. 63, nota n. 1.

Doc. LXXIV

29 luglio 1510, Lettera di Matteo Ippoliti da Bologna a Isabella d'Este a Mantova

Matteo Ippoliti, incaricato di affari per conto dei marchesi di Mantova, relaziona sullo stato del ritratto del figlio giovinetto, commissionato al Francia.

«[...] Subito che ebe le lettere de V.S. mandai per el Francia pictore el quale molto voluntiera ha tolto cura de far el ritratto de lo Ill.mo S.r. Federico, ma non lo poterà finire cossi presto como seria el desiderio de V.S. che m'rendo certo che la ne habia a ristar tanto satisfatta quanto de cosa l'hauesse già de molti jorni. Non seria possibile a farlo più proprio de quello che lui ha facto nel schizo et non lo voleua per modo alcuno colorire alegando che hava a fare un paro de barde per la Ex. Del Duca. Et m'è stato bisogno dirlo a Sua S.ri la quale subito li ha commissio che lassì ogni sua facenda et che attenda a satisfare la V.S. Et ho lassato Hieronimo de Case solecitatore et procuratore el quale tanto voluntieri ha tolto l'assumpto quanto a piacer che lui hauesse potuto hauer dicendo che non mancherà de ogni diligentia et solecitudine a far che V.S. habia amplissimamente tutto lo inteso suo. Et subito sia facto lo mandarà a V.S. et li notificarà quello che secondo

il giudicio sui li parerà che'l merita per premio de dicto ritratto [...]»

A. BERTOLOTTI, 1886, pp. 33.34; A. LUZIO, 1887, p. 59; E. NEGRO, N. ROIO, 1998, p. 116.

Doc. LXXV

10 agosto 1510, Lettera di Isabella d'Este Gonzaga da Mantova a Girolamo Casio a Bologna.

Il ritratto risulta già arrivato a Mantova, Isabella paga 30 ducati.

«[...] non poteria esser più simile nè migliore quanto è: et maravigliamone che in coì poco tempo habbi potuto fare cosa tanto eccellente, ma ha volute dimostrare la perfection de l'arte sua [...]»

A. LUZIO, 1887, p. 59; E. NEGRO, N. ROIO, 1998, p. 116.

Doc. LXXVI

7 novembre 1510, Lettera di Girolamo Casio da Bologna a Isabella d'Este da Mantova

Girolamo Casio informa Isabella sullo stato del ritratto del figlio Federico, dipinto dal Francia, con riferimento ai ritocchi al colore di capelli richiesti al pittore dalla marchesa. Tuttavia il ritratto non si trova più, e un cortigiano manda dice di aver mandato il ritratto a Roma. La marchesa, molto adirata, glielo farà restituire al Casio il 20 novembre. Potrà tornare in mano ad Isabella il 29 novembre.

«[...] Circha al ritratto de lo Ill.S. Federico V. ex sapia che il Franza gli fece tanto quanto gli dissi et venuto qua el Ex.mo S.r. Concorde lo volse mostrar a la S.ta di N.S. et a multi S.ri R.mi Car.li, talmente che mai poi s'è potuto rehavere. Capitò ne le mane a uno m. Zoanpietro da Cremona che mai l'ha volute restituire, dicendo di haverlo mandato a Roma [...]»

A. LUZIO, 1887, p. 60; E. NEGRO, N. ROIO, 1998, p. 116.

IL RITRATTO DI ISABELLA D'ESTE GONZAGA DEL FRANCIA PER LUCREZIA BENTIVOGLIO

Doc. LXXVII

13 luglio 1511, Lettera di Lucrezia Bentivoglio da Bologna ad Isabella d'Este Gonzaga a Mantova.

Lucrezia Bentivoglio, su istanza di Isabella, ha incaricato il Francia di fare un ritratto in abesnetia della marchesa e riceve a Bologna un ritratto da far copiare, secondo il Luzio opera più antica del Costa. Il pittore manderà il cartone a Isabella.

«[...]Lo Francia picture al qual ho dato lo retratto suo mi ha dicto che manderà il carthono facto de sua mano presto presto ad V. Ex. Et quanto porgerà lo ingegno et la arte sua se adopererà in fare che reste satisfacta[...]»

A. LUZIO, 1913, p. 210.

Doc. LXXVIII

31 luglio 1511, Lettera di Lucrezia Bentivoglio da Bologna ad Isabella d'Este Gonzaga a Mantova.

Francia è in difficultàa lavorare con il ritratto messogli disposizione. Il cartone sarà mostrato a Lucrezia ma solo quando sarà ben rifinito. Il pittore non lo vuole mostrare imperfetto. Lucrezia potrà correggere il pittore, avendo ben impresso nella memoria il volto di Isabella.

«[...] Altro non scrivo ad V. Ex. Except che il suo retracto facto dal Francia in carthono in questi tumolti non gli satisfacendo a compimento etiam non ha volute ch'io el veda, per monstrarmelo in miglior forma. Lo p.to Jo. Francisco Tritapalle havendolo visto ne farà relatione ad quale in quanto gli parerà simigliarse: quando sera portato al judicio mio, per havere in lo animo scolpita la imagine viva de V. Ex., credo se non me ingano gli saprò dimostrare tuti gli suoi veraci lineamenti, poi gli scriverò parer mio; ma non dubite che di buon animo la industria del picture gli venga scarsa, non lasserà ad che pensare per ben servire [...]»

A. LUZIO, 1913, p. 210

Doc. LXXIX

24 agosto 1511, Lettera di Lucrezia Bentivoglio da Bologna ad Isabella d'Este Gonzaga a Mantova.

Il ritratto è abbozzato due volte in tavola e Lucrezia aspetta che le sia portato il cartone, ben finito.

«[...]Lo Francia picture se afflige con la tertian. Ha finite la tabula che gli scrissi a dì proximi. Quando sarà liberato non attenderà che ad lo ritratto de V.Ex. qua già due volte ha buzzato in tabula. Spero domane ad me manderà per suo figlio lo carthono de esso retracto non etiam consumato et perfecto a suo modo, poi gli significarò sopra ciò il parer mio[...]»

A. LUZIO, 1913, p. 210

Doc. LXXX

-7 settembre 1511, Lettera di Lucrezia d'Este Bentivoglio da Bologna a Isabella d'Este Gonzaga a Mantova.

Lucrezia d'Este Bentivoglio ha commissionato a Francesco Francia un ritratto di Isabella, in absentia, quindi da eseguirsi su un modello più antico messogli a disposizione dalla marchesa. Lucrezia si reca dal pittore per verificare la verosimiglianza, e non trova che ve ne sia alcuna, così esorta il pittore a correggere l'opera andando a Mantova a vedere dal vero la marchesa. Il ritratto di Francia il 6 novembre parte da Bologna alla volta di Mantova, insieme al quadro che è servito da modello.

«Ill.ma Ex. Ma D.na et soror hon.ma Gli di proximi andai studiosamente a casa del Francia pictore, per veder al suo natural quanto rasimigliava lo retracto a V.Ex. facto di sua mano.

Dirò il vero senza assentatione, non mi pareva havere con essa similitudine alcuna, mostrando più saturna, più scarna, altro essere, altra effigie che de V. Ex. Et in quanto mi rapresentava la immaginativa natural il fece advertito in tutto quel che mi pareva mancare, exhortandolo per l'honor suo et contento mio ad trasferirse insin ad Mantoa per vedere la viva immagine de V. Ex acìò il suo somigliante retracto paresse el suo natural vivente, ma non gli puotè persuader tanto che mi promettesse volere il fare, con dire che era troppo pericoloso mettersi a tal paragon più presto de fortuna che da arte in voler fare uno natural retracto. Ben mi disse di nuovo il voleva riformare; et poi mutarlo et rimutarlo secondo el judicio mio; et poteria essere che gli darà magior similitudine; ma non vedendo V.Ex. quasi mi dubito non gli sarà tanto simile che se gli rasimiglie naturalmente. Io non mancherò de diligentia né de sollecitudine in persuadere che venga ad vedere Mantova [...]»
E. NEGRO, N. ROIO, 1998, p. 117.

Doc. LXXXI

11 settembre 1511, Lettera di Isabella d'Este Gonzaga a Lucrezia d'Este Bentivoglio a Bologna. *La marchesa ringrazia Lucrezia per aver convinto il Francia a venire a Mantova per ritrarla dal vivo ma declina la proposta di rimanere lunghe ore in posa, adducendo anche la scusa di un possibile gelosia di Costa.*

«[...] Ringratiamo ben quella de l'opera che l'ha fatta in persuadere al Franza che voglia venir a Mantua per posser meglio far il nostro retracto. La S.V. non ne ha voglia già far più in stantia, perché non curamo che'l vegni per questo effecto, perché in questa ultima volta che semo state retratte ni è venuto tanto in fastidio la patientia de star ferme et immote che più non vi ritornaessimo. La S.V. pensi che non sapessimo mai usare tanto temperamento in raccogliere esso Franza che non offendessimo il Costa, et difficilmente ni lo conservaessimo amico [...]»
A. LUZIO, 1887, p. 61; E. NEGRO, N. ROIO, 2001, pp. 163-164.

Doc. LXXXII

26 settembre 1511, Lettera di Lucrezia d'Este Bentivoglio da Bologna a Isabella d'Este Gonzaga a Mantova.

Il ritratto in absentia si è concluso e Lucrezia si dice convinta che non dovrà mai più mandare Francia a Mantova per «designare il suo natural retracto».

«[...]Volendo in le sue cose tanto fare et non più ultra quanto mi scrive V. Ex. Non più exhorterò il Francia pictore che venga in Mantoa a designare il suo natural retracto per le cause ad me allegate; benchè se vero è quel me ha referto il preceptore de miei figlij, tal exhortationi al presente seriano temerarie, simigliandosi assia bene lo retracto che ha facto con quel altro de V. Ex. Et se a questa altra volta che ad me il monstrarà inanti che il finisca gli adgiunge altra tanta simiglianza, non serà molto discrepante dal suo natural. Io non gli mancherò de la debita diligentia, et lo pictore in quanto gli serà possibil adoprerà il suo ingegno [...]»
A. LUZIO, 1913, p. 211.

Doc. LXXXIII

25 novembre 1511, Lettera d'Isabella d'Este Gonzaga da Mantova a Francesco Francia a Bologna,

Il pittore, terminato il ritratto di Isabella, lo manda il 6 novembre a Mantova alla marchesa insieme al più antico esemplare messogli a disposizione. Nonostante questi elogi, Isabella vorrebbe rimandare indietro il quadro per alcune modifiche, per «commutar gli occhi da nigri in bianchi». La richiesta non viene esaudita dal pittore e, poche settimane dopo, il ritratto viene donato da Isabella al gentiluomo ferrarese Gian Francesco Gianninello. Il ritratto viene pagato al Francia il 28 marzo 1512 con 30 ducati d'oro.

«M.ro Francia. Havemo recevuto il retratto che ni aveti mandato et ciascun che l'ha veduto può molto ben judicare chel sij derivato deli mani vostre perché è in summa excellentia et nui conoscemo haverine grandissimo obligo per haverni satisfacte, et avendoni vui cum l'arte vostra facta assai più bella che non ni ha facto natura, ringratiamovine quanto più potemo. Quanto più presto ni sij data la comodità de qualche messo fidele satisfaceremo al debito nostro con effecti ultra l'obligo che sempre vine volemo havere, et ali piaceri vostri ni offerimo paratissime [...]»

A. LUZIO, 1913, p. 212; E. NEGRO, N. ROIO, 1998, p. 118

Doc. LXXXIV

28 aprile 1512 Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Geronimo Ziliolo a Ferrara.

Isabella vuole fare una copia aggiornata nelle vesti del ritratto del padre commissionato il 16 maggio 1494.

«Hieronymo Ziliolo. Sp. Amice noster carissime havemo uno retracto de la fe me delo Ill.o S. nostro patre, molto simile et bono, ma cum una beretta et zupone antiqui de quelli che se solevano usare. Voessimo farne cavare un altro da questo cum una beretta et zupone de quelli chel portava al tempo chel moritte; però vi pregamo vogliati mandarci uno de quelli suoi zuponi et beretta, che subito visto che li haverà il dipinctore ve li remetteremo et ne avisareti appresso sel portava tondo in la beretta, che di tutto ni fareti cosa gratissima. Offerendoni alli comodi et piaceri vostri sempre disposte. Raccomandatine al S. Duca et bene vate. Mantue XXVIII aprilis 1512.»

A. LUZIO, 1913, p. 187, n. 1; G. AGOSTI, 2005, p. 243, nota n. 51.

IL RITRATTO DI FEDERICO GONZAGA DI RAFFAELLO

Doc. LXXXV

24 maggio 1511, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Matteo Ippolito a Roma,

Isabella d'Este incarica Matteo Ippolito di chiedere a Raffaello un ritratto del figlio armato. Se Raffaello non fosse disponibile andrebbe bene un altro artista, solo se di pari livello. Luzio pensa che il primo ritratto che la marchesa ha dovuto cedere sia quello donato al Gianninello a Ferrara.

«Matheo. Perché ni è stato forza donare via il retracto de Federico nostro figliolo che fu facto a Bologna, desideramo haverne un altro, maxime intendendo che 'l se ritrova anchor più bello e di miglior gratia. Volemo che tu vedi se in Roma se ritrova Raphaele de Zoanne de Sancto da Urbino pictore, e lo preghi a volerlo ritrare dal pecto insuso armato. E quando non gli fusse Raphaele, ritrova il miglior dopo di lui, che per farlo ritrare a pictore triviale non volemo, desideranda haverlo di mano di bon maestro; chè gli usaremo cortesia onorevole, secondo che sai essere il costume nostro, advertendolo a farlo grande come è il naturale e più presto che sii possibile, chè non potresti farni cosa più grata. Saluta Federico da nostra parte, e tu sforzati di resanarti. Mantua . XXIIII maii M.D. XII»

J. SHEARMAN 2003, I, pp. 158-160.

Doc. LXXXVI

3 gennaio 1513, Lettera di Grossino da Roma a Francesco Gonzaga a Mantova
Raffaello accetta di fare a Isabella il ritratto del figlio.

«[...] Ho parlato a maestro Rafaello de Urbino per parte di V. Signoria. Me ha inpermetuto [sic] di retrare il S. Federico. Co' li ho deto che bisognandolii denarii o altro io li darò il tuto, e sollicitarò acioché V.S. l'abia presto. [...]

J. SHEARMAN 2003, I, p. 164.

Doc. LXXXVII

10 gennaio 1513, Lettera di Grossino da Roma a Francesco Gonzaga a Mantova
Raffaello comincia a ritrarre Federico a Roma e Grossino informa il marchese.

«[...] Maestro Rafaello da Urbino me ha deto comenzerà hozi a retrare il S. Federico [...]

J. SHEARMAN 2003, I, pp. 164-165.

Doc. LXXXVIII

11 gennaio 1513, Lettera di Stazio Gaddio da Roma a Francesco Gonzaga a Mantova.
Stazio Gaddio informa che il giorno prima Federico è stato vestito con gli abiti mandati da Mantova per essere ritratto da Raffaello. quest'ultimo esegue per prima cosa un disegno a pietra nera.

«[...] Il signor Federico [...] heri, per farsi retrare da maestro Raphael da Urbino, pictor di N. S., si armò col saglio di V. Ex. col cappello in testa e penacchio dentro sopra uno scuffiotto d'oro, et a questa fogia lo pinse di carbone per farlo poi. Così armato montò a cavallo e feci andar uno pezo li cavalli sotto la via di Belvedere [...]

J. SHEARMAN 2003, I, p. 165.

Doc. LXXXIX

11 gennaio 1513, lettera di Stazio Gaddio da Roma a Isabella d'Este a Mantova.
Stazio Gaddio informa Isabella che il giorno prima Federico si è messo l'armatura per farsi ritrarre da Raffaello.

«[...] Il S.r Federico [...] sta benissimo e bello; heri per farsi retrare si armò, poi, retratto, montò sopra uno cavallo armato e lo manegìò galantemente [...]

J. SHEARMAN 2003, I, p. 166.

Doc. XC

13 gennaio 1513, lettera di Grossino da Roma a Francesco Gonzaga a Mantova
Raffaello ha iniziato il ritratto di Federico con il costume con cui si era recato al Conclio Laterano.

«[...] maestro Rafaello da Urbino ha principiato di retrare il S. Federico ala foza che andò al conzilio, armato con el saion e capello li mandò V. Signoria [...]

J. SHEARMAN 2003, I, p. 167.

Doc. XCI

23 gennaio 1513, Lettera di Francesco Gonzaga da Mantova a Grossino a Roma.
Il marchese è impaziente di ricevere il ritratto.

«[...] restamo ben satisfatti da te in la executione de le commissioni nostre [...]. Haveremo piacere che solliciti il retrato di Federico accioché l'habbiamo presto [...]

J. SHEARMAN 2003, I, p. 168.

Doc. XCII

26 gennaio 1513, Lettera di Grossino da Roma a Francesco Gonzaga a Mantova

Grossino sollecita il ritratto a Raffaello.

«[...] Non mancho di sollicitare il retrato del S. Federico; messer Raffaello me dice non li manca [...]»

J. SHEARMAN 2003, I, p. 169.

Doc. XCIII

15 febbraio 1513, lettera di Francesco Gonzaga da Mantova a Grossino a Roma.

Il marchese è impaziente di ricevere il ritratto.

«[...] E medesimamente aspectamo con nostra satisfacione il retracto de Federico nostro fiolo [...]»

J. SHEARMAN 2003, I, p. 169.

Doc. XCIV

15 febbraio 1513, lettera di Grossino da Roma a Francesco Gonzaga a Mantova

Grossino sollecita il ritratto a Raffaello.

«[...] De retracto del S. Federico: tengo sollicitato messer Rafaello di continovo; me dice che'l gie lavora drieto e che non me dubita, che 'l desidera assai di fare deto retrato a V. Signoria e servirLa bene [...]»

J. SHEARMAN 2003, I, p. 169.

Doc. XCV

19 febbraio 1513, lettera di Grossino da Roma a Francesco Gonzaga a Mantova

Papa Giulio II sta morendo e Raffaello sospende il ritratto, restituendo le vesti usate per Federico.

Morendo il papa, il giovane è libero di tornare a Mantova, e l'esito della commissione appare all'artista molto dubbio.

«[...] aviso la S. V. como il Papa è molto pegiorato e sta malle [...] Messer Rafaello de Urbino me ha restituito il saion et altre robe dil S. Federico per ritrarlo ch'avea. Dice che la S.V. li perdona per adesso; non saria possibile che'l gie avesse cervello a retrarlo [...]»

J. SHEARMAN 2003, I, p. 170.

Doc. XCVI

3 maggio 1513, Lettera di Isabella d'Este a Battista Stabelino

Gianninello desidera il ritratto del Pistoia come quello che ha Francesco Bonignori. Siccome è «schizo in carta» e gli altri esemplari nello studio sono dipinti, Isabella ne farà fare uno «in tavola colorito».

«[...]Li saluti vostri e del Gianinelli ni son stati grati et haveressimone fatto parte a Madonna Margarita Cantelma, se la si fusse ritrovata in questa terra. Al ditto Gianinello direte, che havendo noi inteso da la nostra Madonna Leonora Coreza che'l desiderava havere uno retracto del Pistoia quale havea Maestro Francesco pictore, havendolo noi voluto vederlo et trovandolo schizo in carta, non ni è parso digno di andare appresso tantu altri che l'ha nel studio suo; ma ne faremo fare uno in tavola colorito, quale non si vergognerà intrare in casa sua e stare in compagnia de li altri poeti [...]»

Mantue III maj MDXIII»

A. CAPPELLI, S. FERRARI, 1884, n. XIII, p. LV; U. SCHMITT, 1961, doc. XXXIV, p. 143.

Doc. XCVII

30 maggio 1513, Lettera di Isabella d'Este da Mantova a Giovanni Francesco Gianninello. *Tramite Margherita Cantelma, Isabella d'Este manda a Giovan Francesco Gianninello il ritratto del Pistoia. A parer suo non sfigurerà se vorrà metterlo nel suo studio fra quelli degli altri poeti, perché «molto naturale et bona testa».*

«Spect. Amice noster cariss. Per satisfare al desiderio vostro, hora che 'l ritratto del Pistoia è finito, ve lo mandiamo per Madonna Margarita Cantelma, et non si vergognerà esser posto presso li altri poeti quali haveti nel vostro studio per essere al judicio nostro molto naturale, et bona testa. Se in altro potemo gratificarvi, lo faremo molto voluntieri. Mantue, ultimo Maij MDXIII»

A. CAPPELLI, S. FERRARI, 1884, n. XIII, p. LVI

Doc. XCVIII

16 marzo 1514, Lettera di Francesco II Gonzaga all'arcidiacono Alessandro di Gabbioneta a Roma,

Tra il 1514 ed il 1515 Isabella d'Este soggiorna a Roma e viene perciò ordinato ai pittori di corte di ritrarre tutti i figli della coppia, per compiacere i cardinali e amici del pontefice che fanno a gara per averli. Francesco II incarica in un primo momento Costa ma, stimato troppo lento, preferisce passare a Francesco Bonsignori.

«[...] Noi havevamo commisso al Costa nostro pittore che facesse lo retratto di Loyso [...] ma anche lui ha del bizzarro come la maggior parte di ingegni eccellenti. Havemo compreso che 'l non se ne cura molto et bisogneria aspettare che un dì gli ne venisse voglia improvviso, et alhora credemo che lo faria perfettissimo: ma poichè questo potria andare troppo in lungo havemo deliberato che M.ro francesco da Verona, che anche lui è eccellente in retrarre, o qualche altro, lo facci al più presto [...]»

A. LUZIO, 1906, pp.135-136; U. SCHMITT, 1961, doc. XXXV, p. 143; E. NERGO, N. ROIO, 2001, p. 164.

Doc. XCIX

13 aprile 1514, Lettera di Francesco II Gonzaga all'arcidiacono Alessandro di Gabbioneta a Roma.

Il ritratto di Bonsignori è finito ma il marchese decide di mandare a Roma anche quello degli altri fratelli.

«[...] L'è ben finito lo retratto del nostro fiolo Loyso, quale è assai bello, ma semo venuti in disegno de non mandar in Roma quello senza quel di Ferrante. Quale havemo comisso se facci, et presto gli invieremo perche se fa quest'altro con diligentia. Quel di Loyso daretì al R.mo et Ill. S. Card. Le suo barba [...]»

A. LUZIO, 1906, p. 136; U. SCHMITT, 1961, doc. XXXVI, p. 143

Doc. C

19 giugno 1514, Lettera dell'arcidiacono Alessandro di Gabbioneta da Roma, a Francesco II Gonzaga.

A Roma sono arrivati i ritratti di Bonsignori di Ercole e Ferrante. Sono molto contesi e il cardinal Riario pensa di farli copiare da Raffaello. Viene richiesto anche un ritratto di Federico.

«[...]Hebbe li dì passati li retrati de li Ill.mi S.ri Aloysio et S.or Ferrante, li quali monstroi al N. S., cosa che fu molto grata alla S.ria Sua, et contemplandolo bene quello de. S. or suo figlioio disse che 'l pareva vedere li ochij della E.tia V. et volse per lui el dito retrato. Ma perché el nostro R. mo Mons. De San Zorzo [il cardinale Riario] li fa retrare tuti due da Raphaelo de Urbino de gratia ho rehauto quello del S.r Ferrante dal N.S. sua R.ma S.ria prega cum tuto el core la Ex.tia

V. che a lei vogliamo fare fare el retrato del mio Ill.mo S.or Federico grande como che le è dice che questa ge sera de consolatione gran.ma et lo vole tenere fra le cose che le son chare[...]»
A. LUZIO, 1906, p. 136; U. SCHMITT, 1960, doc. XXXVII, pp. 143-144.

Doc. CI

4 luglio 1514, Lettera di Francesco II Gonzaga all'arcidiacono Alessandro di Gabbioneta a Roma.
Francesco II commissiona a Bonsignori il ritratto di Federico per il cardinale Riario.

«[...] piaceni che siano piaciuti li retratti Loyso et Ferrante, et havemo comisso a M.ro Francesco da Verona che facci quello di Federico per lo R.mo Camerlengo [il cardinale Riario] al quale volemone, raccomandati infinitamente [...]»
A. LUZIO, 1906, p. 136; U. SCHMITT, 1960, doc. XXXVIII, p. 144.

Doc. CII

26 ottobre 1514, Lettera dell'arcidiacono di Gabbioneta da Roma a Francesco II Gonzaga a Mantova

Isabella d'Este è a Roma e l'arcidiacono di Gabbioneta ragguaglia il consorte sulle vicende della capitale. Il cardinale Riario chiede che il marchese gli mandi le imprese della casata e i ritratti dei figli per decorare una sala nella sua nuova residenza nel palazzo della Cancelleria. Le imprese sono consegnate il 27 dicembre.

«[...]El nostro R.mo Mons.or di San Zorno [il cardinale Riario] è venuto, le offerte che ha fato seria longo scrivere sua R.ma S.ra non se po' satiar de interrogarme de V. Ex. La quale ha sculpta nel core; a Madamma [Isabella d'Este Gonzaga] farà uno convito solemne. El p. to Mons. R.mo prega V. Ex. Sia contenta farli havere tutte le imprese et colori che quella porta, perché la prima camera che ha in el suo palazo la vol fare ornare de queste imprese, et expecta li retrati delli Ill.mi figlioli et figliole li quali vole collocare inel suo studio. [...]»
A. LUZIO, 1906, p. 468

Doc. CIII

7 giugno 1515 Lettera di Agostino Gonzaga da Roma ad Isabella d'Este a Mantova
Agostino è a Roma e relaziona ad Isabella sullo stato di diverse commissioni, tra cui un quadretto, che la marchesa vorrebbe avere da Raffaello. Nonostante i molti impegni il pittore acconsente e chiede alla Gonzaga un disegno.

«[...] Io parlai cum Raphael da Urbino circha il quadretto che voria la Ex.tia Vostra di man sua. Così lo disposi ad volerlo fare, e farallo, ché ancor che esso habbia da fare assai, pur per essere esso tanto servitore di V. Ex.tia quanto el possi essere, si è risolto di volerlo fare per ogni modo. Piaceralli adunque mandare il disegno e diriziarlo a me, ch'io lo farò fare e presto, ché scio serà satisfatta secundo il desiderio suo. [...]»
J. SHEARMAN, 2003, p. 203.

Doc. CIV

23 marzo 1528, Lettera di Isabella d'Este Gonzaga da Mantova a Geronimo Ziliolo a Ferrara
Isabella scrive a Ferrara per riavere i ritratti dei genitori che ha prestato al fratello perché questi li facesse copiare da Dosso Dossi.

«[...] Ms. Hieronimo. Vi mandassimo a questi di a requisitione de l'Ill. S. Duca nostro fratello hon. Li dui retratti de li Ill. sri. Nostro padre, et madama nostra matre. Et persuadendomi che vi ne habiati servito secundo lo intento del prefacto S.r Duca haverimo in piacere che ce li rimandati o per thesorero nostro quando a quest'hora non sij partito da Ferrara o per altro che venirà in qua doppio di lui [...]»

A. LUZIO, 1913, p. 187, nota n. 1

Doc. CV

9 aprile 1528. Lettera di Geronimo Ziliolo da Ferrara a Isabella d'Este Gonzaga a Mantova. *Ziliolo restituisce a Mantova i ritratti dei duchi di Ferrara, perché Dosso li ha copiati. Arrivano alla marchesa il 14 aprile.*

«[...] Visto quanto V.S. mi comette [...] subito con bona cura ho fatto acconciare da M.ro Dosso li doi retratti de l'ill.mi S. Duca Hercole et Madama Eleonora di Bo.me [...] li quali per Braghino suo messo gli mando et se io ho tardato alquanto el mandarli è causato che il S.r Duca fratello di V. Ex mi havea detto volerli vedere un'altra fiata et anche perché non mi pareva satiare di vederli quando el tempo me ne dava commodità [...]»

A. LUZIO, 1913, p. 187, nota n. 1

Doc. CVI

24 gennaio 1532, Lettera di Giolamo da Sestola detto Cholgia, da Ferrara a Isabella d'Este a Mantova.

La figlia primogenita di Renata di Francia, Anna, assomiglia molto ad Isabella da piccola. Così chiede alla marchesa un ritratto di lei di quell'età che Girolamo ha visto a casa di una delle sua damigelle, la «Brognina» o «Broгна». Anna d'Este nasce il 16 novembre 1531.

«[...] La S.ra Duchessa nostra [Renata di Francia, moglie di Ercole II d'Este] montò in liticha per andare a vedere giostrare a Schifanoia e mi chiamò e cusi andando mi domandò de la sua putina [Anna D'Este]: me ne pare molto bene e bellissima e grande. La mi disse che il S.re li aveva dito che l'aveva uno pocho de le somianze di V.S. quando eri pichola. Io li risposi che il me pareva anchora mi cusi, e che aveva visto uno retrato di S. S.ria a Mantoa che mi pareva n'avesse uno pocho. Subito mi dise che scrivesse a V.S. la vi pregava li festi mandare dito retrato che poi li renderia a V.S. El retrato è quello che vidi a casa di la Brogna quando era la mi che andasemo a tenere el putin de so fiola a casa sua a batizare. El retrato è quando la S.V. era puta et a, se ben mi ricordo, una girlanda o fronda de zinze la fronte, con una oena in mezo la fronte e credo V.S. l'abia donato a la Brogna perché lei mel mostrò et eramo in casa sua... V.S. lo faza domandare a la Brogna e lo faza mandare, che como la l'a visto prometo a V.S. che lo manderò mi. La Duchessa non se parte mai da quella putina e certamente l'è bela grande [...]»

A. LUZIO, 1913, p. 184.

Doc. CVII

31 gennaio 1532, Lettera di Isabella d'Este Gonzaga da Mantova a Girolamo da Sestola a Ferrara

Isabella manda a Renata di Francia, a Ferrara, il ritratto di quando aveva tre anni e si augura che Girolamo vi trovi la somiglianza sperata. La marchesa manderà anche un altro ritratto fattole appena sposata, che manda però a «rinfrescare» prima dell'invio.

«[...] Mando per contento della Ill.ma S. Duchessa il retratto mio che ho pensato esser quello del qual voi mi scrivete per esser fatto in tempo ch'io era in età di circa tre anni. Voi mo potete far giudicio certo se l'ha similitudine alcuna con la puttina di S. Ex. Che se a Dio piacesse ch'ella mi assomigliasse secondo l'opinione de l'II.mo Duca saria una cosa che mi sarebbe d'un contento incredibile. Ho fatto dare al pittore un altro mio retratto che si fece dopo ch'io venni a marito per farlo rinfrescare. Come el sii in ordine ve lo mandarò. Ben mi piacerà che poi l'un et l'altro me sii rimandato. Raccomandomi alla p. ta S.ra Duchessa. [...]»

A. LUZIO, 1913, p. 184.

Doc. CVIII

29 maggio 1536, Lettera di Isabella d'Este Gonzaga da Mantova all'ambasciatore Agnello a Venezia

Isabella il 4 marzo 1534, attraverso l'Agnello, incarica Tiziano di eseguire un suo ritratto in absentia basandosi sull'opera donata molti anni prima al notevole ferrarese Gianninello, probabilmente quello del Francia. Il 29 maggio 1536 riceve a Mantova l'opera conclusa e chiede che Tiziano sia esortato a restituire anche il modello.

«[...] Il ritratto nostro di man di Titiano ne piace di sorte che dubitiamo di non esser stata in quell'etade ch'egli rappresenta di quella beltà che in sé contiene. Havemo ben pensato di far qualche dimostracione con esso Titiano per la fatica usata in esso, ma habbiamo deliberato di voler prima il ritratto de Zanninelli, il che gli farete intendere sollecitando che lo restituisca, acciò che homai sia renduto a quei gentilhomni che con desiderio l'aspettano et ben hanno ragione [...]»

A. LUZIO, 1913, p. 223.

Doc. CIX

1537 marzo, Lettera di Federico II Gonzaga da Mantova ad Agnello Benedetto a Venezia.

Il marchese desidera un ritratto somigliante del Turco e chiede che Agnello ne trovi un esemplare da mandare a Mantova in prestito, perché venga copiato. Altimenti dovrà chiedere a Tiziano di farne uno «schizzo in carbone», da cui ricavare il ritratto a Mantova.

«Magnifice et cetera, siamo in desiderio di haver il retratto dil Turco che sii naturale, però volemo che usati ogni diligentia per intendere se in quella città vi fosse persona che l'havesse et che si tenessi certo che gli assimigliassi et, ritrovandolo, usareti ogni diligentia per haverlo in prestito sino a tanto che lo mandati in qua et che noi, da quello, ni habbiamo fatto cavare un altro simile. Et quando, per caso, ditto retratto si ritrovasse lì, apresso a persona che non volesse compiacerni che lo mandasti qui, vederete almeno con messer Ticiano che egli ni facci un schizzo in carbone, di sorte che da quello ni possiamo poi fare fare un retratto qui. Et in ciò non mancareti con ogni diligentia, vedendo sopra il tutto di haver il retratto istesso per mandare qui, perché di questo molto più ni contentaressimo. Bene valet. Mantua, 11 martii MDXXXVII».

ARCHIVIO DI STATO DI MANTOVA, *Archivio Gonzaga*, Copialettere, b. 2937, lib. 316, c. 22r.

Doc. CX

NOVELLA XXIII di Matteo Bandello

Galeazzo Valle si innamora di una giovane e i due decidono di scambiarsi i ritratti. Manca un'effigie della ragazza, che viene quindi subito predisposta. Il ritratto potrà essere fatto «in carta, in tela, & in asse», perché i tre supporti sono interscambiabili.

«[...]Cadde poi nell'animo alla donna l'havere il ritratto del suo amante, per allegrar la vista, quando egli presente non ci era parendole che più facilmente ella dovesse la lontane di quello sofferire, & all'amante questo suo pensiero disse; il che mirabilmente gli piacque. Egli che di se stesso uno ne aveva promise di mandargliele subito che a Padova giungesse, pregando anco lei, che fosse co[n]tenta di lasciarsi ritrarre, acciò che medesimame[n]te egli, havendo il ritratto di lei, vedesse con gli occhi la forma di quella, che chiusamente nel cuore portava, & con gli occhi dell'intelletto sempre vedeva. Datemi (rispose ella) un pittore di cui ci possiamo sicuramente fidare, & io molto volentieri ritrarre, in carta, in tela, & in asse, come più vi piacerà, mi lascerò, e così d'accordo rimasero. Come Galeazzo [da Valle] fu dalla donna partito, con l'aiuto d'un' amico suo ritrovò un pittore giovane, che in cavare dal naturale era appo tutta Vinegia in grandissimo prezzo, e seco co[n]venutosi di quanto da lui voleva, del tutto avisò la donna, & a Padova ritornato, le mandò il promesso ritratto. La donna, havuto l'ordine dell' amante si

convenne con una sua vicina di cui molto fi fidava, & mandato a chiamar il pittore a certe hore del giorno in casa della vicina si trovava, ove ti pittore anco era[...].».

F. SANOVINO, *Cento novelle scelte*, [NOVELLA XXIII, *Galeazzo Valle ama una donna e la fa ritrarre, e quella del pittore s'innamora e piú non vuol vedere esso Galeazzo*] 1598, p. 307.

MILANO

Doc. CXI

6 gennaio 1466, Lettera di Ippolita Maria Sforza d'Aragona da Castel Capuano a Bianca Maria Visconti Sforza a Milano.

Ippolita scrive alla madre Bianca, chiedendole l'invio di una piccola galleria di ritratti dal naturale della famiglia, da ospitare nel suo nuovo studiolo o camerino.

« [...] havendo facto finire uno mio studio per leggere et scrivere alcuna volta, prego la Illustrissima Signoria sicome altre volte glie ho scritto, glie piaccia farne retrare al naturale la Excellentia del Signore mio patre et vostra Signoria et tutti li miei illustrissimi fratelli et sorelle pero che oltra alornamento delo studio a vederli me dara continua consolazione et piacere [...]»
E. WELCH, 1987, doc. 16, p. 281; E. WELCH 1988, nota 18, p. 239; C. DAMIANAKI, 2000, nota n. 81, p. 129; A. BALLARIN, 2010, p. 547.

Doc. CXII

27 luglio 1477, Lettera di Bona di Savoia da Milano a Ercole I d'Este a Ferrara.

Si pianifica il matrimonio tra Alfonso d'Este e Anna Sforza ma a Ferrara si attende un'effigie della giovane milanese, che tarda ad arrivare. Il maestro francese incaricato non si decide a terminarlo e Bona per qualche istante pensa di chiamare Baldassarre per risolvere la questione. Il maestro d'oltralpe, tuttavia, scioglie gli indugi e riprende col lavoro, prima che si renda necessario l'intervento della duchessa.

« [...] poi chel retracto del nostro Illustrissimo don Alfonso e sta dato alli Anbasatori de questa Madonna che ritornano sit cul dei nomine me piaze. Quello de la Illustissima M. Anna hancora non e fornito e questo e sta per Manchamento del Magistro che e Franzeso e che si e sdignato e ricussava volerlo liverarlo. Deche questa Madonna e sta de oppenione de mandare per M. Baldesar da Regio nostro che lo liveria. Pur epso e reconceliato e va dreto liverandolo. Livero che scia, scio che mo lo dara et io ve lo mandaro [...]»
A. VENTURI, 1885, p. 227

Doc. CXIII

10 novembre 1491, Lettera di Bartolomeo Calco da Milano a Ludovico il Moro a Milano.
Ludovico il Moro sollecita l'invio di un ritratto di Bianca Maria di mano di De Predis.

«Illustrissimo signor mio havendo visto quanto mi scrive vostra signoria de sollicitare cum Marchisino el **ritracto** de Madonna Biancha mandai subito [aggiunto in interlinea: questa matina] da epso Marchisino per farli intendere quello bisognava quale non essendosene (sic) trovato in casa, pocho dopo epso ho mandato ad mi uno suo cancellere et lo depinctore [Ambrogio De Predis] cum dicto retracto, retracto fornito quale per el presente cancellero se manda alla Excellentia vostra alla quale mi recomando. Mediolani x novembris 1491. Servitor Bartholomeus Chalcus.»

M.C. PASSONI, 2005, p. 138 nota n. 113

Doc. CXIV

8 aprile 1492, Lettera di Ludovico Sforza da Milano a Ludovico Calco a Vigevano.

Calco nella lettera precedente del 30 marzo descrive il costume straordinario della regina Anna di Bretagna. Il Moro ordina a Calco di inviargli un disegno della regina (un ritratto su carta), per mettere questo modo di vestire di moda tra le dame milanesi.

H. F. DELABORDE, 1888, p. 243, nota n. 2. Archivio di Milano, potenze estere, francia
Vedi carteggio oratori mantovani corte sforzesca

Doc. CXV

1 settembre 1492, Lettera di Marchesino Stanga da Milano a Ludovico il Moro a Milano.
Un ambasciatore del Duca de Sassonia è a Milano per informarsi su Bianca Maria Sforza e ottiene da Ambrogio de Predis un suo ritratto in carta a pietra nera. Tornato a Milano qualche tempo dopo chiede maggiori informazioni sulla giovane e un «retracto colorito».

« (Ill. mo) et Ex.mo S.re mio obser.mo. Questa quadregesima passata venne in questa Città uno Todesco ed ebbe noticia che era venuto solum per vedere la Ill.ma M.a. Biancha, et per havere la effigie sua retracta: in Sancto Francischo ebbe comodità de vedere la prefata Madonna perhoche andaseva omne matina alla predicha. Poy da Io. Ambrosio Preda cavò uno disegno de carbone et se partite. Io continuamente me persuadette che questo Todescho fusse messo del Signore Re Maximiliano et cossi ne disse qualche cosa alla Ex.tia Vostra. Hora è ritornato un'altra volta et dove non volse che per dirrecto ne per indirrecto se intendesse chel se fusse. Adesso da se medesimo e venuto da me cum significarmi che essendo stato qua un'altra volta, per havere cossi in commissione dal Signore suo non li parse de lassarsi cognoscere, ma che adesso havendo in mandatis de non tacere el nome del Patron sno me fa intendere che e messo del Duca de Saxonia uno de li Signori de Almania elettori del imperio a nome del quale voria sapere la quantità de la Dote quale se e per dare ala Ill.ma M.a Biancha et appresso el nome del Patre e Matre et avo et ava, cum uno retracto colorito de la effigie de la prefata Madonna, io havendolo prima raccolto cum bon volto et cum parole, gli ho risposto che per non havere de tali secreti noticia non posso dirli cosa alchuna de Dote, et ch'el Patre de la prefata Madonna fu lo Ill.mo Signor Duca Galeaz et l'avo fu lo Ill.mo Signore Duca Francesco el nome et facti del quale credo siano noti sin in Alemania. Quanto al ritracto, ch'el poteva parlare col Pictore qual gli dette l'altro che son certo havendone alchuno ne sera compiaciuto. De la venuta de questo Todescho et de la proposta sua ho voluto avisarne la Ex.tia Vostra cum significarli ch'el dimora qua, per vedere de intendere tutto quello che a me ha exposto se a ley pare mo che per me se li dica cosa alchuna farò tanto quanto me sera comandato per la Ill.ma Signoria Vostra in bona gratia de la quale continue me ricomando.

Mediolani primo Septembris 1492. E. Ill.me D.V. Minimus Servitor Marchesinus Stangha»
F. MALAGUZZI VALERI, 1902, pp. 93-94; M.C. PASSONI, 2005, pp. 242-243.

Doc. CXVI

1 luglio 1493 Lettera di Romerio Romagnano da Milano ad Anna Maria Sforza d'Este a Ferrara.
Ambrogio de Predis deve recarsi da Anna Maria Sforza per ritrarla.

« [...]Al fornire de questa, me ne andarò a trovare madama contessa, a la quale farò la ambasciata: similmente Johanne Ambroso Preda. [...]»

G. BERTONI, 1919, p. 163; A. SCHIAPARELLI, 1921, p. 78; M.C. PASSONI, 2005, p. 243.

Doc. CXVII

7 Dicembre 1493, Lettera di Gualtiero da Bascapè da Milano a Ludovico Sforza a Milano,
Gualtiero da Bascapè ragguaglia il Moro sui preparativi per la partenza di Bianca Maria Sforza per Innsbruck. Una particolare attenzione nel preparare il corredo viene dedicata ad alcuni disegni di Ambrogio de Predis, forse ritratti.

«Ill. mo et Ex.mo S.re mio. Lo sedial qual mi ricerca la Ex.a V.ra che deve esser remasto de dietro deputato per la Ser.ma Regina al caricare de li mull lo hebe Giacomo Andrea como cosa de la Ill.ma Duchessa de Bari [Beatrice d'Este]. Atendo a farne fornire un altro qual spero mandare

domatina a Como in mano del Referendario, con ordine lo mandi subito in mano de Bernardino del Mayno.

Li designi ad me consignati li asepty benissimo in una de le capse de li dinar et per tal modo che saria impossibile si guastasio per qualsivoglia caso se prima la capsia non se facesse in pezi, et sono in consigna de Cristoforo d'Apiano qual non li pote haver senza la giave che tene Messer Baldizaro da Pusterla. La maysta de la qual me havia caricho m. Marchisino non ne trovo altro inditio escepto che da quelli de Johanne Ambrosio Preda, quali me dicono dicto Johanne Ambrosio averla portata in castello con alcuni altri designi né in casa de m. Marchisino ne de altro la trovo et mi persuado la debia essere in quello ligamo che ho posto in la capsia, qual era talmente avolugato che non poseti vedere quello gli fosse dentro et cosa alcuna è romasta qui in rocha che fosse deputata dreto ala prefata regina et che io non mi partesi infino non furno cariche tute le robe. Ricomandandomi a la bona gratia de la Ex.a V.ra Ex arce porte Jovis Mediolani 7 Decembris 1493. De V.ra Ill.ma S.ra servullo Gualtero.»

F. MALAGUZZI VALERI, 1901, p. 150. M.C. PASSONI, 2005, p. 244.

Doc. CXVIII

16 aprile 1493 Lettera di Beatrice d'Este Sforza da Milano a Eleonora d'Aragona a Ferrara.

Beatrice manda alla madre un ritratto disegnato del primogenito Ercole, nato alla fine del gennaio dello stesso anno.

« Illustrissima madama mia. La S. V. me abia per escusa se ho tardato qualche di a scriverli, la casone e stata che de ora in ora sperava che el depintore me portasse el retrato dercule el qualle el. S.re et io lo mandamo ala S. V. e la zertifichamo che le molto più grosso che none questo retrato perche le più de octo di che le sta retrato la misura de la lungheza non se manda ala S. V. perche diseno che le male a piare la misura per respeto del crescere altramente se li seria mandato ala S. V. el S.re et io se aracomandamo et io le baso la mano data a vilanova adi XVJ de aprile 1495. [...]»

A. VENTURI, 1885, pp. 227-228; MALGUZZI VALERI, I, 1913, p. 385A. BALLARIN, 2010, p. 658.

Doc. CXIX

1 luglio 1493, Lettera di Eleonora d'Aragona da Ferrara ad Isabella d'Este a Mantova

Eleonora manda ad Isabella il ritratto del piccolo Ercole, inviatole qualche mese prima dalla figlia Beatrice. E' opera di un maestro ben conosciuto in tutte e tre le corti, che Isabella non avrà difficoltà ad indovinare.

« [...] Qui incluso gli serà uno designo che ne è mandato da Milano circa el bene stare de quello ill.mo figliolino nostro, quale se bene sentemo ch'el sta benissimo, questo ne rende più vero testimonio per esserli introducto tanti a parlarne come vederiti. Et per essere il retracto bono non vi diremo altramente chi ce lo manda e chi sia el maestro, rendendomi certa che multo ben ne fareti vero judicio [...]»

A. BALLARIN, 2010, pp. 658-659.

Doc. CXX

4 luglio 1493, Lettera di Isabella d'Este a Eleonora d'Aragona a Ferrara

Isabella riceve il disegno di ritratto del piccolo Ercole e indovina l'artista, che riconosce essere tale messer Gerolamo, quindi probabilmente un talentuoso dilettante. Ogni qualvolta Ludovico Sforza parla del piccolo, a corte ognuno può rispondergli grazie alla testimonianza del disegno.

«Ill. ma sig. Ho ricevuto insieme cum la lettera de v. ex. el libretto da canto che la me scrisse esserli stato dirizato Di Fiorenza, qual me ha mandato a donare el Mag.co Piero, Ringratio. V.s.

et del mandare de questo et del designo che viene da Milano, qual per la bonta sua indizio sia de mane del s. hironymo et vedo che quando el s. L.co [Ludovico] comincia à parlare del suo putino et ognuno a punto gli responde como è notato sul designo. Piacime per questa mia haver inteso chel sia sano insieme ai sig.ri suoi padre et madre. Non respondo de mia mano [...]»
ARCHIVIO DI STATO DI MANTOVA, Archivio Gonzaga, busta 2991, libro 3, c. 71 r.

Doc. CXXI

1493 Lettera di Bianca Maria Sforza da Innsbruck a Ludovico il Moro a Milano.

Alla corte di Innsbruck Ambrogio de Predis esegue ritratti dal vero, probabilmente su carta, di Caterina di Sassonia e di una sua dama di compagnia. Caterina, dopo aver lasciato la camera di Bianca Maria, chiede il ritratto disegnato del Moro di De Predis, che le viene portato. Si capisce che sono tutti realizzati su carta dalla lettera del giorno successivo.

«[...]e stando la Excellentia Sua [Caterina di Sassonia] ne la camera con nuy, el nostro pintore [Ambrogio de Predis] con non poco suo piacer l'ha retrata del naturale, con una altra de le sue donzele. Doppo la partita sua de la camera nostra, havendone facto domandare la imagine de la Excelentia Vostra, gle l'havemo mandato per videre, quale n'è stato referto haverla vista tanto voluntiera quanto dir se possa. [...]»

R. CALVI, 1888, pp. 8,38,47,49; A. SCHNEIDER, 1893, p. 188; M.C. PASSONI, pp. 244-245

Doc. CXXII

29 dicembre 1493. Lettera di Baldassarre Pusterla e Giason del Maino da Innsbruck a Ludovico il Moro a Milano.

Baldassarre Pusterla e Giason del Maino sono inviati dal Moro al seguito di Bianca Maria ad Innsbruck, e raccontano allo Sforza che le dame di Bianca Maria si fanno fare alcuni ritratti su carta da Ambrogio de Predis. Quest'ultimo mostra a loro un suo disegno del Moro, e con l'occasione vengono portati anche altri ritratti disegnati, di Massimiliano, della moglie Maria di Borgogna e del figlio Filippo di Castiglia.

«Ill.mo et Ex.mo Signore doppo le altre littere non he accaduto niuna cosa. Heri matina fu portato qua il corpo di messer Johanne de Unolgoten et furon facte le exequie per tempo a le quali il Marchese di Bada con quisti altri signori todeschi acompagnar li parenti soy qual ha et nuy andassemo da la regina et gli fecimo intendere chel seria stato bene che l'havesse mandato a condolorersi con epsi parenti, la qual gli mandò Johanne Stephano Cotta per fargli intendere quanto gli rinrescieve de la morte sua offrendogli se la poteva cosa alchuna per loro et che havendo saputo che lexequie fussero facte si per tempo l'haveria uniti tutti li soy per madargli a far honore. Li quali risposero che non gli pariva conveniente ricever una tanta ambasciata a la casa ne cosi privatamente, per la qual cosa se misseno insieme tutti lor parenti et venetiro in uno certo luogo in corte et Johanne Stephane gli fece l'ambasciata per la qual ringratiarno asay la maestà di la regina et dissero che pregavano qualla che volesse esser contenta di darli uno benefitio qual gli richieste epso meser Johanne essendo amalato ad (?) ad (?) preces quali Johanne Stephano como informato di la risposta gli fu facta alhora gli rispose che la maestà sua non hera anchora gionta da la Maestà del re e quando ben haveste questa auctorità che non ne disponeria senza la Maestà sua, ma che la se exhibeva di operar con la Maestà del re per loro quanto la potesse per amor di meser Johanne. Doppo questo il decto disinare la Duchessa [la duchessa Caterina] viene da la Regina [Bianca Maria Sforza] vestita duno brochato doro morelo facto ala anticha molto bello ala todescha con li capili anelati xolo per le spale con uno bariolino rosso hera venuta già un'altra sera denante et fece dire ala Regina che la intendeva che la Maestà sua la faceva ritrar da Johanne Ambrosio Preda per mandarla a la duchessa di Barhi [Beatrice d'Este] e che la non voleva esser mandata a volta che non fusse ben ritrata et fu domandato Johanne Ambrosio qual viene lì a ritrarla et hebbe patientia di star forse per due hore fin che fu ritrata, poy fece ritrar una sua damisela de le più belle che lhavesse. Et poy fece portar duy designi qual gli haveva mandato la Maesta dil re da Fiandra [Massimiliano], l'uno hera di la Regina [Maria

di Borgogna],¹⁶⁴⁴ trato d'un altro retrato, et l'altro dil duca di Borgogna suo fiolo [Filippo I di Castiglia detto il Bello]. Et vedendo quisti Johanne Ambrosio Preda disse che l'hera dreto uno designo de la Signoria Vostra [Ludovico Sforza] che l'haveva facto luy qual hera molto bello, et como l'hebbe enteso fu necessario farglilo portar et com l'hebbe visto gli piacque tanto quanto sia possibile et disse che la Signoria vostra haveva una cera molto grave e signorile, poy essendo già sira tolse licentia e se ne parti et como fu giunta dal Duca [Sigismondo del Tirolo] gli disse d'aver visto il retracto di la Signoria vostra, et subito mandò messer Giorgio da Predapiano che fu già tri anni ambasciatore di la maistà dil re a la Excellentia vostra, per farsi portar questo retrato et io Baldesar gli lo manday per uno mio cusino dil qual dimostrò tanta riverentia a vederlo che non se puoteria dir più et disse che non mancho era l'aspecto di la Signori vostra quanto hera la fama et che almancho l'haveva questo piacer di veder la Excellentia vostra ritrata poy che non la poteva veder a faccia. Da poy il marchese di Bada [Baden?] con quisti altri signori il vuolsino rivedere et ne fecino tanta dimonstratione che non credo si possa parlar di persona terena con tanto honore et riverentia quanto fanno epsi et tutti qua di la Signoria vostra. Doppo cena la Duchessa veneti alla sal per balar et così la maestà di la Regina et balarono insieme tutte due certi balli italiani quali haveva imparati d'alchune de le donne di la Regina et parte a veder balar la regina. Et da poy se partiron per andar a dormire et la duchesa invitò la maestà di la Regina la matina andar a mesa e poy a disnar con ley la qual gli disnò con quatro altre de le sue donne qual disnaron così dacanto el qual disnar fu domesticamente ala todescha et il duca vuolsse poy andasseno in un'altra camera a disnar con luy, il marchese di Bada, nuy duy, il conte Zolero et Johanne Stephano Cotta. Poy che hebbemo disnato non havessimo molto ragionamento tra per esser luy debile per non saper lombardo e poco latino andassimo da la Regina la qual stete uno pezo a veder giugar la duchessa, poy tolse licentia dando ordine di balar questa sera. Domattina se partimo per aviarsi ad Auspurch et andimo la sira alogiar a Zurlin ove alogiassemo la nocte nante che venessimo qua et sonogli dieci miglia di qua. Martedì poy andiamo a Mittenwald qual sera via de vintimiglia et li dimoraremo il mercoledì, poy la giobia andiamo a Bartenchirch che sera l'andata de quindeci miglia, venerdì poy andiamo a Nunoriamo che sera l'andar de quindeci miglia, sabato poy Amilham dove sono miglia dieci, domenica andaremo al Ausberg che sera la cavalcata de vintimiglia et li staremo il lunedì, il martedì poy giongerem al Auspruch che serà il cavalcar de trenta miglia. Da poy la littera di la Maestà dil re Maximiliano chel scripsise partitiria il di di Sancto Stephano non hevamo mai inteso altro. Di quanto succedera ne advisaremo la prelibata vostra Excellentia ala quale di continuo se racomandiamo. Insruch die 29 decembris 1493. Fideslissimi servitores Baldesar de Pusterla et Jason de Mayno»

F. MALAGUZZI VALERI, 1902, Vol III, pp. 7-8 pp. 93-94; W. VON SEIDLITZ ; M.C. PASSONI, 2005, pp. 245-246.

Doc. CXXIII

2 luglio 1494 Lettera di Giovanni da Rosate da Pavia a Bernardino de Predis a Milano.

Ambrogio de Predis è gravemente ferito a causa del calcio di un cavallo.

«[...]Magistro Johanni de Rosate chirurgo Papie profitenti Intendemo che ad instanti aduno vostro genero seti andato a Milano alla cura duno suo fratello chiamato Jo. Ambrosio Preda pictore ferito dal calcio duno cavallo et perché siamo avisati che dubitate stare absente senza la volontà nostra, vi dicemo che amando noi come facemo non mediocrement Jo. Ambrosoo per la virtù sua, non solo siamo contenti che preservarti alla cura sua [...]»

E. MOTTA 1891, p. 41; 1893, p. 978; M.C. PASSONI, p. 247

Doc. CXXIV

10 aprile 1498, Lettera di Isabella d'Aragona da Milano a Francesco Gonzaga in Mantova
Isabella d'Aragona ringrazia il marchese per avergli spedito la copia del ritratto del fratello Ferrandino, nonostante la duchessa gli avesse chiesto l'originale. L'opera è eseguita da un maestro di nome Francesco e viene collocata in uno studiolo o camerino della duchessa, in corte Vecchia.

« Illustrissime Domine consanguinee: & tanquam frater noster honorabilis. Abbiamo recevuto el retracto dal naturale de la bona memoria del signore Re nostro fratello: che vostra signoria ne ha mandato: quale né piaciuto: et satisfacto: et non habiamo possuto continere le lachryme videndolo: et contemplandolo per la grande affectione, che li haviamo: et cossi ne lhavimo reponuto nel loco dove tenemo alcune nostre cose devote: quale spesso volemo vedere. Delche quanto piu possemo ne rengrtiamo vostra signoria perche al presente non haveria quella possuto farne cosa piu grata: & metteremo questa obligatione presso laltre: che li habiamo per altri piaceri ne ha facto: et per lamore ne demonstra. Ad vostra signoria ne raccomandiamo: et pregamola ne reccomandi ad la Illustrissima Madona Marchisana. Mediolani X aprilis 1498.»
A. BALLARIN, 2010, p. 547

Doc. CXXV

13 giugno 1498, Lettera di Isabella d'Aragona da Milano a Isabella d'Este a Mantova
Boltraffio ha l'occasione di recarsi a Mantova e Isabella d'Aragona gli chiede di ricavare una copia di un ritratto del fratello di lei Ferrante, già in possesso dei Gonzaga. In precedenza la duchessa di Milano ne aveva già ricevuta una copia, di mano di un non meglio specificato Francesco (forse Bonsignori) ma l'opera non le era risultata gradita e così, poco dopo, si risolve a mandare in città un pittore di sua fiducia.

«Illustrissima Domina consanguinea nostra amatissima. Tanto è lamore et affectione vhe portavamo a la b. m. del S.re Re nostro fratello che non se lo possemo domenticare et mettere in oblivione, ma continuamente ne l'havemo fixo nel core. Et poiché al N: S. Dio è piaciuto de levarnelo pensiamo tuctavia de trovare qualche suo bono retracto, donde inteso nuy che lo Ill.mo Marchese nostro l'ha vero cavato quando Sua M.ta viveva, che molto n'è piaciuto, venendo li ad Mantua M.ro Zo. Antonio Beltraffio depintore molto esperto nel mestero suo, presente exhibitore, li habiamo dato carico che il se presenti dal S.reMarchese con una nostra li habiamo scripta che lassi cavare dito retracto, quale ne ha promesso fare volentieri, et siamo certe che Sua S.ria non manchi ne gratificarà in questa cosa che continuamente ha facto ne le altre. Et adciochè V.S. habia parte he siamo satisfacte de questo nostro dediserio pregamo anchora quella sij nostra procuratrice, metendo nuy questa nostra obligatione appresso l'infinite altre [...].»
A. LUZIO, 1913, p. 196.

Doc. CXXVI

13 giugno 1498, Lettera di Isabella d'Aragona da Milano a Francesco Gonzaga a Mantova
Isabella chiede che Boltraffio, di passaggio per Mantova, possa copiare il ritratto del fratello del quale il marchese le ha già fatto avere una copia.

«Illustrissime Domine consanguinee noster amatissime. Stando nuy in continuo desiderio de havere uno bono retracto de la similitudine de la bona memoria del Signor Re nostro Fratello, poi chel al nostro Signore Dio è piaciuto di privarne de la presentia sua, inteso che la Signoria vostra lha bono: & cavato dal vero naturale quando sua Maesta viveva non cessaremo de prendere segurtà de vostra Signoria cognoscendo quanto promptamente se exhibisse ad volerne gratificare de tutto quello, che richedemo: pregandola, che acadendo venire in Mantua Maestro zo. antonio Beltraffio depictore: & molto esperto in questo mestero presente exhibitore; perché l'ho molto instato: & caricato volesse tore questo carico de retrare dicto nostro fratello da unaltro che li daria vostra Signoria che ne ha promesso far volentieri non voglia mancare piu in questa

cosa, che habbia facto ne le altre: de la quale ne ha gratificato: delche ne reaveremo tanto piu piacere: quanto el desiderio nostro non potria essere maggiore. Ad vostra Signoria ne raccomandiamo: & la pregamo ne reccomandi ad la Ill^lustrissima Madonna Marchisana. Mdiolani 13 junij 1498.»
A. LUZIO, 1913, p. 196; A. BALLARIN, 2010, p. 548

Doc. CXXVII

23 luglio 1513 Bernardo Capilupi da Milano a Isabella d'Este.

Bernardo Capilupi aggiorna Isabella sulla condotta del nipote, il duca di Milano Massimiliano Sforza posto alla guida del ducato dagli Svizzeri della Lega Santa. Tra le sue distrazioni si conta un artista ebreo, che fa ritratti molto veloci dal vivo probabilmente su carta.

«[...]Mandando il sir Zoanne questo suo messo a Mantua non ho voluto senza questa mia lassarlo venire per avisare V. Excellentia come il sig. r Duca ha deliberato di andare dimane de sera in lectica alla Certosa, luni a Cassino, dove venirà el sig. Duca de Barri, marti farrà l'intrata in Milano a cavallo, ma gli va tanto malvolentieri quanto dire se possi, et questo perché al mio iudicio et de altri non cognosce né sa usare de la victoria sua. Parmi che l'habbi poco più obedientia di prima; havea mandato a dire alli conservatori che venessino qua con mes. Andrea Borgo, non hanno voluto venire sotto scusa de expedicioni di stato. Dicesi però che gionto serrà a Milano se sentirà qualche Dimonstratione verso li desobedienti et colpevoli; starò a vedere. Sua Excellentia è netta di febre già più de sei giorni, ma non vole lassarsilo dire da li medici, né vole levare se non poco; sta tanto Malenconico che ogniuno sta di mala voglia, et per questo è scarso anzi privo di dare audientia per cose importanti ed admette poche persone in camera. Io fui chiamato heri due volte nanti cena et doppo, et cossi li. Altri giorni una volta, anchora che habbi con sua Excellentia et con li soi dicto ch'io non vorrei incomodarlo et che'l debbi pur tractarmi da servitore suo et senz'alcun respecto, ma perché Isabella gli ha dicto ch'io non son iudice né sindaco ma cortesano vechio, se ne assicura et usa con me più domesticheza che non fa con altri, ma io la governo di sorte che non gli vengho in fastidio. Heri havea uno iudeo in camera che ritrahe assai bene et prestissimo, volse che'l ritrahesse el nostro messer Aluise per portarli a Mantua, questo è il maggior spasso che 'l piglia, benchè dal primo giorno in qua mai non l'habbi visto ridere... Il s.r Zoanne per amore è il primo presso il Duca, m. Andrea per respecto de l' Imperatore è di maggiore auctorità... Papiæ, 23 iulii 1513»

R. SACCHI, 2005, Vol. I, p. 26

ALTRI CENTRI DELL'ITALIA SETTENTRIONALE

Doc. CXXVIIa

Inventario del camerino di anticaglie di Gabriele Vendramin (1484-1552), steso a Venezia tra il 1567 ed il 1569.

«Inventarium rerum antiquarium mobilium repertarum in quodam camarinp existente in domo habitationis Viri Nobilis Luce Vendramino iu confinio Sante Fusce [...]

Die X septembris 1567

[...] Un quadreto con un ritrato de frate a guazo.

Un altro quadreto con una testa de chiaroscuro de man de Zuan Belin. [...]

[...] Uno quadreto con do figure dentro de chiaro scuro de man de Zorzon d Castelfranco.

Un altro quadreto con il retrato de Zuan Belin et de Vector suo dixupulo nel coperchio. [...]

[...] Uno quadreto de chiaro scuro de Zuan Belin. [...]

[...] Molti diseghazi. [...]

[...] 10 quadreti dissegnati se carton con figure suso. [...]

[...] Un libro in tolele de man de Zuan Belin con teste con sua busta di cuoio. [...]

[...] Un rodolo de disegni de carta azura.

Un altro rodolo de diversi disegni a stampa et a man. [...]

[...] Un altro quadro a penna. [...]

[...] Un rodo di carta con dessegni, con diverse altre carte, dessegni de più sorte. [...]

Die 16 Junii 1568

[...] Un ruodolo de disegni de numero 23 de stampa de rame.

Un altro ruodolo de disegno de numero 50 de diverse cose. [...]

[...] un quadro dessignado de chiaro e scuro de man de Raphael de Urbin con un San Pietro et Paulo in aere con la spada in man con la cassa.

Uno ballo in carta bergamina de satiri de pena fato a man con suo teller legno da drio. [...]

[...] Un libro grandio con 25 carte in stampa di rame con 16 carte disegnade a man de diversi valenthomeni con un privilegio in carta bergamina.

Un libro in 4° coerto de cuoro rosso con 57 carte a man de man de diversi valenthomini. [...]

[...] Un libro longo et grandio coerto de cuoro rosso con 35 dessegni fatti a man de man de diversi authori.

Un altro libro longo coerto de cuoro rosso roan con 46 dessegni fatti a man de diversi. [...]

[...] Un libro grandio coerto de cuoro con 33 dessegni in stampa de rame con un (...) che porta indice stampado de chiaro scuro de Raphael d'Urbin. [...]

[...] Un altro libro longo coerto de cuoro verde cum dessegni de paesi e figure a man de pezi 109.

Un libro coerto de cuoro negro con dessegni a man numero 102 tra i quali li son el retrato de parmesin colorido. [...]

Die 14 Martli 1569 [...]

[...] In camera per notar. [...]
[...] Il retrato de Raphael depento a secho in carta de sua mano propria con fornimento de ebano con paternostri doradi. [...]

[...] Nel camerin li sono: [...]

[...] 112 carte de diverse sorte de dessegni de diverse sorte.

Una carta incolada sopra una tela de una nostra donna in la casa nella qual è tocada al magnifico mesier Ferigo. [...]

A. RAVA', 1920, pp. 155-181

Doc. CXXVIII

4 marzo 1530, Lettera di Pietro Bembo da Padova a papa Clemente VII a Bologna.

Pietro Bembo chiede a papa Clemente VII di farsi ritrarre da un pittore di sua scelta, in carta, e nel minor spazio possibile, per permettere ad un intagliatore di scolpirgli il volto «in un Christallo picciolo di forma Ovale»

«[...]Questi di pasò per qui Valerio intagliatore con la sua famiglia [...] affine di poter con più otio e agio suo intendere alla promessa fatta a Vostra Santità della cassetta: & ha buon animo di fare belle cose. Et perche in un Christallo picciolo di forma Ovale, che farà nel mezzo della fronte della detta cassetta egli vorrebbe scolpire il volto di vostra santità naturale & proprio quante egli far sapesse: mi ha pregato, che io la supplichi ad esser contenta di farsi ritrarre ad alcun pittore in carta, & in minore spatio, che si possa; e dar lo a Messer Vettor Soranzo Camerier suo che mel mandi[...]».

P. BEMBO, *Lettere*, [ed. a cura di Travi, 1987-1993], I [1987], p. 22.

Doc. CXXIX

10 marzo 1530, Lettera di Pietro Bembo da Padova a papa Clemente VII a Bologna.

Bembo specifica al pontefice che per la traduzione in piccolo bassorilievo, un disegno di dimensioni ridotte o una moneta sono interscambiabili.

«[...]Scrissi a V. Santità come Valerio desiderava una somiglianza del volto di lei, per iscolpirlo ne cristalli della cassetta, che egli le fa, e torno da sua parte a ripregarnela. Ogni cosa, che abbia la Vostra immagine, o carta, a moneta, o altro gli basterà. Dunque ella nel contenti; che certo egli è per fare belle cose in questa opera[...]».

P. BEMBO, *Lettere*, [ed. a cura di Travi, 1987-1993], I [1987], p. 25.

Doc. CXXX

11 marzo 1545, Lettera di Paolo Giovio da Roma a Pietro Aretino a Venezia.

Per il suo museo Paolo Giovio desidera avere un ritratto dipinto del letterato. Il pittore da lui incaricato non ha saputo eseguire un buon ritratto dalla medaglia che Aretino gli ha donato, e così ora chiede uno «schizzo di colori se ben de pasteli» di un allievo di Tiziano, così da farlo tradurre in dipinto.

«[...] Son tutto vostro: ma poichè il pittore non seppe cavare a mio gusto l'effigie vostra dalla medaglia che mi donaste, desiderarei di haverne uno schizzo di colori se ben de pasteli & piccolo di mezzo foglio, se non in tela, da un qualche terzuolo del signor Titiano : acciò che al sacro Museo si vegga la propria effigie,& non trasformata in un peregrino Romeco. Et di gratia tenetemi in gratyssima del Signore compar Titiano. Bene valete».

P. GIOVIO, *Lettere*, 1560 [ed. a cura di FERRERO, 1956-1958], II, p. 11, n. 206.

Doc. CXXXI

25 luglio 1532, Lettera di Pietro Bembo a Vittoria Colonna ad Ischia.

Vittoria Colonna desidera un' immagine dipinta di Bembo. Quest'ultimo, per assecondare il volere della marchesa, cerca di far terminare una medaglia.

«[...]Assai tardo alle lettere di V. S. rispondo, recatemi da M. Giov an Iacopo Salernitano. In colpa di ciò è stato il volere io sodisfare in alcun modo a quello, che egli mi disse, che voi gli havevate imposto che procacciasse, et cioè d' haver la mia imagine dipinta. Perciò che pensai di far dare finimento ad una medaglia del mio volto già da persona incominciata, che si morì, havendo l' opera nelle mani. Questa medaglia per la povertà de maestri m'è fin questo di stata

induggiata a fornirmi et poi è stata fornita non bene; che non mi rassomiglia quanto potrebbe, et io vorrei per ubidirvi compiutamente. So io bene che tali memorie al mio picciolo stato non si convengono. Ma il desiderio, che io ho d'havere la vostra imagine, m'ha fatto men guardare alla qualità di me stesso, sperando; se io a voi mi donava tale, quale io potea; che voi non doveste a me negarmi altresì [...]».

P. BEMBO, *Lettere*, [ed. a cura di Travi, 1987-1993], IV [1993], p. 44

ITALIA CENTRALE

Doc. CXXXII

15 giugno 1543, Lettera di Annibale Caro da Roma a Partenio Apollonio Filareto a Castro presso la corte di Pier Luigi Farnese, duca di Castro.

Partenio Apollonio Filareto incarica Giulio Clovio di fare un ritratto su tavola. L'opera è di ridotte dimensioni, e Caro ha già in mano il disegno dell'artista, che però non può mandare a Filareto perché «Lunedì ci si mette mano». Per non aumentar il volume del ritratto «l'ornamento» sarà «di due quadri, commessi l'uno dentro l'altro».

«[...] M'avete liberato d'un grande affanno a risolvermi così generosamente come avete fatto, che l'ornamento del vostro quadro abbia ad esser con la sua proporzione, perché con quella legge della

strettezza, che mi fu data, non l'aremmo mai potuto tanto ornare che non fosse riuscito cosa stretta. Così mi son deliberato di far che sia magnifico, ed honne di già un bellissimo disegno di don

Giulio [Giulio Clovio], qual non ho tempo di mandarvi, perché Lunedì ci si mette mano. Ma risolvetevi, che sia così bello e (secondo me) più di quello di donna Giulia, [Giulia Farnese, poi moglie di Vicino Orsini] e nondimeno di non tanto volume. E perché si possa tenere il ritratto in loco stretto, farò che l'ornamento sia di due quadri, commessi l'uno dentro l'altro per modo che vi potrete servir del minore. Ma non veggio che mi possa venir fatto a quel prezzo che v'ho scritto[...]».

A. CARO, *Lettere 1531-1544* [ed a cura di MARIO MENGHINI, 1920], pp. 306-307.

Doc. CXXXIII

20 ottobre 1545, Lettera di Ercole Gonzaga a Ippolito Capilupi.

Per il suo museo Giovio chiede ad Ercole Gonzaga il ritratto dipinto di Pietro Pomponazzi, e dello zio Sigismondo Gonzaga. Ercole farà copiare il ritratto del filosofo e farà in modo di «haverne anco il Carmelitano».

«[...] Quanto alli ritratti che desidera monsignor Giovio, vi dico che ho il Peretto [Pietro Pomponazzi] naturalissimo et bisogna farne cavare da quello un simile, che altramente non mi priverei della memoria di quell'huomo che fu mio maestro; ma colui che l'ha da fare, il quale è maestro Fermo, andò quest'istate a Vinegia [...] ma tornato che sia maestro Fermo ve lo metterò subito intorno, et vederò d'haverne anco il Carmelitano [Sigismondo Gonzaga] più naturale che si potrà [...]»

ARCHIVIO DI STATO DI MANTOVA, Archivio Gonzaga, Copialettere di Ercole Gonzaga, cod. 6497, cc. 94v-95r.

Doc. CXXXIV

11 gennaio 1547, Lettera di Paolo Giovio da Roma a Pietro Bertani vescovo di Fano.
Giovio chiede un ritratto su tela del vescovo di Fano, poiché non gli è arrivato l'esemplare che aveva chiesto al cardinale Ercole Gonzaga «se ben fosse di carbone», e dal quale avrebbe potuto ricavare lui stesso un dipinto. Quest'ultimo gli ha inviato frattanto i ritratti in pittura «del Peretto, & del Carmelita».

«[...] Monsignor mio osservandissimo. Havendo si perfetto messo, com'è il vostro M. Gurone, ho voluto dargli questa credentiale; perché fedelmente narrerò quanto io sia ammiratore delle rarissime parti ad ogni paragone di viva virtù; & così supplico V.S. che da galante huomo ella mi voglia comandare a tutto transito; & si degni farmi gratia d'un suo ritratto in tela, per metterlo con tanti altri al mio Museo; poi che'l Sig. Cardinale di Mantova [Ercole Gonzaga] non mi mandò, come gli domandai, questo tal ritratto, se ben fosse di carbone, havendo con singolar cortesia mandati quelli del Peretto [Pietro Pomponazzi], & del Carmelita [Sigismondo Gonzaga]. Ora voi Signori traficatori della giustificatione dovrete intendere la ragia dell'apparentia del Concilio, & dire come disse quel buon prelado cooperante Spiritu Sancto non subisse, sed preclara voce; Profecto nos Deludimur[...].»

P. GIOVIO, *Lettere volgari*, [ed. a cura di L. DOMENICHI], Venezia, 1560, pp. 25-27.

Doc. CXXXV

6 novembre 1517, Lettera di Goro Gheri da Firenze a Lorenzo de' Medici duca d'Urbino
Goro Gheri chiede a Lorenzo de' Medici «la imprompta sua schizzata in carta col carbone», di profilo, per trarne una medaglia.

«[...] Desidererei che la Exa. Vostra facesse fare la imprompta sua schizzata in carta col carbone, che sia in profilo come ha a stare nella moneta, perché quella che è qui di Vostra Exa. è in faccia, donde non si ritrarrebbe così bene, et non staria bene che la testa di Vostra Exa. non fosse ben naturale. Però quella veda che Raffaello da Urbino, o altro chi le pare, la facci, et mandicela, che si farà in un tracto. A Roma 6 Novembre 1517»

G. GAYE, 1839, I, p. 145

FRANCIA

Doc. CXXXVI

Inventario dei beni del castello di Angers di Renato d'Angiò, steso nel 1471-1472. Vi si trovano otto pannelli con ritratti in punta d'argento della moglie, del figlio e di altri gentiluomini della corte.

«[...]Item unes tablettes de boys à huit fueilletz, où sont les pourtraitures tirées de plompt du roy de Sicile, de la royne, de feu monsr. de Calabre et autres seigneurs[...]».

A. LECOY DE LA MARQUE, 1873, p. 262.

Doc. CXXXVII

Inventario dei beni del castello di Angers di Renato d'Angiò, steso nel 1471-1472. All'interno del "grand armoires de la garderobe du roy" si trova un ritratto su pergamena di Jeanne de Laval, regina di Sicilia.

«[...]Item, ung boé de lance creux, ou il y a dedans ung rollet de parchemin ouquel c'est dedans la pourtraiture de la royne de Sicille[...]».

A. LECOY DE LA MARQUE, 1873, p. 256. [paint sans doute par son mari]

Doc. CXXXVIII

Inventario dei beni del castello di Angers di Renato d'Angiò, steso nel 1471-1472.

«[...]Item, ung rollet en parchemin rollé en ung baston rouge, lequel rollet ets paint en faczon d'une petit mapemonde[...]».

A. LECOY DE LA MARQUE, 1873, p. 267.

Doc. CXXXIX

1497, Carlo VIII nel 1497 invia Perréal in Germania per ritrarre dal vivo Margherita di Navarra. Perréal probabilmente eseguì un disegno, che possa essere trasportato in fretta.

«[...]Et quand il fut retourné devant le Roy son maistre, luy fait tout au long le compte que le prince trouva tel comme il disoit; et, entre autres choses, ayant parlé de la beaulté de la dame, envoya son painctre, nommé Jehan de Paris, pour luy rapporter ceste dame au vif[...]».

M. D'ANGOULEME, 1559, n. 32, p. 245; R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE, 1896, p. 62.

Doc. CXL

Agosto 1501

Perreal verso il termine del suo soggiorno in Lombardia, nell'estate del 1501, ricava un disegno da un neonato malformato che era divenuto oggetto di curiosità in città e a corte. Tornato a Lione subito dopo, mostra il disegno alla corte.

«[...]Ore, avoit celuy Jehan de Paris portraicté la figure dudit monstre, apres le vif; laquelle monstra au Roy et a plusieurs autres, du nombre desquelz je fuz, comme celuy qui lors suyvoye la cour pour savoir des nouvelles et icelles par escript rédige[...]».

JEAN D'AUTON, [1466?-1528], *Chroniques de Louis XII*, voll. II. [ed. a cura di R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE, 1889-1895.], p. 24.

Doc. CXLI

18 aprile 1507 Lettera di Luigi XII da Genova a Guillaume de Montmorency.

Il re chiede a Guillaume de Montmorency di inviargli a Genova alcuni ritratti di Perréal (il suo e di altri) perché lì a corte non si conosce nulla del genere e nulla è comparabile a quel tipo di opere.

«[...]et quant la chancon sera faicte per Fenyn et vos visaiges pourtrait[ez] par Jean de Paris, ferez bien de les m'envoyer pour monstrar aux dames de par deca, car il n'en y a point de pareils[...].»

DE MAULDE LA CLAVERIE, 1886, p. 32; A. BALLARIN, 2010, p. 756

Doc. CXLII

9 ottobre 1511, Lettera di Jean Perréal da Lione a Louis Barangier.

Perréal esegue un ritratto della moglie di Louis Barangier, segretario di Margherita d'Austria, nell'occasione di un breve soggiorno a Bourg. Tornato a Lione lo descrive come un disegno «de croyons qui n'est que demy couleurs».

«[...]et ne di cecy synon que je ne scay a qui m'adresser quant je viens a Bourg, et m'en suis bien aperceu par vostre absence, combien que madame vostre belle mère et madame vostre bonne femme [m'ont] moult fait honneur de leurs biens et des vostres, à telles enseignes que j'ay fait de croyons qui n'est que demy couleurs le visaige de madame la Maistresse, vostre femme. Elle cuide que ce soit grant chose, maiz quelque jour en vostre presence nous ferons mieulx.

A revenir a propos, je vous ay bien voulu escrire au long afin qu'il vous plaise donner a entendre a Madame que je ne vouldroie, en telle affaire que l'esglise, point estre garssonné ne gourmande, maiz avoir autorité a tout le moins de conduire les choses a la vérité[...].»

P. PRADEL, 1964, p. 178.

Doc. CXLIII

Lettera di De la Fontanlediere a «Illma. et unica ma. madama observandissima moglie di S. Lorenzo duca d'Urbino». [Manca luogo anno e data, ma Gaye ipotizza 1515 perché nella filza 1514-1515. Lo studioso esclude si tratti di Maddalena de la Tour d' Auvergne, perché altrimenti sarebbe scritta in francese]

De la Fontanlediere vuole tornare in Francia con un ritratto disegnato ed un dipinto della moglie di Lorenzo duca d'Urbino, forse quindi Madeleine de La Tour d'Auvergne. Le opere saranno messe a paragone con una serie di altri ritratti che si trovano a corte.

«Dima. Madonna mia observandma. Volendo presto tornare in Francia, et desideroso grandemente portarli cose degne et più eccellenti che excogitare si possa, per paragonare tutte le donne et retracti li portati da tutto lo universo mondo ; vista la presentia de V. Illma. Signoria, mi nacque una subita imaginatione con grandissima allegrezza de supplicare a Quella, per ottenere lo intento mio, si degni non per amor o mio merito, nè per servitio che li possa fare, ma per sua incomprehensibilissima humanità et benignità prestare al Dipintore el tempo di possere fare di Quella el disegno et retracto. Et non volendo usare presumptione, ma da vero gentil homo et de V. Ill. S. fedele Servitore, supplico quella si degni essere contenta con la solita sua gentilezza non denegar mi questa gratia, concedendo el tempo al prefato dipintore. A me se quella domanderà, haverà et comandando sarà obedita . Et alla bona gratia di V. Ill. S. humilmente di continuo mi recomando et offero. Di V. Ill. S. humilis servitor della fontanlediere.»

G. GAYE, 1839, II, p. 144-145

Doc. CXLIV

1 giugno 1552 Lettera di Caterina de' Medici a Madame d'Humières.

Caterina chiede alla governante di far eseguire dal pittore di corte Germain Le Mannier i ritratti dei figli, specificando come sia sufficiente che li faccia a pastelli, così li potrà eseguire in minor tempo.

«Vous me fauldrez faire paindre au vif par le painctre que vous avez par delà tous mes ditz enfants, tant filz que filles, avec la royne descosse, inci quilz sont, sans riens oblier de leurs visages, mais il suffist que ce soit en créon pour avoir plus tost fait[...]»

H. A. DE LA FERRIÈRE-PERCY, G. BAGUENAUT DE PURCHASSE, 1880-1943, p. ; E. ZERNER, 1996, p. 184; A. BALLARIN, 2010, p. 778.



Figura 1, PISANELLO, *Ritratto di profilo di Giovanni VIII Paleologo*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 2478, pietra nera su carta, mm. 258 x 190.



Figura 2, PISANELLO, *Ritratto di profilo di Niccolò Piccinino, con un cappello*, c. 1439-1442, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 2482, pietra nera su carta, mm. 307 x 209.



Figura 3, PISANELLO, *Ritratto virile di fronte, con cappello*, c. 1444-1447, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 2480, pietra nera su carta, mm. 293 x 206.

Figura 4, PISANELLO, *Ritratto di profilo di Filippo Maria Visconti con cappello*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 2483, pietra nera su carta, mm. 291 x 198





Figura 5, ANDREA MANTEGNA, *Profilo virile*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1592/627, tempera su tavola, cm. 32,3 x 28,8.



Figura 6, ANDREA MANTEGNA, *Profilo virile*, Washington, National Gallery of art, Samuel Kress Collection, inv. 1088, tempera su masonite?, fissata su una tavola trasferita da tela, cm. 25,1 x 19,8.



Figura 7, ANDREA MANTEGNA, *Ritratto del cardinale Ludovico Trevisan*, Berlin, Gemäldegalerie, inv. 9, tempera su tavola, cm. 45,5 x 34,8.



Figura 8, ANDREA MANTEGNA, *Il ritratto di giovane di profilo (Francesco o Ludovico Gonzaga in veste di protonotario apostolico?)*, Napoli, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte, inv. Q. 60, tempera su tavola, cm. 25 x 18.



Figura 9, ANDREA MANTEGNA, *Il ritratto virile*, Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, inv. 8540, tempera su tavola, cm. 41,3 x 29,5.



Figura 10, ANDREA MANTEGNA, *Madonna con Bambino in trono con San Michele Arcangelo, sant'Andrea, san Longino, san Giorgio, Francesco Gonzaga, san Giovannino e santa Elisabetta (Madonna della Vittoria)*, Paris, Musée du Louvre, inv. 369, tempera su tela, cm 280 x 166. Particolare.



Figura 11, ANDREA MANTEGNA, *Madonna con Bambino in trono con san Michele Arcangelo, sant'Andrea, san Longino, san Giorgio, Francesco Gonzaga, san Giovannino e santa Elisabetta (Madonna della Vittoria)*, Paris, Musée du Louvre, inv. 369, tempera su tela, cm 280 x 166.



Figura 12, ANDREA MANTEGNA, *Ritratto di Francesco Il Gonzaga*, Dublin, The National Gallery of Ireland, inv. 2019, pietra nera, acquerello, lumeggiature di bianco, su carta verdina, mm. 347 x 238.

Figura 13, GIOVANNI BELLINI, *Ritratto virile di tre quarti verso destra*, Oxford, The Governing Body of Christ Church, Inv. 0263, pietra nera e tracce di acquerello su carta, mm. 391 X 280.

Figura 14, LORENZO COSTA?, *Ritratto virile di tre quarti verso destra*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie Inv. D. 3101, pietra nera su carta bruno-grigia, mm. 342 X 250 .

Figura 15, LORENZO COSTA?, *Ritratto d'uomo anziano con berretto* Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie , inv. D. 3103, pietra nera su carta bruno-grigia, berretto quasi del tutto a pietra nera ma con aggiunte ad acquerello nero, mm 339 X 235.

Figura 16, FRANCESCO BONSIGNORI, *Studio per un ritratto di senatore veneziano*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. n. 17672, pietra nera, rialzi di bianco, su carta, mm 359 x 262 .





Fig. 17, ANDREA MANTEGNA, *Ritratto di Francesco II Gonzaga*, Dublin, The National Gallery of Ireland, inv. 2019, pietra nera, acquerello, lumeggiature di bianco, su carta verdina, mm. 347 x 238.

Fig. 18, FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto virile di profilo*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. n. 1761, pietra nera, carboncino, fondo nero acquerellato, su carta marroncina, mm. 414 X 285.



Fig. 19, ANDREA MANTEGNA, *Ritratto di Francesco II Gonzaga*, Dublin, The National Gallery of Ireland, inv. 2019, pietra nera, acquerello, lumeggiature di bianco, su carta verdina, mm. 347 x 238.



Fig. 20, FRANCESCO BONSIGNORI, *Studio per un ritratto di senatore veneziano*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. n. 17672, pietra nera, rialzi di bianco, su carta, mm 359 x 262 .



FIG. 21, ANDREA MANTEGNA, *Ritratto di Francesco II Gonzaga*, Dublin, The National Gallery of Ireland, inv. 2019, pietra nera, acquerello, lumeggiature di bianco, su carta verdina, mm. 347 x 238.



FIG. 22, ANDREA MANTEGNA, *Madonna con Bambino in trono con san Michele Arcangelo, sant'Andrea, san Longino, san Giorgio, Francesco Gonzaga, san Giovannino e santa Elisabetta (Madonna della Vittoria)*, Paris, Musée du Louvre, inv. 369, tempera su tela, cm 280 x 166. Particolare.



FIG. 23, ANDREA MANTEGNA, *Ritratto di Francesco II Gonzaga*, Dublin, The National Gallery of Ireland, inv. 2019, pietra nera, acquerello, lumeggiature di bianco, su carta verdina, tagliato su tutti i lati, mm. 347 x 238

FIG. 24, ANDREA MANTEGNA, *Madonna con Bambino in trono con san Michele Arcangelo, sant'Andrea, san Longino, san Giorgio, Francesco Gonzaga, san Giovannino e santa Elisabetta (Madonna della Vittoria)*, Paris, Musée du Louvre, inv. 369, tempera su tela, cm 280 x 166. Particolare.



Figura 25, ANDREA MANTEGNA, *Ritratto di Francesco II Gonzaga*, Dublin, The National Gallery of Ireland, inv. 2019, pietra nera, acquerello, lumeggiature di bianco, su carta verdina, tagliato su tutti i lati, mm. 347 x 238



Figura 26 ANDREA MANTEGNA, *Il ritratto virile*, Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, inv. 8540, tempera su tavola, cm. 41,3 x 29,5. Particolare

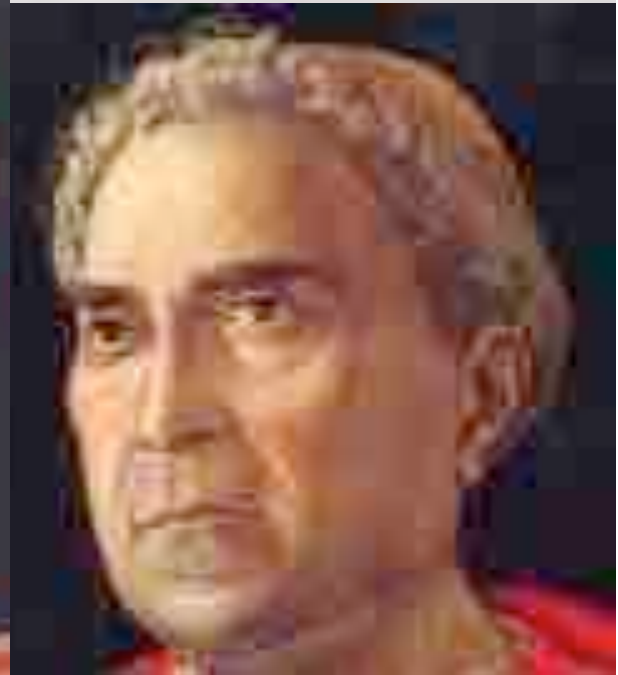


Figura 27, ANDREA MANTEGNA, *Ritratto del cardinale Ludovico Trevisan*, Berlin, Gemäldegalerie, inv. 9, tempera su tavola, cm. 45,5 x 34,8. Particolare.



Figura 28, FIORENZO DI LORENZO? ANONIMO MANTEGNECO?, *Madonna con Bambino e Angeli*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, tempera su tavola, cm 91 × 85.

Figura 29, ALVISE VIVARINI, *Madonna col Bambino in trono e i santi Ludovico da Tolosa, Antonio da Padova, Anna, Gioacchino, Francesco e Bernardino da Siena (Sacra Conversazione)*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 607, tempera su tavola, cm 173 × 196.



Figura 31, FRANCESCO BONSIGNORI, *Vergine in preghiera sul Bambino addormentato*, Verona, Museo di Castelvecchio, datata 1483 e firmata sul cartiglio alla sinistra della Vergine, inv. 869-1B148, tempera su tavola, cm 65 x 52.



Figura 32, FRANCESCO BONSIGNORI, *Madonna con Bambino in trono e i santi Onofrio, Girolamo, Donato e Cristoforo (Pala dal Bovo)*, Verona, Museo di Castelvecchio, datata 1484 e firmata sul cartellino alla base del trono, inv. 893-1B271, tempera su tela, cm 206 x 174.



Figura 33, FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto di senatore veneziano*, London, National Gallery, inv. n. NG736, tempera su tavola, firmato e datato 1487 sul cartiglio appeso al parapetto, 41,9 x 29,8 cm. Particolare.

Figura 34, FRANCESCO BONSIGNORI, *Studio per un ritratto di senatore veneziano*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. n. 17672, pietra nera, rialzi di bianco su carta, mm 359 x 262 .



Figura 35, FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto di senatore veneziano*, London, National Gallery, inv. n. NG736, tempera su tavola, firmato e datato 1487 sul cartiglio appeso al parapetto, 41,9 x 29,8 cm.



Figura 36, ANDREA MANTEGNA, *Ritratto del cardinale Ludovico Trevisan*, Berlin, Gemäldegalerie, inv. 9, tempera su tavola, cm. 45,5 x 34,8.



Figura 37, FRANCESCO BONSIGNORI, *Madonna in trono con angeli musicanti, San Giorgio e San Girolamo (pala Banda)*, Verona, Chiesa di San Bernardino, pala d'altare della cappella dei Banda, firmata e datata 1488 sul cartiglio alla base dell'altare, tempera su tavola, cm 200 x 163. Sul basamento del trono compare l'iscrizione: «S. MARIA, MATER DIVINAE GRATIAE,/ ORA PRO NOBIS». Sempre sul basamento è presente un cartiglio con l'indicazione di responsabilità e la data: «Franciscus Bonsignorius Ver. P. MCCCCLXXXVIII».

Figura 38, FRANCESCO BONSIGNORI, *San Ludovico di Tolosa e san Francesco reggono il monogramma di Cristo*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 183, olio su tela, cm. 110 x 170.



Figura 39, FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto di senatore veneziano*, London, National Gallery, inv. n. NG736, tempera su tavola, firmato e datato 1487 sul cartiglio appeso al parapetto, 41,9 x 29,8 cm. Particolare.

Figura 40, FRANCESCO BONSIGNORI, *San Ludovico di Tolosa e san Francesco reggono il monogramma di Cristo*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 183, olio su tela, cm. 110 x 170. Particolare.



Figura 41, FRANCESCO BONSIGNORI, *Vergine con Bambino e quattro santi*, London, National Gallery of art, inv. n. NG3091, olio su tela, cm 48.3 x 106.7.



Figura 42, SCUOLA DEL MANTEGNA, *Grande testa femminile con copricapo e schizzi a penna di varie figure (recto)*, Rotterdam, Museo Boymans, inv. n. 578, penna e inchiostro acquarellato, mm 292 x 197. Sul *recto* in senso perpendicolare alla direzione delle figure si leggono iscrizioni a penna «ANO 1479» e più sotto «AND». Più sotto ancora una terza iscrizione che è stata variamente interpretata : «DOME DM AC MAIORI MEO» oppure «DONU[m] DNI [domini] AC MAISRI [magistri] MEI»

Figura 43, SCUOLA DEL MANTEGNA, *Testa di bambino, accenno di testa femminile di tre quarti, altro volto femminile e studi di un piede e di labbra (verso)*, Rotterdam, Museo Boymans, inv. n. 578, penna e inchiostro acquarellato, mm 292 x 197 Sul *verso* in alto a destra si legge «AM». A destra un'iscrizione latina manoscritta interrotta dal margine del foglio, dalla quale sono state lette le parole «DUO / GRADUS / SEPELITUR»



Figura 44, FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto d'uomo anziano*, Philadelphia, John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art, inv. n. 171, olio su tavola, cm 40.8 x 32.1.



Figura 45, FRANCESCO BONSIGNORI, *Vergine con Bambino e quattro santi*, London, National Gallery of art, inv. n. NG3091, olio su tela, cm 48.3 x 106.7. Particolare



Figura 46, FRANCESCO BONSIGNORI, *Vergine con Bambino e quattro santi*, London, National Gallery of art, inv. n. NG3091, olio su tela, cm 48.3 x 106.7. Particolare.



Figura 47, ANOIMO ARTISTA MANTEGNESCO, *Cristo portacroce*, Firenze, Museo del Bargello, inv. 2031/c, tempera su tela, cm. 54 x 60.

Figura 48, FRANCESCO BONSIGNORI, *Cristo caduto sotto la croce*, Mantova, Museo della città di Palazzo San Sebastiano, inv. 11497, olio su tela, cm. 131 x 169.



Figura 49, FRANCESCO BONSIGNORI, *Figura di Santa a mezzo busto*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1591/628, tempera su tela, cm. 39,1 x 33



Figura 50, FRANCESCO BONSIGNORI, *Cristo giovinetto*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, inv. 172, olio su tavola, cm. 49.8 x 35.6.



Figura 51, FRANCESCO BONSIGNORI, *San Sebastiano*, Curtatone, Santuario della beata Vergine Maria delle Grazie, olio su tela, cm 215 x 120.



Figura 52, FRANCESCO BONSIGNORI, *Apparizione della Beata Osanna Andreasi*, Mantova, Museo della Città di San Sebastiano, inv. 11498, olio su tela, cm. 206 x 154.



Figura 53, FRANCESCO BONSIGNORI, *Beata Osanna Andreasi*, Mantova, Museo della Città di San Sebastiano, inv. 11498, olio su tela, cm. 206 x 154. Particolare.



Figura 54, FRANCESCO BONSIGNORI, *Studio per figura femminile inginocchiata*, London, British Museum, inv. 1895,0915.541, pietra nera su carta bianca, mm. 284 x 188.



Figura 55, FRANCESCO BONSIGNORI, *Studio per figura femminile inginocchiata (Isabella d'Este?)*, London, British Museum, inv. 1895,0915.541, pietra nera su carta bianca, mm. 284 x 188. Particolare.

Figura 56, LEONARDO DA VINCI, *Ritratto di Isabella d'Este Gonzaga*, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. M.I. 753, pastello nero, rosso e ocra, sfumino, gesso bianco su carta parzialmente preparata con colore bianco, mm 610 X 465. Particolare.

Figura 57, GIAN CRISTOFORO ROMANO, *Medaglia di Isabella d'Este*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, inv. MK 6.833bß, oro con decorazioni di pietre preziose, diametro cm. 6,9.



Figura 58, FRANCESCO BONSIGNORI, *Madonna con il Bambino in gloria tra santi Biagio, Sebastiano e Giuliana*, Verona, chiesa dei Santi Nazaro e Celso, cappella di San Biagio, olio su tela, cm. 261 x 191.



Figura 59, FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto virile di profilo*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. n. 1761, pietra nera, carboncino, fondo nero acquerellato, su carta marroncina, mm. 414 X 285

Figura 60, FRANCESCO BONSIGNORI, *Studio per un ritratto di senatore veneziano*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. n. 17672, Pietra nera, rialzi di biancillato, su carta, mm 359 x 262 .



Figura 61 , FRANCESCO BONSIGNORI, *Madonna con Bambino in trono e i santi Onofrio, Girolamo, Donato e Cristoforo (Pala dal Bovo)* , Verona, Museo di Castelvechio, datata 1484 e firmata sul cartellino alla base del trono, inv. 893-1B271, tempera su tela, cm 206 x 174. Particolare della donatrice in abisso.



Figura 62, FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto virile di profilo*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. n. 1761, pietra nera, carboncino, fondo nero acquerellato, su carta marroncina, mm. 414 X 285



Figura 63, , FRANCESCO BONSIGNORI, *San Ludovico di Tolosa e san Francesco reggono il monogramma di Cristo*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 183, olio su tela, cm. 110 x 170. Particolare

Figura 64, FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto di frate*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 1701 F, pietra nera, acquerelli nero e azzurro, carta marroncina, mm 368 X 256.

Figura 65, FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto virile di profilo*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. n. 1761, pietra nera, carboncino, fondo nero acquerellato, su carta marroncina, mm. 414 X 285



Figura 66, FRANCESCO FRANZIA, *Ritratto di bambino*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1 4.40.638, Tempera su tavola, trasferita a tela e poi di nuovo su tavola, cm 47,9 x 35,6.



Figura 67, FRANCESCO BONSIGNORI, *Studio per il ritratto di Federico II Gonzaga di profilo*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 4884, Pietra nera, pietra rossa, gesso bianco steso a pennello su carta marroncina, mm. 278 x 179.



Figura 68, FRANCESCO BONSIGNORI, *Studio per il ritratto di Federico II Gonzaga di profilo*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 4884, Pietra nera, pietra rossa, gesso bianco steso a pennello su carta marroncina, mm. 278 x 179.

Figura 69. FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto virile*, Filadelfia, Johnson Collection, inv. 171. Particolare.

Figura 70, FRANCESCO BONSIGNORI, *Cristo caduto sotto la croce*, Mantova, Museo della città di Palazzo San Sebastiano, inv. 11497, olio su tela, cm. 131 x 169. Particolare



Figura 71, FRANCESCO BONSIGNORI?, *Ritratto di dama di tre quarti verso sinistra*, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inv. n. RF53007, pietra nera su carta colorata girgio-beige, mm. 352 x 240.

Figura 72, FRANCESCO BONSIGNORI, *Figura di Santa a mezzo busto*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1591/628, tempera su tela, cm. 39,1 x 33. Particolare

Figura 73, FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto virile*, Filadelfia, Johnson Collection, inv. 171. Particolare.



Figura 74, FRANCESCO BONSIGNORI?, *Ritratto di Federico I Gonzaga*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. n. F. 1702, pietra nera e gesso bianco, mm 305 X 235.



Figura 75, FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto virile*, Filadelfia, Johnson Collection, inv. 171.



Figura 76, FRANCESCO BONSIGNORI?, *Ritratto di Federico I Gonzaga*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. n. F. 1702, pietra nera e gesso bianco, mm 305 X 235.



Figura 77, BARTOLOMEO TALPA, *Ritratto di Federico I Gonzaga*, Berlin, Münzkabinett, Staatlichen Museen zu Berlin, inv. 18216323, bronzo, mm 85.

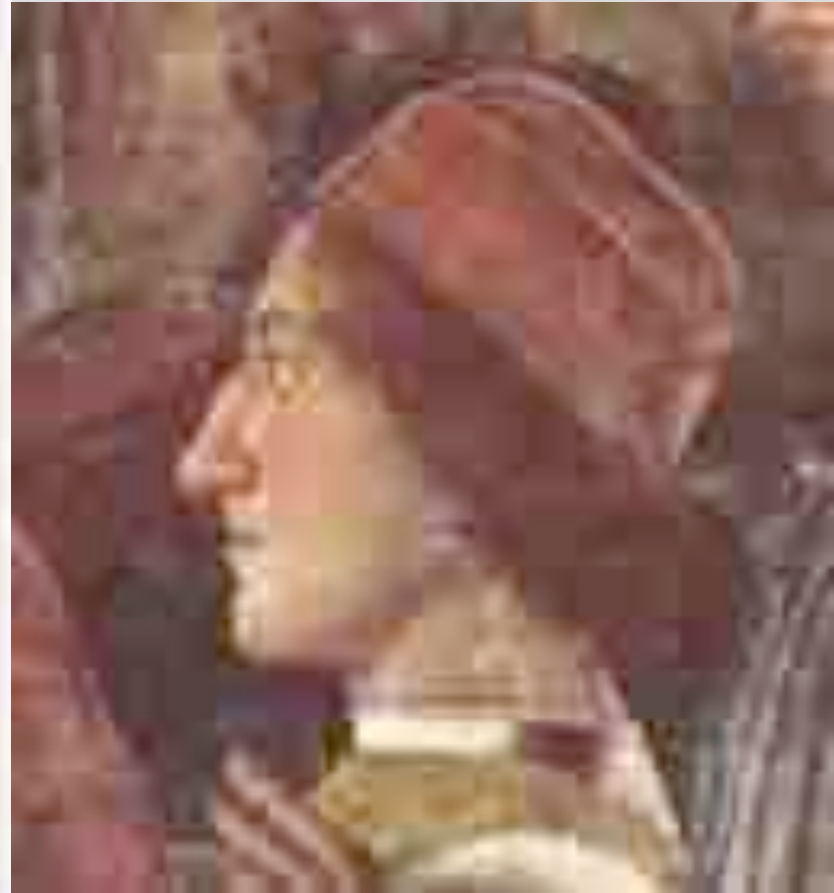


Figura 78 ANONIMO ARTISTA FERRARESE (qui attribuito a), *Ritratto virile di profilo con cappello*, Modena, Galleria estense, inv. 1271, pietra nera, fondo nero acquerellato, su carta, mm. 269 x 213.

Figura 79 ANDREA MANTEGNA, Camera degli Sposi, *Incontro tra il marchese Ludovico e il cardinale Francesco Gonzaga*, Mantova, Castello di San Giorgio, affresco . Particolare.



Figura 80, ANONIMO ARTISTA FERRARESE (qui attribuito a), *Ritratto virile di profilo con cappello*, Modena, Galleria estense, inv. 1271, pietra nera, fondo nero acquerellato, su carta, mm. 269 x 213.

Figura 81, FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto virile di profilo*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. n. 1761, pietra nera, carboncino, fondo nero acquerellato, su carta marroncina, mm. 414 X 285



Figura 82, ANONIMO ARTISTA FERRARESE, GIÀ ANTONIO DA CREVALCORE, *Ritratto virile*, Venezia, Museo Correr, inv. n. Cl. I n. 0053, tavola, cm 51 x 37.

Figura 83, ANONIMO ARTISTA FERRARESE (qui attribuito a), *Ritratto virile di profilo con cappello*, Modena, Galleria estense, inv. 1271, pietra nera, fondo nero acquerellato, su carta, mm. 269 x 213.



Figura 84, LORENZO COSTA?, *Ritratto virile di tre quarti verso destra*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie Inv. D. 3101, Pietra nera su carta bruno-grigia, mm. 342 X 250



Figura 85, LORENZO COSTA?, *Ritratto d'uomo anziano con berretto* Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. D. 3103, Pietra nera su carta scolorita bruno-grigia, berretto quasi del tutto a pietra nera ma con aggiunte ad acquerello nero, mm 339 X 235.



Figura 86, LORENZO COSTA?, *Ritratto virile di tre quarti verso destra*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie Inv. D. 3101, Pietra nera su carta bruno-grigia, mm. 342 X 250

Figura 87, ANTONELLO DA MESSINA, *Ritratto virile detto il condottiere*, Paris, Musée du Louvre, inv M.I. 693, olio su tavola, datato e firmato sul cartellino in basso «1475/Antonellus messaneus me pinxit », cm. 36 x 30. Particolare.

Figura 88, ANDREA MANTEGNA, *Il ritratto virile*, Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, inv. 8540, tempera su tavola, cm. 41,3 x 29,5. Particolare



Figura 89, LORENZO COSTA?, *Ritratto virile di tre quarti verso destra*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie
Inv. D. 3101, Pietra nera su carta bruno-grigia, mm. 342 X 250

Figura 90, LORENZO COSTA, *Madonna con Bambino in trono tra i santi Sebastiano, Giacomo, Girolamo e Giorgio (pala Rossi)*, Bologna, chiesa di San Petronio, datata e firmata nel 1492, alla base delle colonne, olio su tavola, cm 120 x 170.
Particolare.



Figura 100, LEONARDO DA VINCI, *Ritratto di Isabella d'Este Gonzaga*, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. M.I. 753, pastello nero, rosso e ocra, sfumino, gesso bianco su carta parzialmente preparata con colore bianco, mm 610 X 465.



Figura 101, BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO, *Ritratto di giovane con cappello, di tre quarti verso destra*, London, British Museum, inv. 1895,0915.770, pietra nera, su carta marroncina, ritocchi dorati successivi, mm 281 x 263

Figura 102, BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO, *Figura femminile che si affaccia dalla balconata*, Ferrara, Palazzo Costabili, (palazzo di Ludovico il Moro), Sala del Tesoro, affreschi del soffitto.



Figura 105. GIOVANNI BELLINI, *Ritratto virile*, Oxford, The Governing Body of Christ Church, Inv. 0263, pietra nera , su carta, mm. 391 X 280.

Figura , 106, GIOVANNI BELLINI, *Ritratto virile di tre quarti verso sinistra*, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. 1939.1.182, olio su tavola, cm. 30 x 23. Particolare.



Figura 107, GIOVANNI BELLINI, *Ritratto virile*, Oxford, The Governing Body of Christ Church, Inv. 0263, pietra nera , su carta, mm. 391 X 280.



Figura 108, GIOVANNI BELLINI, *Ritratto del doge Leonardo Loredan*, London, National Gallery of art, inv. NG189, olio su tavola, formato sul cartellino sul parapetto, cm 61,6 x 45,1. Particolare.



Figura 109 GIOVANNI BELLINI, *Ritratto virile*, Oxford, The Governing Body of Christ Church, Inv. 0263, pietra nera , su carta, mm. 391 X 280.



Figura 110, ANDREA MANTEGNA, *Adorazione dei magi*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 85.PA.417, tela, cm 54,6 x 70,7,



Figura 111, GIOVANNI BELLINI(?), Ritratto di Vittore Belliniano, Chantilly, Musée Condé, inv. 118, Pietra nera, pennello e inchiostro bruno, acquarello bruno, rialzi di bianco, su carta beige, (forse un tempo azzurra?), mm 119 x 93.



Figura 112, VITTORE DI MATTEO, detto VITTORE BELLINIANO (?), *Ritratto di Giovanni Bellini*, Chantilly, Musée Condé, inv. 121, pietra nera, pennello e inchiostro bruno, acquarello bruno, rialzi di bianco, su carta beige, (forse un tempo azzurra?) mm 109 x 88.



Figura 113, ANONIMO ARTISTA VENEZIANO, *Ritratto d'uomo con cappello, di tre quarti verso sinistra*, Berlin, Kupferstichkabinet, Kdz. 26384, carboncino , su carta azzurra, mm 290 X 294.



Figura 114, GIOVANNI BELLINI, *Ritratto di giovane senatore*, Padova, Musei Civici agli Eremitani, inv. 43, olio su tavola, cm. 35 x 26,5.



Figura 115, ALVISE VIVARINI, *Ritratto virile con cappello*, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. 1939.1.355, olio su tavola, cm 34,9 × 30,8.



Figura, 116, ANONIMO ARTISTA VENEZIANO, *Ritratto d'uomo con cappello, di tre quarti verso sinistra*, Berlin, Kupferstichkabinet, Kdz. 26384, carboncino su carta azzurra, mm 290 X 294.



Figura 117, ANONIMO ARTISTA VENEZIANO, *Ritratto di giovane di tre quarti verso sinistra*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 17611, carboncino sfumato, su carta marroncina, mm 330x276.



Figura 118, ANONIMO ARTISTA VENEZIANO, *Ritratto d'uomo con cappello, di tre quarti verso sinistra*, Berlin, Kupferstichkabinet, Kdz. 26384, carboncino parzialmente logoro su carta azzurra, mm 290 X 294.



Figura 119, BARTOLOMEO MONTAGNA, *Ritratto virile (Procuratore ?)*, London, British Museum, inv. n. 5218-47, pietra nera su carta ocra, cm 39,9 x 31,5.



Figura 120, BARTOLOMEO MONTAGNA, *Ecce Homo*, Paris, Musée du Louvre, inv. MI 567, tavola, cm 55 x 43. Particolare.



Figura 121, MARCO BASAITI, *Ritratto d'uomo con cappello, di tre quarti verso sinistra*, Berlin, Kupferstichkabinett, inv. n. 5077, pietra nera e pietra rossa su carta, mm 411 X 295.



Figura 122, MARCO BASAITI, *Ritratto di gentiluomo veneziano*, Philadelphia, Philadelphia, Museum of art, Collezione John G. Johnson Collection, inv. 179, tavola, l'effigiato regge un cartiglio con data e firma falsa: "Iohanes Bellinus 1488", 61,9 x 49,8 cm



Figura 123, ANDREA PREVITALI(?), *Ritratto di giovane uomo con cappello, leggermente di tre quarti verso sinistra*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1453, pietra nera e tracce di gesso bianco su capelli, avambraccio e spalle, su carta bruna, mm 398 x 315

Figura 124, FRANCESCO BONSIGNORI, *Ritratto virile*, Filadelfia, Johnson Collection, inv. 171.



Figura 125, ANDREA PREVITALI(?), *Ritratto di giovane uomo con cappello, leggermente di tre quarti verso sinistra*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1453, pietra nera e tracce di gesso bianco su capelli, avambraccio e spalle, su carta bruna, mm 398 x 315



Figura 126, LORENZO LOTTO, *Studio per un ritratto virile di fronte*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1902,0822.2, pietra nera ripresa d'acquerello grigio nelle ombre, su carta bianca ingiallita, mm 269 x 194.



Figura 127, ANDREA PREVITALI(?), *Ritratto di giovane uomo con cappello, leggermente di tre quarti verso sinistra*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1453, pietra nera e tracce di gesso bianco su capelli, avambraccio e spalle, su carta bruna, mm 398 x 315

Figura 128, LORENZO LOTTO, *Ritratto di giovane uomo con cappello*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 81LC00147, tavola, cm 34,2 x 27,9.



Figura 129, ANDREA PREVITALI(?), *Ritratto di giovane uomo con cappello, leggermente di tre quarti verso sinistra*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1453, pietra nera e tracce di gesso bianco su capelli, avambraccio e spalle, su carta bruna, mm 398 x 315.

Figura 130, ANDREA PREVITALI, *Ritratto virile con cappello*, Ascott Estate, Buckinghamshire, London and South East, National Trust, inv. 1535123, olio su tela, cm 45,1 x 36,2.



Figura 131, ANDREA PREVITALI(?), *Ritratto di giovane uomo con cappello, leggermente di tre quarti verso sinistra*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1453, pietra nera e tracce di gesso bianco su capelli, avambraccio e spalle, su carta bruna, mm 398 x 315.



Figura 132, ANDREA PREVITALI, *Ritratto maschile con cappello*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1598, tempera su tavola, firmato sul verso, in basso al centro: «ANDREAS. C[ORDELLEI] - A[GIO] - DI[SCIPULUS] - IO[HANNISI] B[ELLINI] - P[INXIT]» cm 23,8 x 18.



Figura 133, ANDREA PREVITALI(?), *Ritratto di giovane uomo con cappello, leggermente di tre quarti verso sinistra*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1453, pietra nera e tracce di gesso bianco su capelli, avambraccio e spalle, su carta bruna, mm 398 x 315.

Figura 134, ANDREA PREVITALI, *Ritratto di giovane con pelliccia*, London, Christie's, Old Master Pictures, 11 December 1992, lotto n. 6, olio su tavola, firmato e datato 1506 sul rovescio: «M CCCCVI . ANDREIAS . BERGOMENSIS . DISSIPVLVS IOANNIS . BELINI . PINXIT», 6, 33 x 27cm.



Figura 135, ANDREA PREVITALI, *Ritratto di giovane donna con capigliara di trequarti verso destra*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, inv. 94.GB.36, pietra nera e rialzi di bianco su carta, cm. 34,8 × 25,9.

Figura 136, ANDREA PREVITALI, *Madonna col Bambino e i santi Paolo e Agnese con i donatori Paolo e Agnese Cassotti (Madonna Cassotti)*, Bergamo, Accademia Cararra, tavola, inv. 491 (110), tavola, cm 94 × 121. Particolare.



Figura 137, BOCCACCIO BOCCACCINO, *Ritratto di fanciulla (la zingarella)*, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, tavola 24 x 19.



Figura 138, BOCCACCIO BOCCACCINO, *Ritratto di bambino*, Svizzera, collezione privata, pietra nera su carta, rialzi di bianco, su carta, mm 385 x 285.



Figura 139, BOCCACCIO BOCCACCINO, *Studio di testa di giovane di tre quarti verso sinistra*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 1722, tracce di stilo metallico, pietra rossa su carta bianca, mm 250 x 195.



Figura 140, BOCCACCIO BOCCACCINO, *Ritratto di bambino*, Svizzera, collezione privata, pietra nera su carta, rialzi in bianco di gesso o di biacca, mm 385 x 285.



Figura 141, LORENZO LOTTO, *Ritratto virile con cappello*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 17630, pietra nera e tracce di gesso bianco su capelli, su carta marroncina, mm 404 x 306.



Figura 142, LORENZO LOTTO, *Ritratto di Agostino e Nicolò della Torre*, London, National Gallery, inv. NG 699, tela, cm 85 x 68.2



Figura 143, LORENZO LOTTO, *Ritratto virile con cappello*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 17630, pietra nera e tracce di gesso bianco su capelli, su carta marroncina, mm 404 x 306.

Figura 144, LORENZO LOTTO, *Ritratto di gentiluomo (presunto ritratto di Girolamo Rosati)*, olio su tela, Celveland, The Cleveland Museum of Art, Hanna Fund, inv. 1950.250, cm. 135.9 x 128.



Figura 147, AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto d'uomo di profilo verso sinistra*, già Hannover, Provinzialmuseum

Figura 148 , AMBROGIO DE' PREDIS, *Ritratto muliebre di profilo verso sinistra*, London, National Gallery of Art, inv. NG5752, olio su tavola, cm. 52.5 x 37.3

Figura 149, AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto di giovane donna con la reticella ornata di perle*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. 100, tavola, cm. 51 x 34.

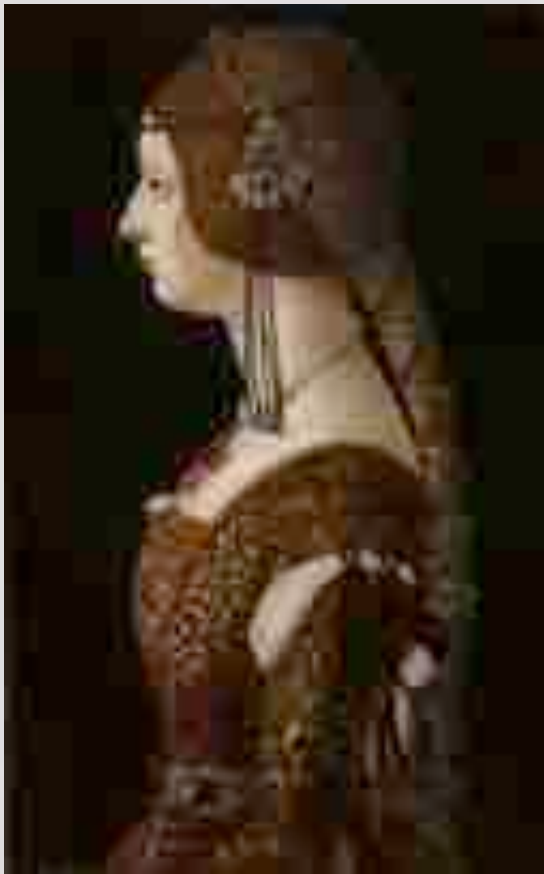


Figura 150, AMBROGIO DE' PREDIS, *Ritratto di Bianca Maria Sforza*, Washington, National Gallery of Art, inv. 1942.9.53, olio su tavola, 51 x 32.5 cm.

Figura, 151, AMBROGIO DE' PREDIS, *Ritratto di Ludovico il Moro*, (miniatura dalla *Grammatica* di Elio Donato), Cod. Trivulziano, n. 2167, c. 54 recto.

Figura, 152, AMBROGIO DE' PREDIS, *Ritratto dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo*, Wien, Kunsthistorisches Museum, inv. 4431, olio su tavola, firma e data in basso a sinistra, cm. 44 x 30,3.



Figura 153, AMBROGIO DE PREDIS, *Studio per due profili ed una figura di donna*, Hamburg, Kunsthalle, Inv. n. 21478 punta d'argento, biacca, penna e inchiostro nero, su carta preparata azzurra, mm. 137 x 205.



Figura 154, AMBROGIO DE' PREDIS, *Foglio di studio con busto dell'imperatore Massimiliano e di Bianca Maria, a lato un putto*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 260, penna e inchiostro bruno su carta bianca, acquerellature, inv. 260, mm 78 x 146.



Figura 155, AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto virile di profilo, con cappello*, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, Musée des beaux-arts de Bayonne, inv. 1341, punta metallica, pennello, gouache bianca, su carta preparata azzurra, mm. 181 x 140.



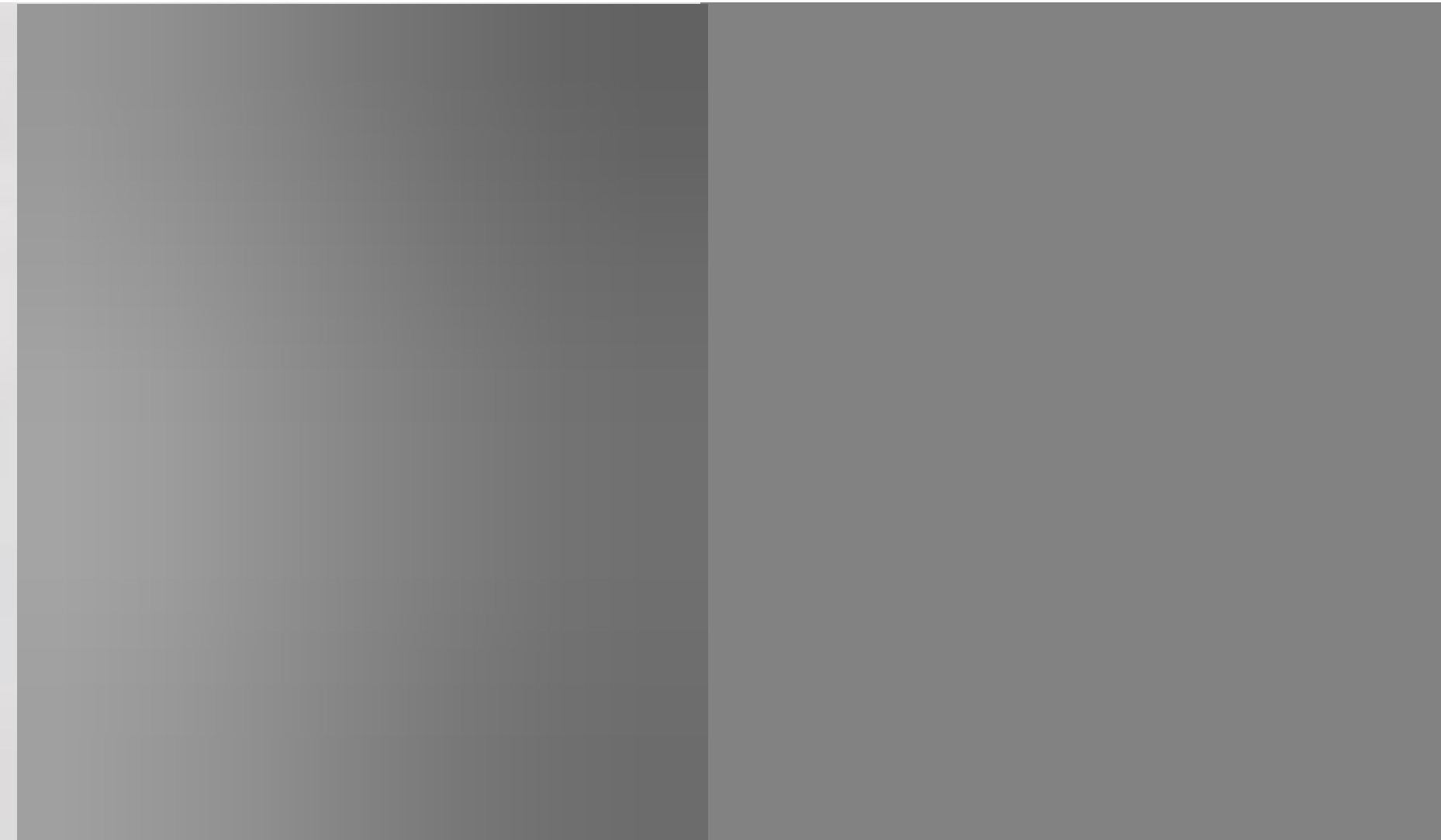
Figura, 156 AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto d'uomo con cappello, di profilo verso sinistr*, Chantilly, Musée Condé, Inv. 117, pietra nera, pietra rossa? e gesso bianco su carta beige, lacune in alto a sinistra, mm. 362 x 235.

Figura, 157, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di un canonico di profilo verso sinistra*, New York, The Morgan Library and Museum, Inv. 1976.43, pietra nera e gesso bianco su carta bianca, mm. 264 X 245.

Figura, 158, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto d'uomo con cappello di profilo verso sinistra*, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. n. 953, pietra nera, gesso bianco e tracce di gesso rosso sulle labbra, carta color camoscio, mm. 353 x 242.

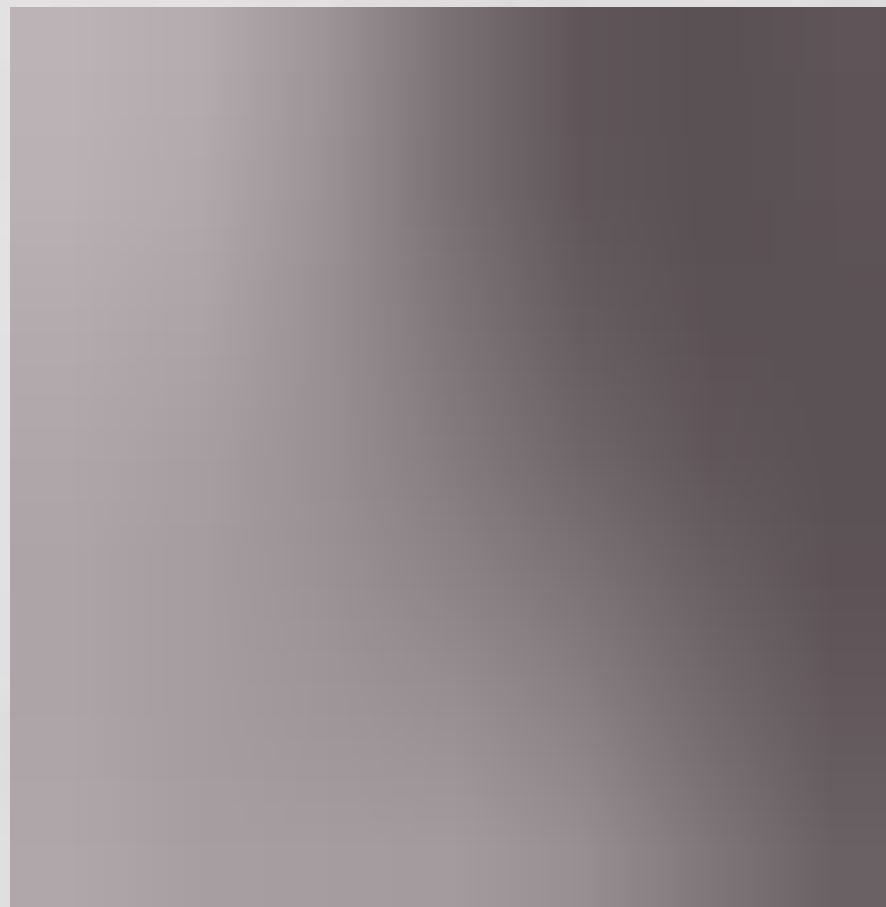
Figura, 159, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto d'uomo con cappello di profilo verso sinistra*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 1916 F, pietra nera e biacca (abrasa), pietra rossa?, pastello rosa?, su carta nocciola, mm. 278 x 202.

Figura, 160, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di giovane con cappello, di profilo verso sinistra*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 4657, pietra nera, pietra rossa, gesso bianco e carboncino su carta beige, mm. 318 x 222.



Figura, 161, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di giovane con cappello, di profilo verso sinistra*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 4657, pietra nera, pietra rossa, gesso bianco e carboncino su carta beige, mm. 318 x 222. Particolare.

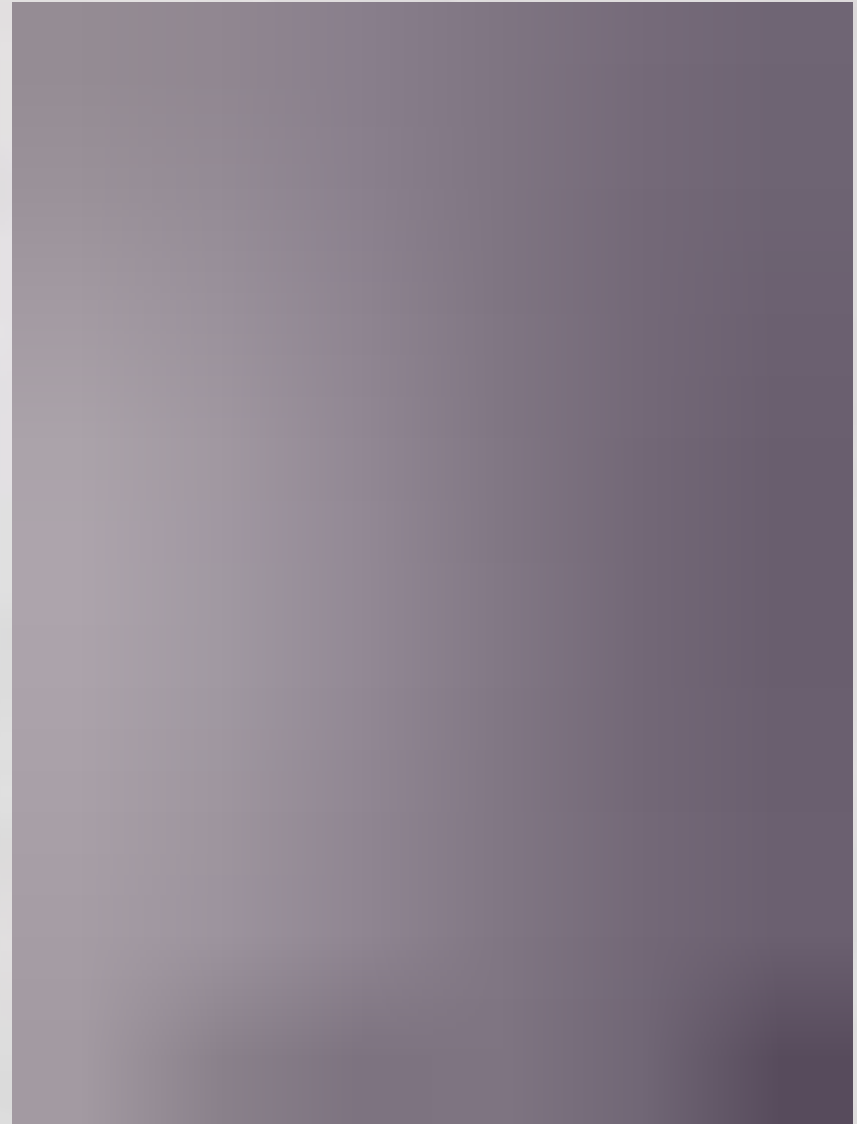
Figura, 162, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto d'uomo con cappello, di profilo verso sinistra*, Chantilly, Musée Condé, Inv. 117, pietra nera, pietra rossa? e gesso bianco su carta beige, lacune in alto a sinistra, mm. 362 x 235. Particolare.



Figura, 163, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto d'uomo con cappello di profilo verso sinistra*, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. n. 953, pietra nera, gesso bianco e tracce di gesso rosso sulle labbra, carta color camoscio, mm. 353 x 242. Particolare.

Figura, 164, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto d'uomo con cappello, di profilo verso sinistra*, Chantilly, Musée Condé, Inv. 117, pietra nera, pietra rossa? e gesso bianco su carta beige, lacune in alto a sinistra, mm. 362 x 235. Particolare

Figura, 165, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di un canonico di profilo verso sinistra*, NEW YORK, The Morgan Library and Museum, Inv. 1976.43, Pietra nera e gesso bianco su carta bianca, mm. 264 X 245. Particolare.



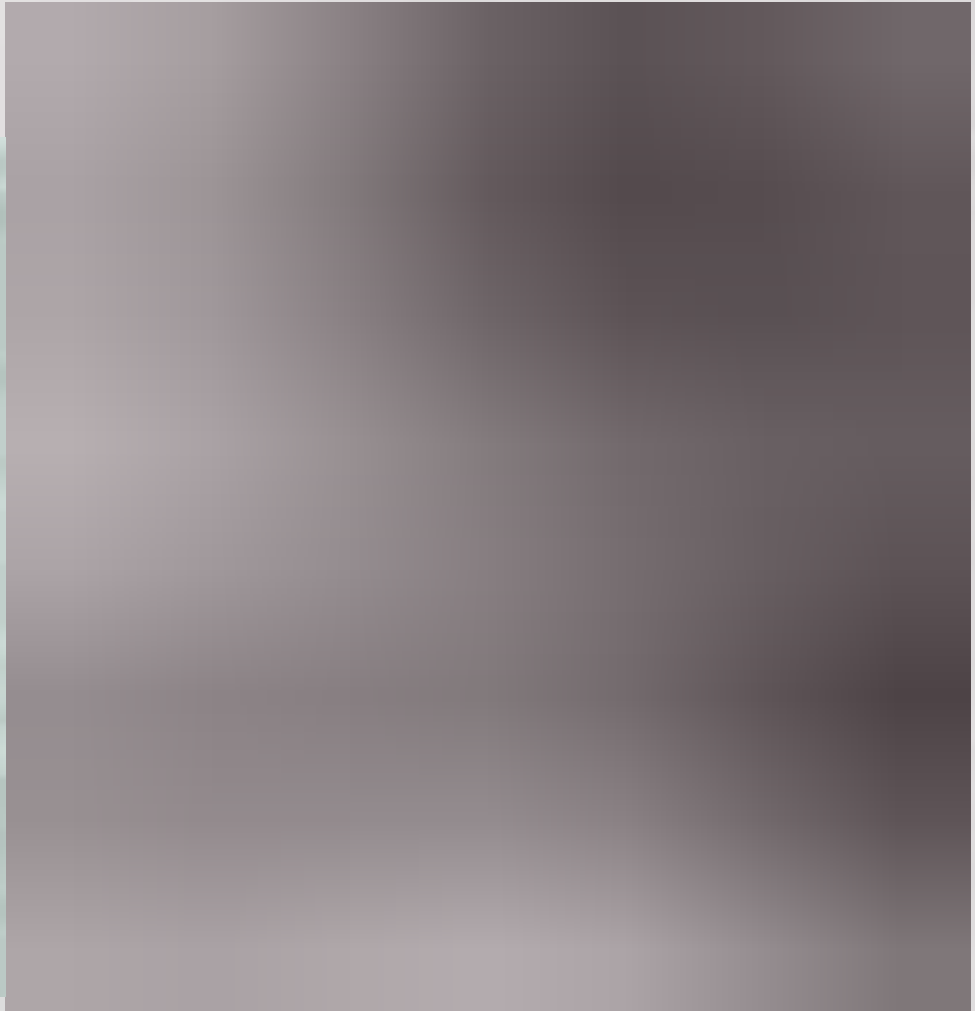
Figura, 166, AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto d'uomo di profilo verso sinistra*, già Hannover, Provinzialmuseum. Particolare.

Figura, 167, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di giovane con cappello, di profilo verso sinistra*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 4657, pietra nera, pietra rossa, gesso bianco e carboncino su carta beige, mm. 318 x 222. Particolare.



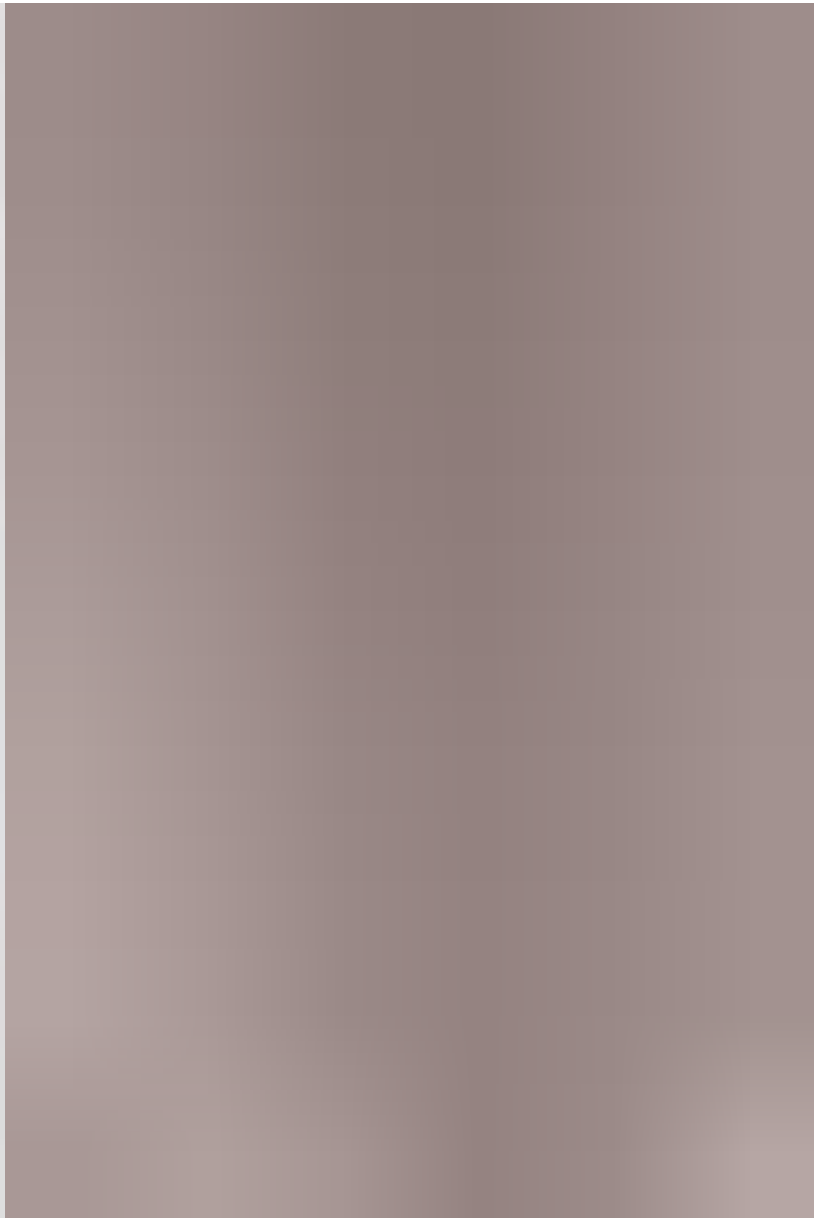
Figura, 168, AMBROGIO DE' PREDIS, *Ritratto dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo*, Wien, Kunsthistorisches Museum, inv. 4431, olio su tavola, firma e data in basso a sinistra, cm. 44 x 30,3. Particolare.

Figura, 169, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di giovane con cappello, di profilo verso sinistra*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 4657, pietra nera, pietra rossa, gesso bianco e carboncino su carta beige, mm. 318 x 222. Particolare.



Figura, 170, AMBROGIO DE PREDIS, *Studio per due profili ed una figura di donna*, Hamburg, Kunsthalle, Inv. n. 21478 punta d'argento, rialzi di bianco, penna e inchiostro nero, su carta preparata azzurra, mm. 137 x 205. Particolare

Figura, 171, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto d'uomo con cappello, di profilo verso sinistra*, Chantilly, Musée Condé, Inv. 117, pietra nera, pietra rossa? e gesso bianco su carta beige, lacune in alto a sinistra, mm. 362 x 235. Particolare



Figura, 172, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di giovane di profilo verso sinistra con cappello ornato da un medaglione con figura femminile*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 4658, pietra nera, pietra rossa, pastello giallo, gesso bianco, su carta grigia, mm. 355 X 281.

Figura, 173, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di giovane con cappello, di profilo verso sinistra*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 4657, pietra nera, pietra rossa, gesso bianco, e carboncino su carta beige, mm. 318 x 222.

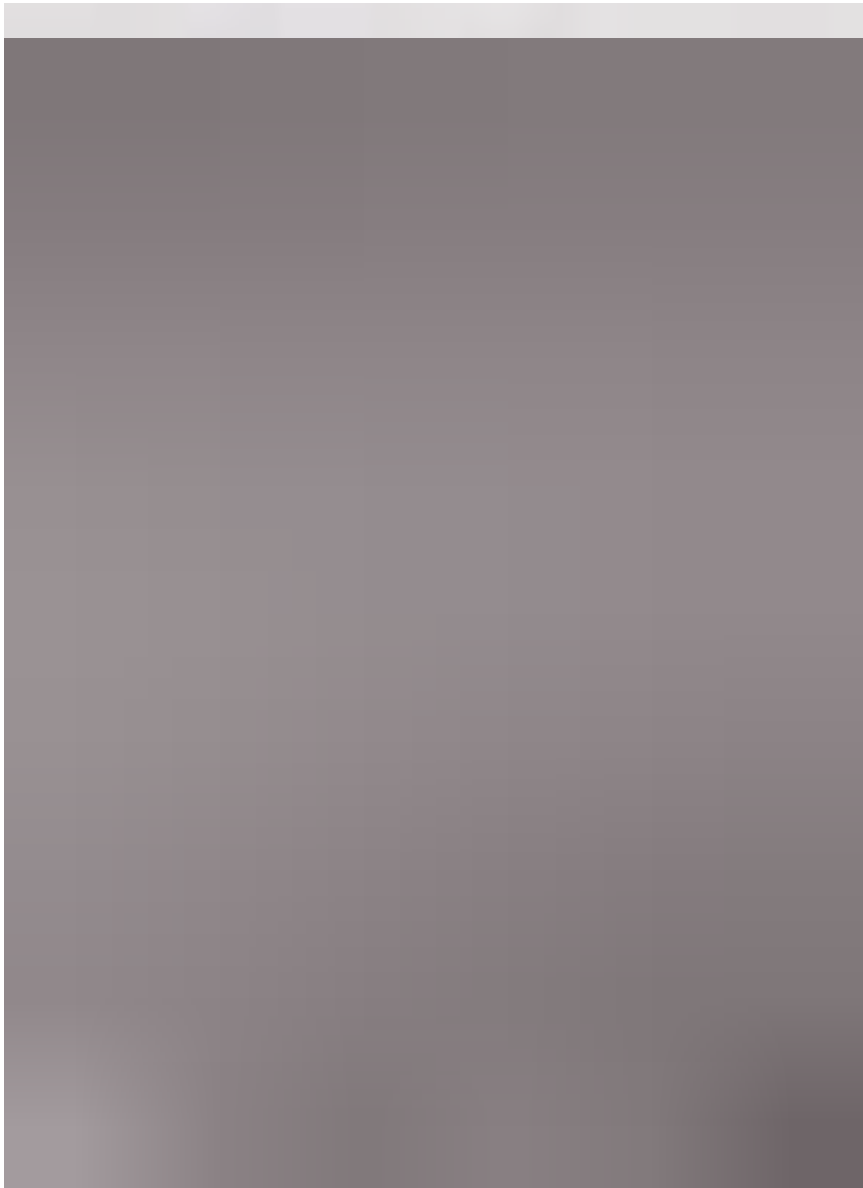


Figura 174, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di giovane di profilo verso sinistra con cappello ornato da un medaglione con figura femminile*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 4658, pietra nera, pietra rossa, pastello giallo, gesso bianco, su carta grigia, mm. 355 X 281. Particolare.

Figura 175, AMBROGIO DE PREDIS, (qui attribuito a) *Ritratto d'uomo con cappello di profilo verso sinistra*, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. n. 953, pietra nera, gesso bianco e tracce di gesso rosso sulle labbra, carta color camoscio, mm. 353 x 242. Particolare

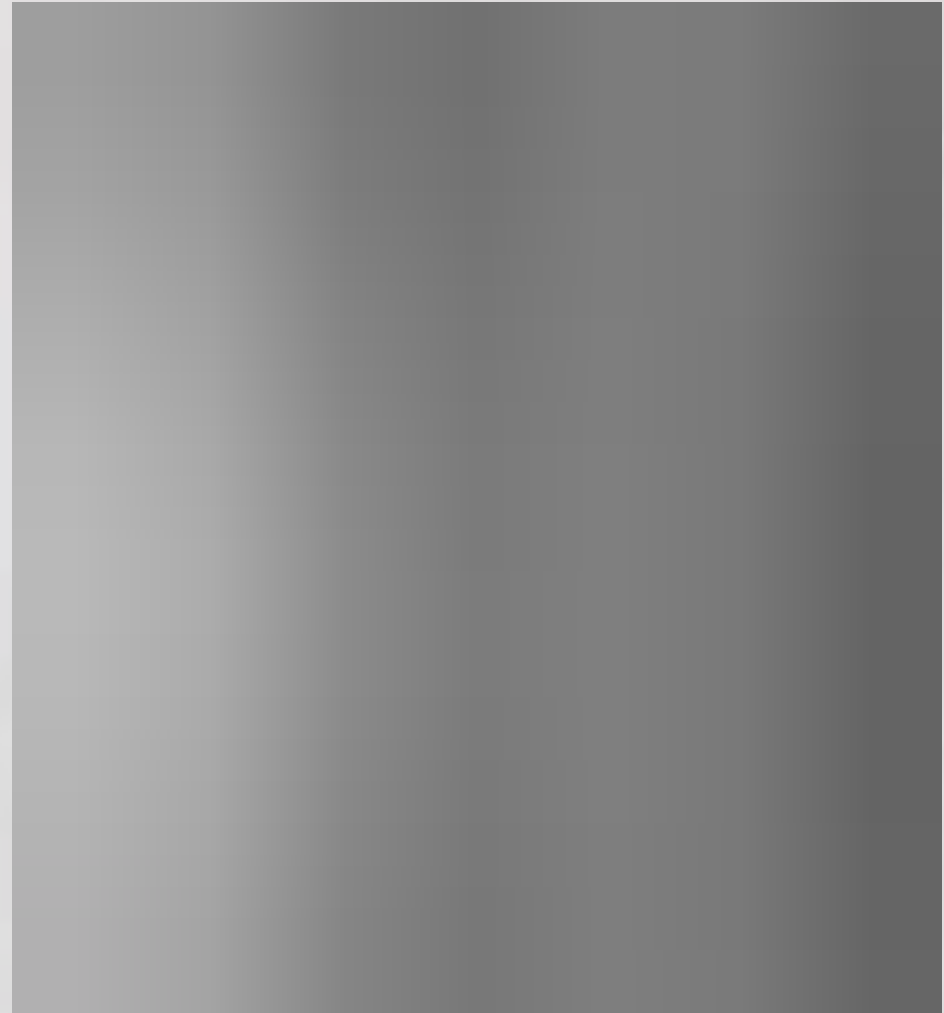


Figura 176, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di giovane di profilo verso sinistra con cappello ornato da un medaglione con figura femminile*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 4658, pietra nera, pietra rossa, pastello giallo, gesso bianco, su carta grigia, mm. 355 X 281. Particolare.

Figura 177, AMBROGIO DE PREDIS, (qui attribuito a) *Ritratto di giovane con cappello, di profilo verso sinistra*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 4657, pietra nera, pietra rossa, gesso bianco e carboncino su carta beige, mm. 318 x 222. Particolare.

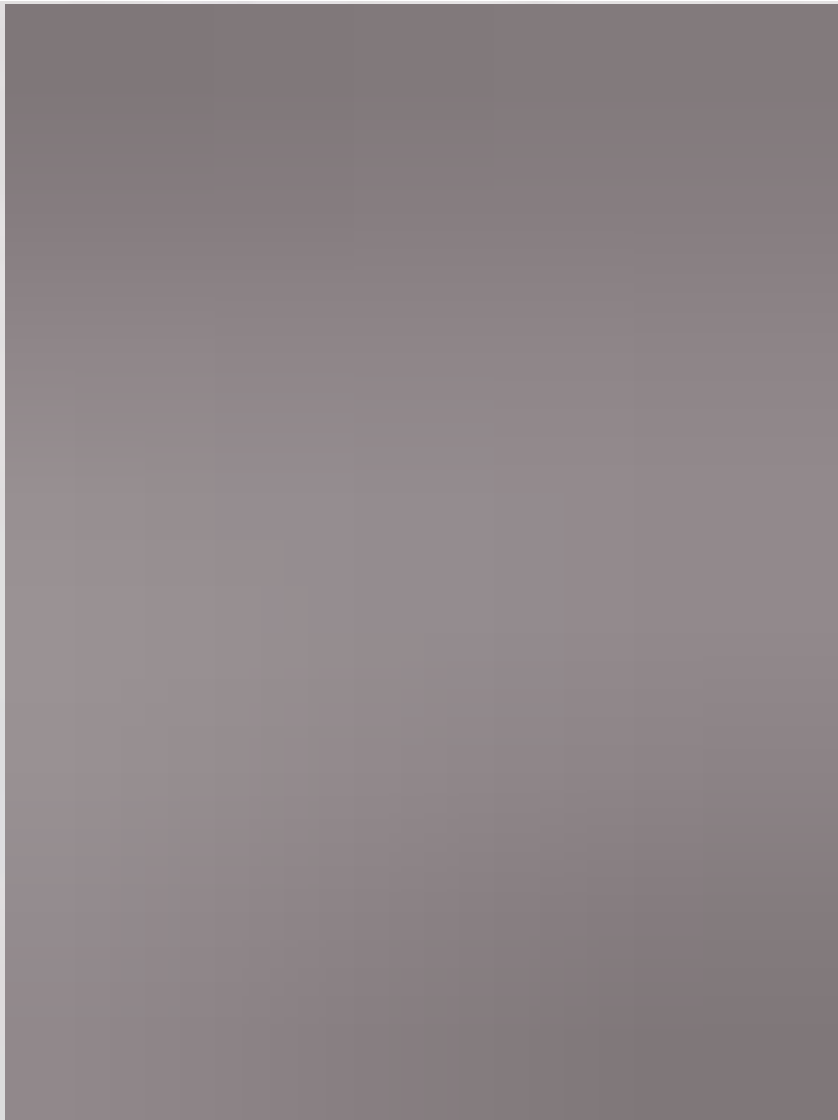


Figura 178, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di giovane di profilo verso sinistra con cappello ornato da un medaglione con figura femminile*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 4658, pietra nera, pietra rossa, pastello giallo, gesso bianco, su carta grigia, mm. 355 X 281. Particolare.

Figura 179, AMBROGIO DE' PREDIS, *Ritratto muliebre di profilo verso sinistra*, London, National Gallery of art, inv. NG5752, olio su tavola, cm. 52.5 x 37.3. Particolare.



Figura 180, AMBROGIO DE' PREDIS, *Ritratto di Massimiliano Sforza*, (miniatura dalla *Grammatica* di Elio Donato), Cod. Trivulziano, n. 2167, c. 54 verso.

Figura 181 AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di giovane di profilo verso sinistra con cappello ornato da un medaglione con figura femminile*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 4658, pietra nera, pietra rossa, pastello giallo, gesso bianco, su carta grigia, mm. 355 X 281.



Figura 182, JEAN FOUQUET, *Studio per la testa di Guillaume Jouvenel des Ursins (1401-1472), barone di Trainel, Cancelliere di Francia*, Berlin Kupferstichkabinett, Kdz. 4367, pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, pastello giallo, su carta grigia preparata, mm. 276 x 196.

Figura 183, JEAN PERRÉAL, *Ritratto di Philippe de La Platière, signore di Bordes, detto Bourdillon, Chantilly*, Musée Condé, inv. PD 398, pietra nera, punta d'argento, pietra rossa e giallo (nell'impresa), su carta bianca, mm. 200 x 130.

Figura 184, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di giovane di profilo verso sinistra con cappello ornato da un medaglione con figura femminile*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 4658, pietra nera, pietra rossa, pastello giallo, gesso bianco, su carta grigia, mm. 355 X 281.



Figura 185, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di giovane di profilo verso sinistra con cappello ornato da un medaglione con figura femminile*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 4658, pietra nera, pietra rossa, pastello giallo, gesso bianco, su carta grigia, mm. 355 X 281. Particolare.

Figura 187, JEAN PERRÉAL, *Ritratto di Philippe de La Platière, signore di Bordes, detto Bourdillon*, Chantilly, Musée Condé, inv. PD 398, pietra nera, punta d'argento, pietra rossa e giallo (nell'impresa), su carta bianca, mm. 200 x 130. Particolare.



Figura 188, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto d'uomo di profilo verso sinistra con cappello*, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 1036 , pietra nera, pietra rossa, pastello rosa(?), gesso bianco, su carta marroncina, mm. 355 X 281.



Figura 189, AMBROGIO DE' PREDIS, *Ritratto dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo*, Wien, Kunsthistorisches Museum, inv. 4431, olio su tavola, firma e data in basso a sinistra, cm. 44 x 30,3.



Figura 190, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a) , *Ritratto d'uomo di profilo verso sinistra con cappello*, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 1036 , pietra nera, pietra rossa, pastello rosa(?), gesso bianco, su carta marroncina, mm. 355 X 281. Particolare.

Figura 191, AMBROGIO DE' PREDIS, *Ritratto dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo*, Wien, Kunsthistorisches Museum, inv. 4431, olio su tavola, firma e data in basso a sinistra, cm. 44 x 30,3. Particolare.



Figura 192 AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a) , *Ritratto d'uomo di profilo verso sinistra con cappello*, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 1036 , pietra nera, pietra rossa, pastello rosa(?), gesso bianco, su carta marroncina, mm. 355 X 281. Particolare

Figura 193, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a) , *Ritratto d'uomo con cappello di profilo verso sinistra*, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. n. 953, pietra nera, gesso bianco e tracce di gesso rosso sulle labbra, carta color camoscio, mm. 353 x 242. Particolare



Figura 194, ANONIMO ARTISTA LOMBARDO *Ritratto d'uomo di profilo*, Washington, National Gallery of Art, Woodner Collection, inv. 1998.17.6, pietra nera e pietra rossa su carta bianca, rialzi di bianco, 422 x 272. Particolare.

Figura 195, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto d'uomo di profilo verso sinistra con cappello*, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 1036 , pietra nera, pietra rossa, pastello rosa(?), gesso bianco, su carta marroncina, mm. 355 X 281. Particolare.



Figura 196, ANONIMO ARTISTA LOMBARDO *Ritratto d'uomo di profilo*, Washington, National Gallery of Art, Woodner Collection, inv. 1998.17.6, pietra nera e pietra rossa su carta bianca, rialzi di bianco, 422 x 272.



Figura 197, ANONIMO ARTISTA LOMBARDO, *Ritratto di uomo di profilo verso sinistra*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 427 E, *recto*, tracce di punta metallica, pietra nera e rossa, su carta bianca, mm 321 x 228.



Figura 198, ANONIMO ARTISTA MILANESE (1515-1520), *Ritratto virile di profilo verso sinistra con cappello a calotta e mantello*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 1993, pietra nera e carboncino, su carta avorio, mm. 540 x 415.

Figura 199, ANONIMO ARTISTA MILANESE (1515-1520), *Ritratto di giovane donna di profilo verso sinistra, con reticella e collana*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 1994, pietra nera e carboncino, su carta avorio, mm. 540 x 415.

Figura 200, ANONIMO ARTISTA MILANESE (1515-1520), *Ritratto virile di profilo verso sinistra, con berretto, collana e manto foderato di pelliccia*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 1995, pietra nera e carboncino, su carta avorio, mm. 540 x 415.



Figura 201, ANONIMO ARTISTA MILANESE (1515-1520), *Ritratto virile barbuto di profilo verso sinistra, con ampio cappello*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 1996, pietra nera e carboncino, su carta avorio, mm. 540 x 410.

Figura 202, ANONIMO ARTISTA MILANESE (1515-1520), *Ritratto virile di profilo verso sinistra, con cappello e zazzera alle spalle*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 1997, pietra nera e carboncino, su carta avorio, mm. 540 x 410.

Figura 203, ANONIMO ARTISTA MILANESE (1515-1520) *Ritratto virile di profilo a destra con berretto e collana a sfere*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 1998, pietra nera e carboncino, su carta avorio, mm. 540 x 410.



Figura 204, ANONIMO ARTISTA MILANESE, *Ritratto di Francesco I, re di Francia?*, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Collection Edmond de Rothschild, inv. 769 DR, pietra nera su carta bianca, acquerellatura nera a pennello, mm. 275 x 199.

205, GIOVANNI MARIA POMEDELLI, *Medaglia in bronzo di per Francesco I di Valois di Francia*, Bologna, Museo civico archeologico, inv. MCA-NUM-13430, bronzo, diametro mm 50.5.



Figura 206, RAFFAELLO SANZIO, *Incoronazione di Carlo Magno*, Stanza dell'Incendio di Borgo, Città del Vaticano, Musei Vaticani, affresco, m. 50 × 67. Particolare.

Figura 207, ANONIMO ARTISTA MILANESE, *Ritratto di Francesco I, re di Francia?*, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Collection Edmond de Rothschild, inv. 769 DR, pietra nera su carta bianca, acquerellatura nera a pennello, mm. 275 x 199. Particolare.

Figura 208, COPIA DA JEAN PERRÉAL, *Ritratto di Francesco I di Francia*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, inv. OP-2862, pietra nera(?), pietra rossa (?), pastello giallo(?), su carta marroncina, mm 191 x 132.



Figura 209, ANONIMO ARTISTA MILANESE, *Ritratto femminile di profilo*, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Collection Edmond de Rothschild, inv. 770 DR, pietra nera su carta bianca, acquerellatura nera a pennello, mm. 275 x 199.



Figura 210, BERNARDINO LUINI, *Ritratto d'uomo con cappello, di profilo verso sinistra*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1451, pietra nera su carta marroncina, mm. 414 x 280.

Figura , 211, BERNARDINO LUINI, *Compianto su Cristo*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 4944, tavola, cm. 81,5 x 96,3.

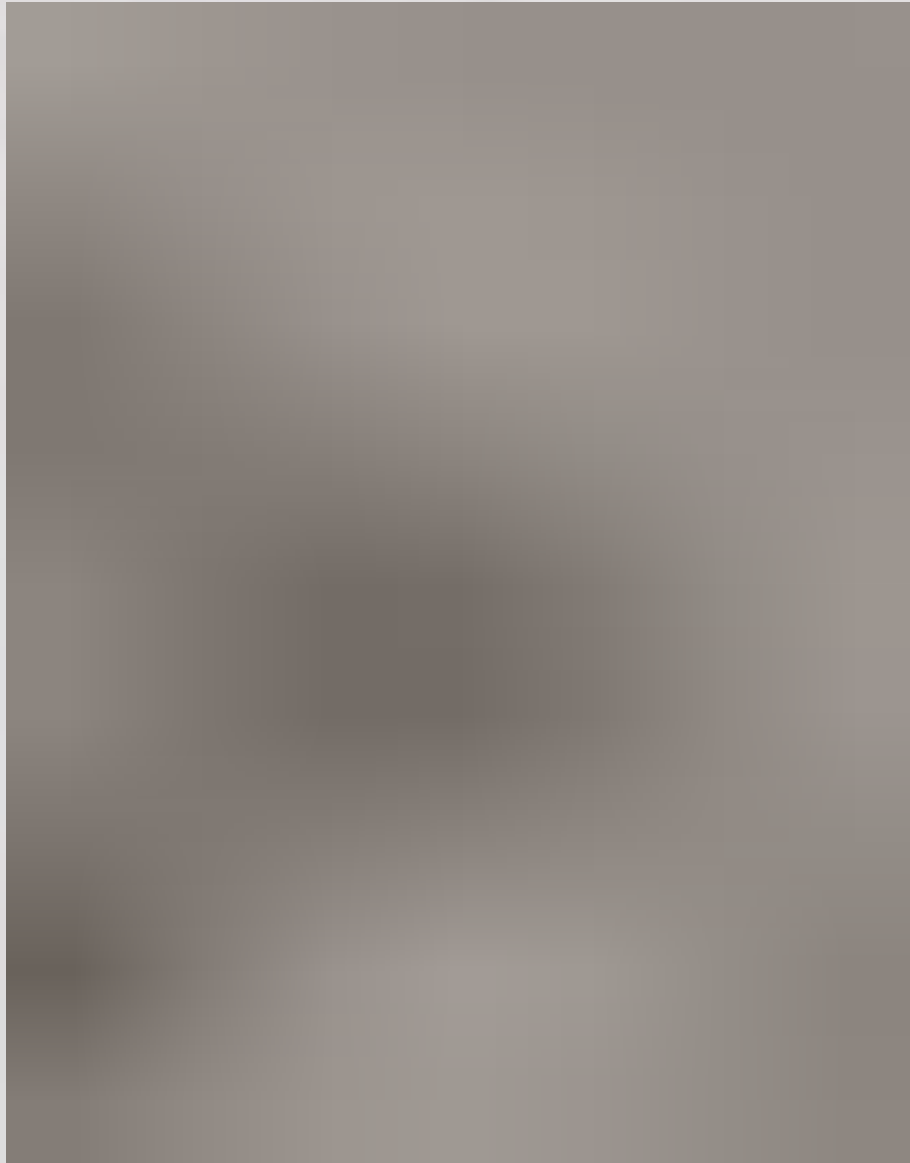


Figura 212, BERARDINO LUINI, *Ritratto di giovane donna*, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2573, pietra nera, carboncino, rialzi di bianco, su carta cerulea, mm. 266 x 206

Figura 213, BERNARDINO LUINI, *Madonna del roseto*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 331, olio su tavola, cm 70 x 63. Particolare.



Figura 214, BERNARDINO LUINI, *Ritratto di donna con balzo e ventaglio*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 59, carboncino, pietra rossa, pastelli rosa, ocre marrone e bianco su carta bianca,, mm. 414 x 284.



Figura 215, BERNARDINO LUINI, *Testa di giovane donna*, Cambridge, Fogg Art Museum, inv. 1959.161, pietra nera su carta grigio verde, mm. 294 x 209



Figura 216, ANDREA SOLARIO (qui attribuito a) *Ritratto virile con cappello*, New York, Cooper Hewitt Museum, inv. 1901-39-107, pietra nera su carta marroncina, mm. 364 x 249.



Figura 217, ANDREA SOLARIO, *Ritratto di giovane con cappello*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 325, olio su tavola, cm. 42 x 32



Figura 218, ANDREA SOLARIO (qui attribuito a), *Ritratto virile con cappello*, New York, Cooper Hewitt Museum, inv. 1901-39-107, pietra nera su carta marroncina, mm. 364 × 249. . Particolare.

Figura 219, ANDREA SOLARIO, *Ritratto di Giovanni Cristoforo Longoni*, London, National Gallery of art, inv. NG734, olio su tavola, datato e firmato sul muretto a sinistra, cm. 79 x 60.5. Particolare



Figura 220, .ANDREA SOLARIO (qui attribuito a) , *Ritratto virile con cappello*, New York, Cooper Hewitt Museum, inv. 1901-39-107, pietra nera su carta marroncina, mm. 364 × 249.

Figura 221, COPIA DA ANDREA SOLARIO, *Ritratto di Charles II d'Amboise*, Paris, Musée du Louvre, inv. 674, tempera e olio su tavola, cm 75 x 52,5. Particolare.



Figura 222
BERNARDINO DE' CONTI, *Ritratto di Charles II d'Amboise*, Saint-Armand-Montrond, Musée Saint-Vic, inv. 922-2-3, tavola, iscrizione nel bordo inferiore
«BERANRDINUS DE COMITE DE MEDIOLANO PINXIT . 1500.18.AUG.».. Particolare.





Figura 223, ANONIMO ARTISTA LOMBARDO, *Ritratto virile con cappello di tre quarti verso destra*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1450, pietra nera e gesso bianco su carta marroncina, mm. 414 x 271.

Figura 224, BARTOLOMEO VENETO, *Ritratto di giovane con cappello contrassegnato dalle lettere Y, X e dal disegno di un serpente*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 1452, pietra nera e gesso bianco su carta, mm. 380 X 286.



Figura 225, GIOVAN FRANCESCO CAROTO, *Ritratto di giovane con cappello, di fronte, leggermente voltato verso sinistra*, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 10971, pietra nera, rialzi di bianco, su carta azzurra, controfondato, mm. 341 x 256.



Figura 226, GIOVAN FRANCESCO CAROTO, *Sacra conversazione*, già Pommersfelden, Coll. Schönborn.



Figura 227, GIOVAN FRANCESCO CAROTO, *Ritratto femminile*, Paris, Musée du Louvre, inv. 894, tavola, firmato «G.F. Charotus F», cm. 69 x 53.



Figura 228, JEAN FOUQUET, *Ritratto di un legato papale*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.38, punta metallica e pietra nera su carta preparata bianca, mm 198 x 135.

Figura 229, JEAN FOUQUET, *Studio per la testa di Guillaume Jouvenel des Ursins (1401-1472), barone di Trainel, Cancelliere di Francia*, Berlin Kupferstichkabinett, Kdz. 4367, pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, pastello giallo, su carta grigia preparata, mm. 276 x 196.

Figura 230, JEAN FOUQUET, *Ritratto maschile con cappello*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, Gabinetto di disegni, inv. 3895, pastello nero, pietra rossa, pastello rosa su carta preparata grigia, acquerellatura scura posteriore, mm. 280 x 207.

Figura 231, COPIA DA JEAN FOUQUET, *Ritratto di Agnès Sorel*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes, Rés. Na. 21, f. 28, pastelli su carta, inv. 3925, mm. 263 x 179.



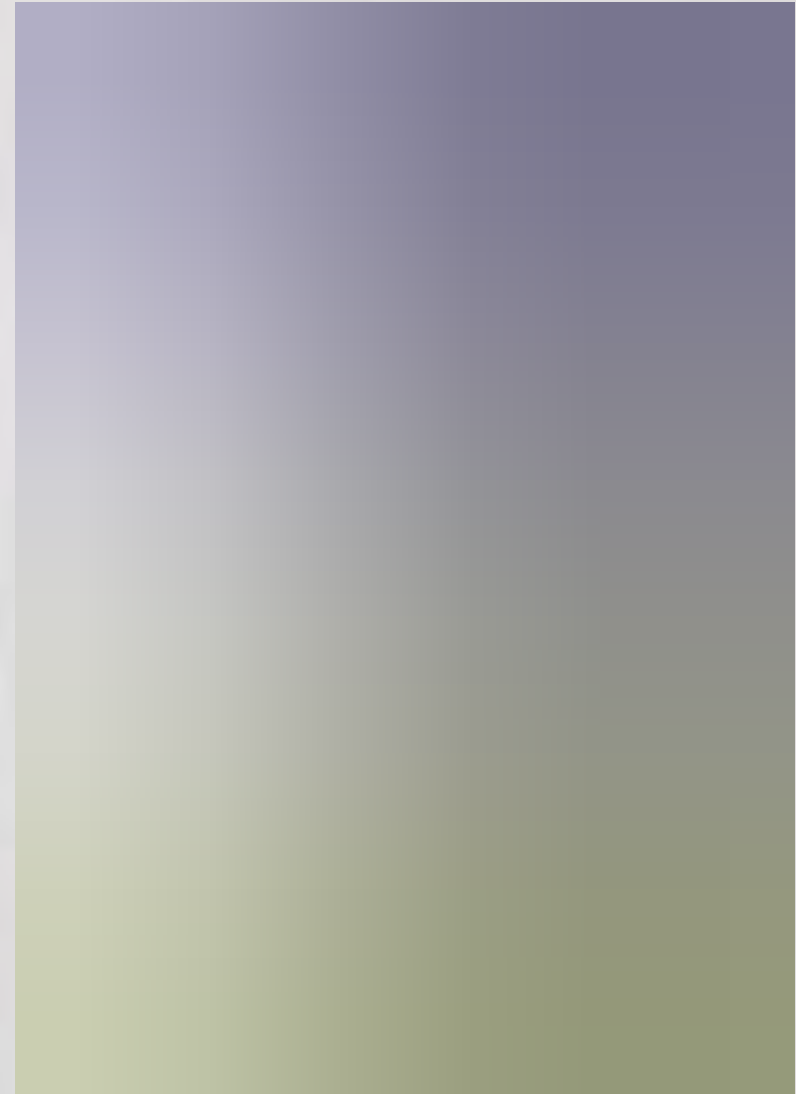


Figura 232, JEAN PERRÉAL, *Ritratto di Philippe de La Platière, signore di Bordes, detto Bourdillon*, Chantilly, Musée Condé, inv. PD 398, pietra nera, punta d'argento, pietra rossa e lamina d'oro (nell'impresa), su carta bianca, mm. 200 x 130.

Figura 233, JEAN PERRÉAL, *Ritratto di Louis de Luxembourg, conte di Ligny*, Chantilly, Musée Condé, inv. PD 397, pietra nera, punta d'argento, pietra rossa e lamina d'oro (nell'impresa), su carta bianca, mm. 200 x 137.



Figura 234, JEAN PERRÉAL, *Studio della testa di Jean Le Veneur, vescovo di Lisieux*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, inv. OP-2861, pastello nero(?) e rosso(?), su carta, mm 180 x 142.

Figura 235, COPIA DA JEAN PERRÉAL, *Studio per il ritratto di re Carlo VIII*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, inv. OP-2856, pastello nero(?) e rosso(?), su carta, mm 180 x 130.

Figura 236, COPIA DA JEAN PERRÉAL, *Studio per il ritratto del conte di Nevers*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, inv. OP-2859, pastello nero(?) e rosso(?), su carta, mm 194 x 117.



Figura 237, COPIA DA JEAN PERRÉAL, *Ritratto di Maria Tudor*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 3911F, pastello nero, rosso e giallo aranciato, su carta, mm. 261 x 185

Figura 238, COPIA DA FRANCESCO LAURANA, *Renée d'Anjou e Jeanne de Laval*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 3893F, pastello nero e rosso, mm 267 x 191.

Figura 239, COPIA DA NICOLAS FROMENT(?), *Ritratto del re Renato d'Anjou*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie, inv. Na 22 rés. Boîte 21, n. 12, pastello nero e rosso, rialzi di bianco, su carta marroncina, mm. 273 x 168.

Figura 240, COPIA DA ANDREA SOLARIO?, *Ritratto del cardinale Georges d'Amboise*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie, inv. Na 45 rés. Boîte 32, n. 6, pastello nero rosso su carta, mm. 273 x 192.



Figura 241, JEAN CLOUET, *Jacques Ricard, detto Galiot, Seigneur d'Assier en Quercy (1465-1546)*, London, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1910-2-12-83, pastello nero e rosso, mm. 263 x 196.



Figura 242, JEAN CLOUET, *Guillaumette de Sarrebruck, comtesse de Braine et duchesse de Bouillon*, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 90, pastello nero e rosso, su carta, mm 300 x 209.



Figura 243, JEAN CLOUET, *Guillaumette de Sarrebruck, comtesse de Braine et duchesse de Bouillon*, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 89, pastello nero e rosso, su carta, mm 293 x 212.



Figura 244, FRANÇOIS CLOUET, *Studio per il ritratto di Francesco I di Francia*, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 4, pastello rosso, su carta, mm 330 x 234; A. ZVEREVA, 2001, p. 231.

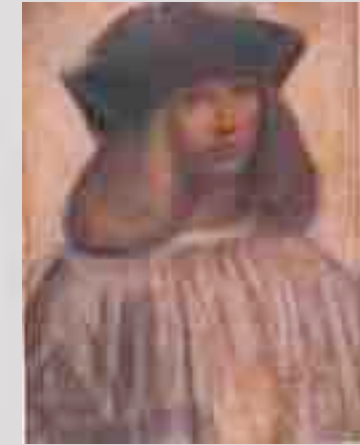


Figura 245, LEONARDO DA VINCI, *Ritratto di Isabella d'Este Gonzaga*, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. M.I. 753, pastello nero, rosso e ocra, sfumino, gesso bianco su carta parzialmente preparata con colore bianco, mm 610 X 465.

Figura 246, LEONARDO DA VINCI, *Studio per la testa della Vergine*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 51.90, pietra nera, pietra rossa, gesso bianco e pastelli(?) su carta bianca, mm 203 x 156.



Figura 247, GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Studio per il ritratto di una giovane donna di fronte; in alto a destra uno studio alternativo per gli occhi (Studio per Santa Barbara)*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. N. Cod. F 290 Inf. 7, carboncino, pietra nera, pastelli, su carta preparata di colore giallino, mm 544 x 404.

Figura 248, GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Studio per il ritratto di un giovane con il cappello*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. N. Cod. F 290 Inf. 8, carboncino, pietra nera, pastelli, su carta preparata di colore giallino, mm 544 x 404.

Figura 249, GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Studio per un ritratto d'uomo coronato di foglie d'edera ("il poeta")*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. N. Cod. F 262 Inf. 33, carboncino, pietra nera, pastelli, su carta preparata di colore giallino, mm 517 x 396
GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Studio per il ritratto di Bassiano da Ponte (per la pala Lodi)*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. N. Cod. F 262 Inf. 34, carboncino, pietra nera, pastelli, su carta il fondo della figura sagomato, mm 517 x 396.



Fig. 250, GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Busto di Cristo*, Strasbourg, Musée des Beaux Arts, Cabinet des Estampes et des Dessins, inv. 295/1, pietra nera, pietra rossa, pastelli policromi su carta, mm. 561 x 432; *Busto di San Giovanni Evangelista, profilo e mano di San Pietro*, mm. 563 x 440, inv. 295/2 ; *Busto di San Pietro, profilo di Giuda*, inv. 295/3, mm. 560 x 431; *Busto di Giuda*, 295/4, mm 564 x 435; *Busto di Sant'Andrea* , inv. 295/5, mm 562 x 430; *Busto di San Giacomo Minore* , inv. 295/6, mm 567 x 431.



Figura 251, ANONIMO ARTISTA LEONARDESCO, *Busto di Cristo (copia dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci)*, Milano, Pinacoteca di Brera, Gabinetto dei Disegni, inv. 280 (Reg. Cron. 862), pietra nera, pietra rossa, interventi successivi a tempera, matita nera grassa e pastello rosa, SU carta cerulea scolorita, preparata, mm 400 x 320.

Figura 252, ANDREA SOLARIO, *Studio per la testa di un apostolo (per l'Assunzione della Vergine nella Certosa di Pavia)*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 06.1051.9, Rogers Fund, pastelli policromi, con un intervento a penna, su carta mm 374 x 273.

Figura 253, ANTONIO BAZZI DETTO IL SODOMA(?), *Giovane uomo a mezzo busto coronato d'alloro*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 566 E, pietra nera, pietra rossa, sfumino, pastelli(?), acquerellature, su carta bianca, mm. 290 x 228.



Figura 254, PITTORE VENEZIANO GIORGIONESCO, *Studio di giovane donna con il velo*, London, British Museum, inv. 1895,0915.811, pietra nera e pastelli policromi, gesso bianco, su carta bianca non preparata, mm 393 x 256.

Figura 255, LORENZO LOTTO, *Studio per il ritratto di un giovane*, London, Courtauld Institute of Art, Princes Gate Collection, inv. 90, pietra nera, pastelli, tocchi di gesso bianco, su carta preparata di verde chiaro, mm 335 x 267.

Figura 256, PITTORE GIORGIONESCO PADANO, *Studio per un ritratto di giovane*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 2081F, pastelli su carta giallognola scolorita, sul margine sinistro la data autografa «MDXII», mm 365 x 287.

Figura 257, BARTOLOMEO RAMENGI DETTO IL BAGNACAVALLO, *Studio per un ritratto d'uomo con cappello*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 6768F, pastello nero grigio, pastello rosa di due sfumature, gesso bianco naturale su carta azzurra, , mm 280 x 213.



Figura 258, LEONARDO DA VINCI, *Studio per la testa della Vergine*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 51.90, pietra nera, pietra rossa, gesso bianco e pastelli(?) su carta bianca, mm 203 x 156.

Figura 259, ANONIMO ARTISTA LEONARDESCO, *Studio per la testa della Vergine*, Wien, Grafische Sammlung der Albertina, inv. 17613, pietra nera, pietra rossa, pastello rosso, medium giallo, acquerellatura sul fondo, su carta marroncina, mm 227 x 260.



Figura 260, ANONIMO ARTISTA LEONARDESCO, *Studio per la testa della Vergine*, Wien, Grafische Sammlung der Albertina, inv. 17613, pietra nera, pietra rossa, pastello rosso, medium giallo, acquerellatura sul fondo, su carta marroncina, mm 227 x 260. Particolare

Figura 261, ANONIMO ARTISTA LEONARDESCO, *Studio per la testa della Vergine*, Wien, Grafische Sammlung der Albertina, inv. 17613, pietra nera, pietra rossa, pastello rosso, medium giallo, acquerellatura sul fondo, su carta marroncina, mm 227 x 260, 11183, pastelli colorati su carta, mm. 306 x 208. Particolare della pietra nera sull'occhio. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina).



Figura 262, MICHELANGELO, *Studio per una figura maschile nuda con un braccio alzato (recto)*, penna, due inchiostri, pietra nera su carta; *Studio di un bambino, studio per una Vergine con Bambino e una testa femminile (verso)*, punta d'argento, penna e inchiostri, pietra nera su carta, London, British Museum, Department of prints and drawings, inv. 1887,0502.117, mm. 374 x 228.

Fotografia di un *fabricated black chalk*, come pubblicato in J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, p. 43, fig. 5.4, ©British Museum London

Figura 263, ANONIMO ARTISTA LEONARDESCO, *Studio per la testa della Vergine*, Wien, Grafische Sammlung der Albertina, inv. 17613, pietra nera, pietra rossa, pastello rosso, medium giallo, acquerellatura sul fondo, su carta marroncina, mm. 227 x 260, 11183, pastelli colorati su carta, mm. 306 x 208. Particolare della pietra nera sull'occhio. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina).



Figura 264, ANONIMO ARTISTA LEONARDESCO, *Studio per la testa della Vergine*, Wien, Grafische Sammlung der Albertina, inv. 17613, pietra nera, pietra rossa, pastello rosso, medium giallo, acquerellatura sul fondo, su carta marroncina, mm 227 x 260. Particolare.



Figura 265, ANONIMO ARTISTA LEONARDESCO, *Studio per la testa della Vergine*, Wien, Grafische Sammlung der Albertina, inv. 17613, pietra nera, pietra rossa, pastello rosso, medium giallo, acquerellatura sul fondo, su carta marroncina, mm 227 x 260, 11183, pastelli colorati su carta, mm. 306 x 208. Particolare della pietra rossa sull'occhio. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina).

Figura 266, ANONIMO ARTISTA LEONARDESCO, *Studio per la testa della Vergine*, Wien, Grafische Sammlung der Albertina, inv. 17613, pietra nera, pietra rossa, pastello rosso, medium giallo, acquerellatura sul fondo, su carta marroncina, mm 227 x 260, 11183, pastelli colorati su carta, mm. 306 x 208. Particolare del pastello rosso sul mento. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina).

Figura 267, ANONIMO ARTISTA LEONARDESCO, *Studio per la testa della Vergine*, Wien, Grafische Sammlung der Albertina, inv. 17613, pietra nera, pietra rossa, pastello rosso, medium giallo, acquerellatura sul fondo, su carta marroncina, mm 227 x 260. Particolare





Figura 268, ANONIMO ARTISTA LEONARDESCO, *Studio per la testa della Vergine*, Wien, Grafische Sammlung der Albertina, inv. 17613, pietra nera, pietra rossa, pastello rosso, medium giallo, acquerellatura sul fondo, su carta marroncina, mm 227 x 260.

Figura 269, BERNARDINO LUINI, *Ritratto di giovane donna con ventaglio*, Wien, Grafische Sammlung Albertina, inv. 59, pietra nera, pastelli, gesso bianco, su carta bianca non preparata, mm. 414 x 284.

Figura 270, JACOPO BASSANO, *Studio di una testa di scorcio (per uno degli apostoli della Discesa dello Spirito Santo del Museo Civico di Bassano)*, Wien, Grafische Sammlung Albertina, inv. 1553, pastelli su carta azzurra, mm 132x132.



271, ANONIMO ARTISTA LEONARDESCO, *Studio per la testa della Vergine*, Wien, Grafische Sammlung der Albertina, inv. 17613, pietra nera, pietra rossa, pastello rosso, medium giallo, acquerellatura sul fondo, su carta marroncina, mm 227 x 260. Particolare del pastello rosso sul mento. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina).



Figura 272, BERNARDINO LUINI, *Ritratto di giovane donna con ventaglio*, , Wien, Grapische Sammlung Albertina, inv. 59, pietra nera, pastelli, gesso bianco, su carta bianca non preparata, mm. 414 x 284. Parctivolare del pastello rosa sulla mano. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina).

Figura 273, JACOPO BASSANO, *Studio di una testa di scorcio (per uno degli apostoli della Discesa dello Spirito Santo del Museo Civico di Bassano)*, Wien, Grapische Sammlung Albertina, inv. 1553, pastelli su carta azzurra, mm 132x132. Particolare del pastello rosa sull'orecchio. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina).



Figura 274, BERNARDINO LUINI, Ritratto di giovane donna con ventaglio, , Wien, Grapishe Sammlung Albertina, inv. 59, pietra nera, pastelli, gesso bianco, su carta bianca non preparata, mm. 414 x 284.

Figura 275, FEDERICO BAROCCI, *Studio per una testa femminile di tre quarti verso destra*, Vienna Grapishe Sammlung Albertina, inv. 554, pastelli su carta azzurra, mm 301 x 382.



Figura 276, BERNARDINO LUINI, *Ritratto di giovane donna con ventaglio*, ,
Wien, Grapische Sammlung Albertina, inv. 59, pietra nera, pastelli, gesso
bianco, su carta bianca non preparata, mm. 414 x 284. Particolare
del pastello ocra sul balzo. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische
Sammlung der Albertina).

Figura 277, FEDERICO BAROCCI, *Studio per una testa femminile di tre quarti verso
destra*, Vienna Grapische Sammlung Albertina, inv. 554, pastelli su carta azzurra, mm
301 x 382. Particolare del giallo in alto a destra. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien,
Grafische Sammlung der Albertina).

Figura 278, FEDERICO BAROCCI, *Studio per una testa femminile di tre quarti verso
destra*, Vienna Grapische Sammlung Albertina, inv. 554, pastelli su carta azzurra, mm
301 x 382. Particolare del rosa salmone sul naso. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien,
Grafische Sammlung der Albertina).



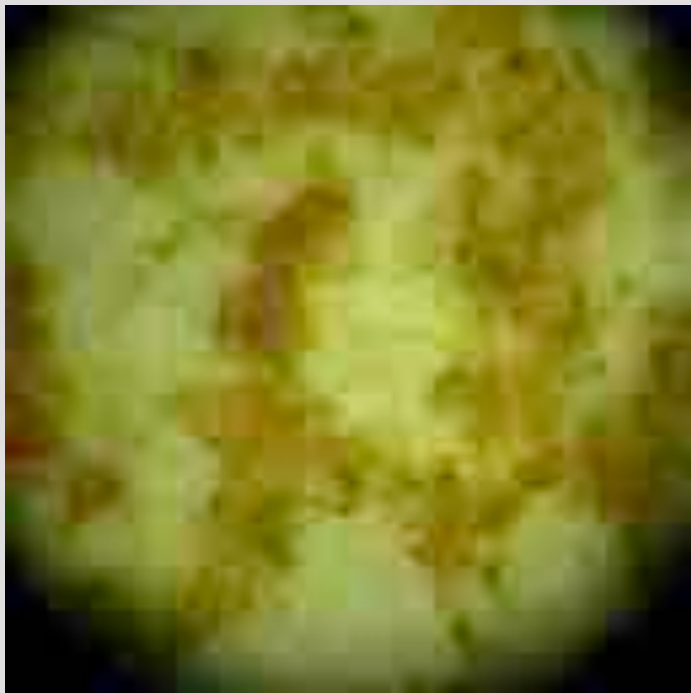


Figura 279, BERNARDINO LUINI, Ritratto di giovane donna con ventaglio, , Wien, Grapische Sammlung Albertina, inv. 59, pietra nera, pastelli, gesso bianco, su carta bianca non preparata, mm. 414 x 284. Particolare del pastello ocra sul balzo. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina).

Figura 280, JACOPO BASSANO, *Studio di una testa di scorcio (per uno degli apostoli della Discesa dello Spirito Santo del Museo Civico di Bassano)*, Wien, Grapische Sammlung Albertina, inv. 1553, pastelli su carta azzurra, mm 132x132. Particolare del pastello giallo sulla testa. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina).



Figura 281, FEDERICO BAROCCI, *Studio per una testa femminile di tre quarti verso destra*, Vienna Grapische Sammlung Albertina, inv. 554, pastelli su carta azzurra, mm 301 x 382.

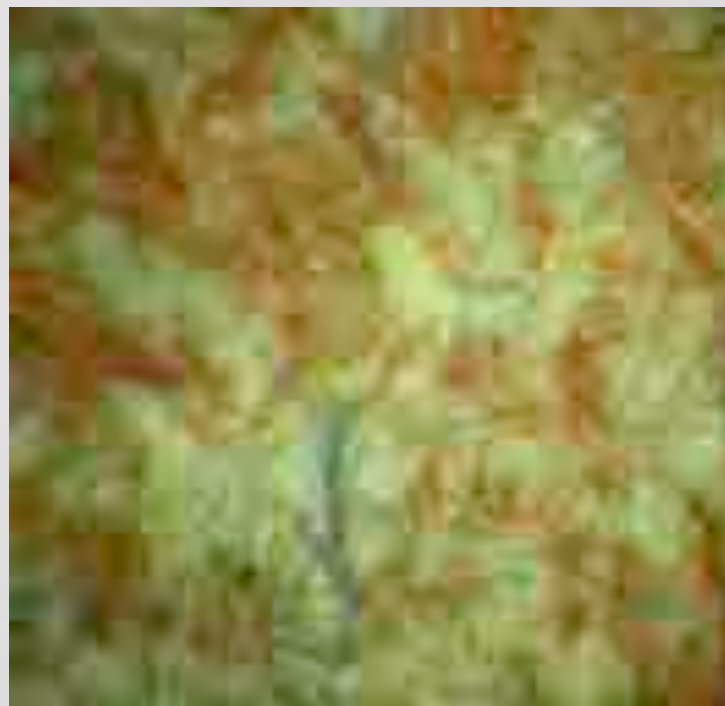


Figura 282, FEDERICO BAROCCI, *Studio per una testa femminile di tre quarti verso destra*, Vienna Grapische Sammlung Albertina, inv. 554, pastelli su carta azzurra, mm 301 x 382. Particolare del rosa salmone sul naso. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina). Particolari del colore ocra, rosso e rosa.



Figura 283, ANONIMO ARTISTA MILANESE, *Studio per una testa di donna di tre quarti verso sinistra con lo sguardo rivolto verso il basso*, Christie's New York, Old Master Drawings, 24 January 2017, lot. 17, pietra nera, pastello marrone(?), gesso bianco, su carta azzurra, mm. 225 x 171

Figura 284, ANONIMO ARTISTA MILANESE, *Studio per una testa di donna di tre quarti verso sinistra con lo sguardo rivolto verso il basso*, Christie's New York, Old Master Drawings, 24 January 2017, lot. 17, pietra nera, pastello marrone(?), gesso bianco, su carta azzurra, mm. 225 x 171. Particolare



Figura 285, LORENZO LOTTO, *Studio per il ritratto di un giovane*, London, Courtauld Institute of Art, Princes Gate Collection, inv. 90, pietra nera, pastelli, tocchi di gesso bianco, su carta preparata di verde chiaro, mm 335 x 267. Particolare.

Figura 286, ANONIMO ARTISTA MILANESE, *Studio per una testa di donna di tre quarti verso sinistra con lo sguardo rivolto verso il basso*, Christie's New York, Old Master Drawings, 24 January 2017, lot. 17, pietra nera, pastello marrone(?), gesso bianco, su carta azzurra, mm. 225 x 171. Particolare.

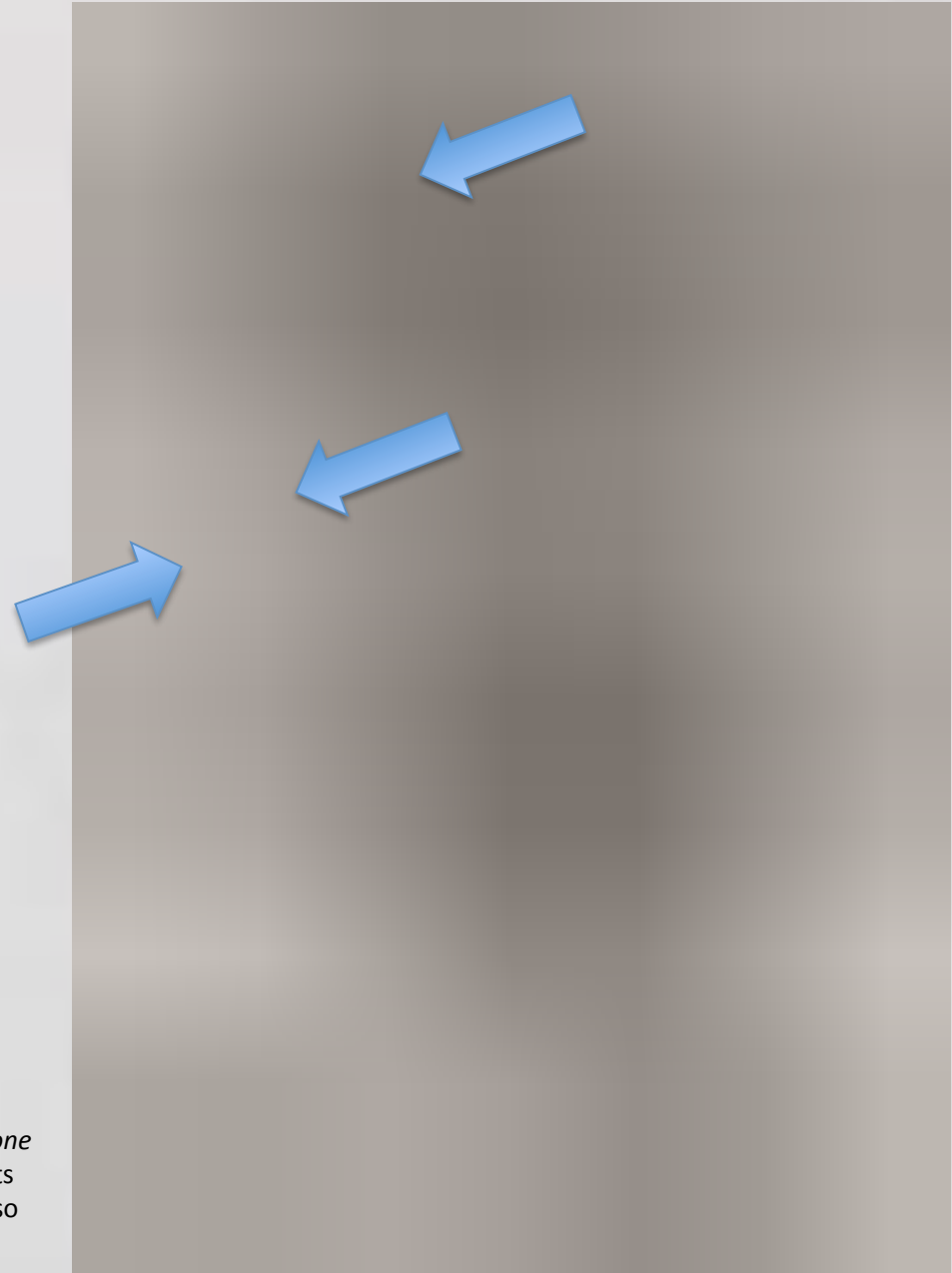


Figura 287, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di giovane di profilo verso sinistra con cappello ornato da un medaglione con figura femminile*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 4658, pietra nera, pietra rossa, pastello giallo, gesso bianco, su carta grigia, mm. 355 X 281.



Figura 289, JEAN FOUQUET, *Studio per la testa di Guillaume Jouvenel des Ursins (1401-1472), barone di Trainel, Cancelliere di Francia*, Berlin Kupferstichkabinett, Kdz. 4367, pietra nera, pietra rossa, pastello rosa, pastello giallo, su carta grigia preparata, mm. 276 x 196.

Figura 290, JEAN PERRÉAL, *Ritratto di Philippe de La Platière, signore di Bordes, detto Bourdillon*, Chantilly, Musée Condé, inv. PD 398, pietra nera, punta d'argento, pietra rossa e giallo (nell'impresa), su carta bianca, mm. 200 x 130.

291, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di giovane di profilo verso sinistra con cappello ornato da un medaglione con figura femminile*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 4658, pietra nera, pietra rossa, pastello giallo, gesso bianco, su carta grigia, mm. 355 X 281.



Figura 292, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto di giovane di profilo verso sinistra con cappello ornato da un medaglione con figura femminile*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 4658, pietra nera, pietra rossa, pastello giallo, gesso bianco, su carta grigia, mm. 355 X 281.

Figura 293, JEAN PERRÉAL, *Ritratto di Philippe de La Platière, signore di Bordes, detto Bourdillon*, Chantilly, Musée Condé, inv. PD 398, pietra nera, punta d'argento, pietra rossa e giallo (nell'impresa), su carta bianca, mm. 200 x 130. Particolare.



Figura 294, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a) , *Ritratto d'uomo di profilo verso sinistra con cappello*, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 1036 , pietra nera, pietra rossa, pastello rosa(?), gesso bianco, su carta marroncina, mm. 355 X 281.

Figura 295, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a) , *Ritratto d'uomo di profilo verso sinistra con cappello*, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 1036 , pietra nera, pietra rossa, pastello rosa(?), gesso bianco, su carta marroncina, mm. 355 X 281. Particolare.



Figura 296, AMBROGIO DE PREDIS (qui attribuito a), *Ritratto d'uomo con cappello di profilo verso sinistra*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 1916 F, pietra nera e biacca (abrasa), pietra rossa?, pastello rosa?, su carta nocciola, mm. 278 x 202. Particolare.

Figura 297, AMBROGIO DE PREDIS, *Ritratto virile di profilo, con cappello*, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, Musée des beaux-arts de Bayonne, inv. 1341, punta metallica, pennello, gouache bianca, su carta preparata azzurra, mm. 181 x 140.



Figura 298, FRANÇOIS CLOUET, *Ritratto di Marguerite de la Marck- Arenberg*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 11183, pastelli colorati su carta, mm. 306 x 208.



Figura 299, FRANÇOIS CLOUET, *Ritratto di Marguerite de la Marck- Arenberg*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 11183, pastelli colorati su carta, mm. 306 x 208. Particolare del medium rosso sulla bocca. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina)

Figura 300, FRANÇOIS CLOUET, *Ritratto di Marguerite de la Marck- Arenberg*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 11183, pastelli colorati su carta, mm. 306 x 208. Particolare del medium nero sulla manica (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina)



Figura 301, ANDREA SOLARIO, *Lamentazione su Cristo morto*, London, British Museum, Department of prints and drawings, inv. 1895,0915.771, penna e inchiostro bruno, acquerellature grigie e pietra nera, su carta crema chiaro, con leggera acquerellatura gialla, mm. 189 x 186. come pubblicato in J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, p. 40, fig. 5.1, ©London, British Museum

Figura 302, LUCA SIGNORELLI, *Studio per tre pastori e un angelo (recto)*, carboncino, quadrettato a carboncino per il trasporto, su carta bianca; *Studio per un vescovo inginocchiato (verso)*, carboncino, quadrettato a punta d'argento per il trasporto, su carta bianca, London, British Museum, Department of prints and drawings, inv. 1895,0915.602. come pubblicato in J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, p. 40, fig. 5.1, ©London, British Museum
mm 384 x 248.

Figura 303, LUCA SIGNORELLI, *Studio per un nudo maschile e uno femminile in piedi a figura intera, (recto)*, London, British Museum, Department of prints and drawings, inv. 1860,0616.28, pietra nera su carta bianca, mm. 358 x 238. come pubblicato in J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, p. 40, fig. 5.1, ©London, British Museum



Figura 304, FRANÇOIS CLOUET, *Ritratto di Marguerite de la Marck- Arenberg*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 11183, pastelli colorati su carta, mm. 306 x 208. Particolare del medium rosso sulla bocca. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina)

Figura 305, ANONIMO ARTISTA LEONARDESCO, *Studio per la testa della Vergine*, Wien, Grafische Sammlung der Albertina, inv. 17613, pietra nera, pietra rossa, pastello rosso, medium giallo, acquerellatura sul fondo, su carta marroncina, mm 227 x 260, 11183, pastelli colorati su carta, mm. 306 x 208. Particolare della pietra nera sull'occhio. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina).



Figura 306, FRANÇOIS CLOUET, *Ritratto di Marguerite de la Marck- Arenberg*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 11183, pastelli colorati su carta, mm. 306 x 208. Particolare del medium rosso sulla bocca. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina). Particolare.



Figura 307, Fotografia di un *fabricated black chalk*, come pubblicato in J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, p. 40, fig. 5.1, ©London, British Museum

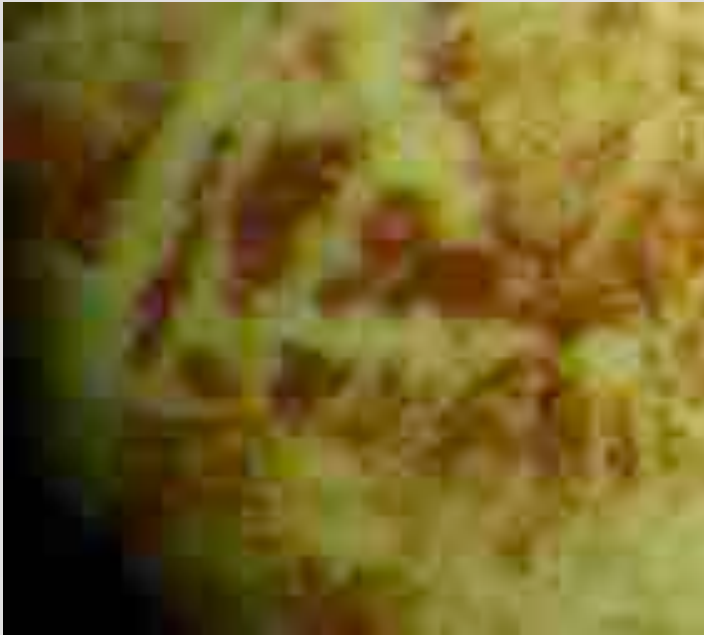


Figura 308, FRANÇOIS CLOUET, *Ritratto di Marguerite de la Marck- Arenberg*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 11183, pastelli colorati su carta, mm. 306 x 208. Particolare del medium rosso sulla bocca. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina). Particolare.



Figura 309, MICHELANGELO, *Studio per una figura maschile nuda con un braccio alzato (recto)*, penna, due inchiostri, pietra nera su carta; *Studio di un bambino, studio per una Vergine con Bambino e una testa femminile (verso)*, punta d'argento, penna e inchiostri, pietra nera su carta, London, British Museum, Department of prints and drawings, inv. 1887,0502.117, mm. 374 x 228.

Fotografia di un *fabricated black chalk*, come pubblicato in J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, p. 43, fig. 5.4, ©British Museum London



Figura 310, FRANÇOIS CLOUET, *Ritratto di Marguerite de la Marck- Arenberg*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 11183, pastelli colorati su carta, mm. 306 x 208. Particolare del medium rosso sulla bocca. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina). Particolare.



Figura 311, Fotografia di un carboncino di legno di salice,, come pubblicato in J. BESCOBY, J. RAYNER, S. TANIMOTO, 2010, p. 40, fig. 5.1, ©London, British Museum

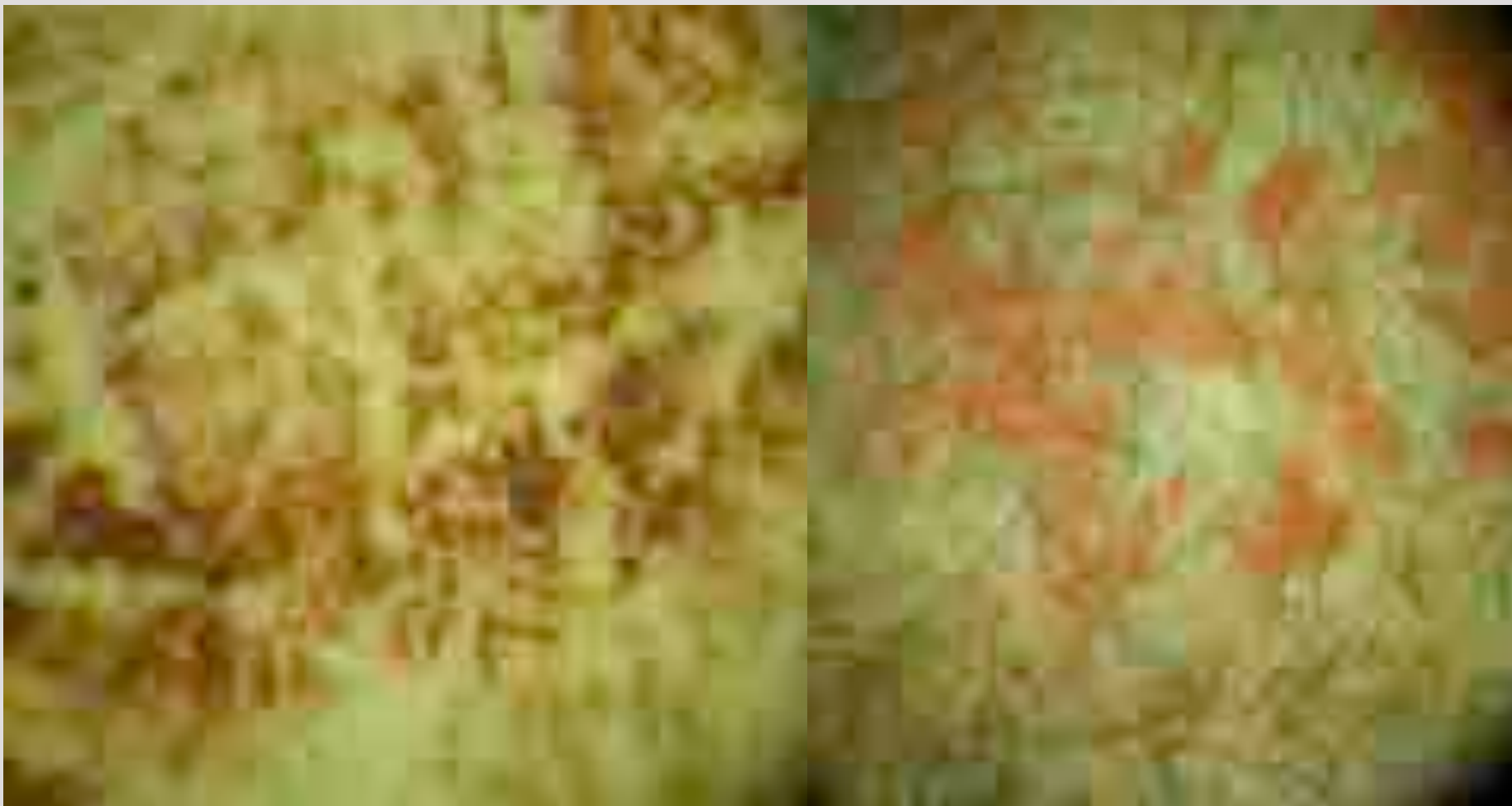


Figura 312, FRANÇOIS CLOUET, *Ritratto di Marguerite de la Marck- Arenberg*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 11183, pastelli colorati su carta, mm. 306 x 208. Particolare del medium rosso sulla bocca. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina). Particolare.

Figura 313, FEDERICO BAROCCI, *Studio per una testa femminile di tre quarti verso destra*, Vienna Grapische Sammlung Albertina, inv. 554, pastelli su carta azzurra, mm 301 x 382. Particolare del rosa salmone sul naso. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina). Particolare



Figura 314, FRANÇOIS CLOUET, *Ritratto di Marguerite de la Marck- Arenberg*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 11183, pastelli colorati su carta, mm. 306 x 208. Particolare del medium marrone sui capelli. (Foto di Elisabeth Thobois, ©Wien, Grafische Sammlung der Albertina).

BIBLIOGRAFIA

MANOSCRITTI

- 1400 circa** CENNINO CENNINI, *Il Libro dell'Arte*, Firenze, ms Laurenziano Mediceo, 23, P. 78, 1437, [ed. a cura di FRANCO BRUNELLO, Vicenza, 1982] [ed. del ms risalente all'anno 1400 circa, pubblicato per la prima volta nella sua completezza da Gaetano Milanesi, Firenze 1859].
- 1499-1528?** JEAN D'AUTON, *Chroniques de Louis XII, par Jean d'Auton*, 1499-1528?, ms [ed. a cura di RENÉ DE MAULDE LA CLAVIÈRE, Société de l'histoire de France, 4 voll., Paris, 1889-1895].
- 1503** BERNARDINO CORIO, *Bernardini Corii viri clarissimi Mediolanensis Patria Historia*,
Mediolani apud Alexandrum Minutianum, idibus Julii 1503, [6° ed. condotta sulla prima del
1503: *Storia di Milano*, a cura di ANNA MORISI GUERRA, "Classici della storiografia", 2
voll., Torino 1978].
- 1493-1530** MARIN SANUDO IL GIOVANE, *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae ovvero*
La città di Venetia (1493-1530) ms [ed. critica a cura di ANGELA CARACCILO ARICÒ,
Milano, 1980].
- 1531-1544** ANNIBAL CARO, *Lettere familiari*, 1531-1544 [Lettere familiari di Annibal Caro (1531-1544), pubblicate di su gli originali palatini e di su l'apografo parigino, a cura di MARIO MENGHINI, Firenze, 1920].
- 1620-1646** THEODORE TURQUET DE MAYERNE, *Pictoria, Sculptoria et quae Subalternarum Artium*, 1620-1646, London, British Library ms Sloane, 2052 [ed. a cura di SIMONA RINALDI, Anzio, 1995].
- 1624-1649** EDWARD NORGATE, *Miniatura or the Art of Limning*, , London, Bodleian Library, ms 6000, [ed. a cura di JIM MURRELL, JEFFREY M. MULLER, London, 1997].

Ante 1793 GIUSEPPE PELLI BENCIVENNI, *Inventario dei Disegni* (manoscritto, in quattro

volumi, presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, ms. 102)

1796 BARTOLOMEO BORSETTI, *Catalogo delli quadri esistenti nella Galleria del nobile Signor conte Giacomo Carrara*, ms [ed. cons.: Bergamo, 1922].

1849 ANTONIO RAMIREZ DI MONTALVO, *Catalogo dei disegni scelti della R. Galleria di Firenze*, Firenze, 1849, ms Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

1893 HENRI BOUCHOT, *Catalogue des portarits dessinés conservés au muse Condé de Chantilly*, 1493-1893. ms, Chantilly, bibliothèque du muse Condé.

1895 PASQUALE NERINO FERRI, *Catalogo dei disegni, Cartoni e Bozzetti esposti al pubblico nella R. Galleria degli Uffizi ed in altri musei di Firenze*, 1895-1901, ms Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi).

1775-1784 GIUSEPPE PELLI BENCIVENNI, *Inventario dei Disegni*, 4 voll., Firenze, 1775-1784, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, ms. 102.

1797-1827 LOUIS MARIE JOSEPH MOREL D'ARLEUX, *Inventaire manuscrit des dessins du Louvre, établi par Morel d'Arleux, conservateur du Cabinet des Dessins de 1797 à 1827* [Inventaire du Musée Napoléon], 9 voll, Paris, 1797-1827, Paris, Musée du Louvre, Archives des musées nationaux, cote: 1DD35.

TESTI A STAMPA

1493 BALDASSARE TACCONE, *Coronazione e sponsalizio de la serenissima Regina. M(adonna). Bianca. Ma(ria). SF(orza). Augusta al Illustrissimo. S(ignore). Lodovico. SF(orza). visconte Duca de Barri per Baldassare Taccone Alexandrino ca[n]celleri etc. composta* [Imp[re]ssit Leonardu[s] pachel. m.cccc. LXXXXIII] [tre soli esemplari della stampa quattrocentesca conservati, presso la Bibl.Trivulziana, la Bibl.Ambrosiana, la Bibl. nazionale Braidense; nessuna stampa moderna prima di Biancardi, 1993].

1496 ALESSANDRO BENEDETTI, *Diaria de bello carolino*, Venezia, Aldo manuzio, dopo il 27 agosto 1496 [edited, with Introduction, Translation and notes by DOROTHY M. SCHULLIAN, "The Renaissance society of America. Renaissance Text mostra, a curas, I", NewYork,1967].

- 1521-1543**, ed. **1800** [MARCANTONIO MICHIEL], *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli [...]*, Bassano, 1800 [1^a ed.; 2^a ed.: a cura di GUSTAVO FRIZZONI, Bologna, 1884].
- 1549** ANTON FRANCESCO DONI, *Disegno partito in più ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura, de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti quest'arti & si termina la nobiltà dell'una et dell'altra professione; con historie, esempi, et sentenze. & nel fine alcune lettere che trattano della medesima materia*, Venezia, 1549 [ed. cons.: *Facsimile della edizione del 1549 di Venezia con una appendice di altri scritti del Doni riguardanti le arti figurative*, introduzione e commento critico a cura di MARIO PEPE, Milano, 1970].
- JEAN LEMAIRE DE BELGES, *La Couronne Margaritique composée par Jean Le Maire, indiciaire et historiographe de madame Marguerite d'Autriche et de Bourgogne, duchesse de Savoye, dame de Bresse*, Lyon, 1549 [riedito in JEAN LEMAIRE DE BELGES, *Œuvres*, ed. critica a cura di AUGUSTE JEAN STECHER, 4 voll., Louvain, 1882-1891, IV (1891); ristampa anastatica: Genève, 1969].
- 1550** GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori, italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari, Pittore Aretino. Con una sua utile & necessaria introduzzione a le arti loro*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550 [1^a ed.; 2^a ed.: 3 voll., Firenze, 1568, q.v.] [ed. BETTARINI, BAROCCHI: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazione del 1550 e 1568*, testo a cura di ROSANNA BETTARINI, commento secolare a cura di PAOLA BAROCCHI, 6 voll. di testo, 3 di commento e 2 di indice finora pubblicati, Firenze, 1966-1997; ed. BELLOSI, ROSSI: "*Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*", nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550, a cura di LUCIANO BELLOSI e ALDO ROSSI, presentazione di GIOVANNI PREVITALI, "I millenni", Torino, 1986].
- 1557** PAOLO GIOVIO, *Gli elogi. Vite brevemente scritte d'huomini illustri di guerra, antichi e moderni [...]*. Tradotte da Messer **LODOVICO DOMENICHI**, in Vinegia, appresso Giovanni de Rossi, 1557 [trad. dell'editio princeps latina: Firenze, Lorenzo Torrentino, 1551].
- 1559** MARGUERITE D'ANGOULÉME, *L'heptaméron des nouvelles de très illustre et très excellente princesse Marguerite de Valois, reine de Navarre [...]*, ed. Claude Gruget, Paris, 1559.
- 1560** PIETRO BEMBO, *Delle lettere di m. Pietro Bembo, a sommi pontefici a cardinali et ad altri signori et persone ecclesiastiche scritte. Di nuouo riueduto et corretto da Francesco Sansouino. Con la giunta della vita del Bembo, descritta per il medesimo, Delle lettere di m. Pietro Bembo, a prencipesse et signore et altre gentili donne scritte*, 4 voll., Venezia, Comin da Trino di Monferrato, 1564.

PAOLO GIOVIO, *Lettere volgari di mons. Paolo Giouio da Como vescovo di Nocera. Raccolte per messer LODOVICO DOMENICHI*, Venezia, Giovan Battista & Marchion Sessa fratelli, 1560 [ed. a cura di GIUSEPPE GUIDO FERRERO, 2 voll., Roma, 1958].

- 1568 BENVENUTO CELLINI, *Breve discorso intorno all'arte del disegno* [...], in Fiorenza per Valente Panizzij et Marco Peri, 1568 [ed. PAOLA BAROCCHI [a cura di], *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Milano, 1971-1977, II [1972], pp. 1929-1940].

GIORGIO VASARI, a) *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori, Scritte e di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pit. Et Archit. Aretino, cò ritratti loro Et con le nuove vite del 1550 insino al 1567 Con Tavole copiosissime Dè nome, Delle opere, E dè luoghi ov'elle sono*; b) *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, Scritte da M. Giorgio Vasari pittore e architetto aretino, Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate con i ritratti loro Et con l'aggiunta delle Vite dè vivi, & dè morti Dall'anno 1550. infino al 1567*, Firenze, Giunti, 3 voll., 1568 [2^a ed. (per il fenomeno dei due frontespizi della stessa edizione vedi la *Premessa* di Rosanna Bettarini nel primo volume, serie *Testo*, della ried. citata più sotto (pp. XX-XXI); 1^a ed.: 2 voll., Firenze, 1550, q.v.] [ed. a cura di GAETANO MILANESI, *Le Vite dè più eccellenti Pittori, Scultori, e Architetti scritte da Giorgio Vasari Pittore Aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, 9 voll., Firenze, 1878-1889 (ultima ristampa 1906); ed. a cura di BETTARINI, BAROCCHI, *Le Vite dè più eccelenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di ROSANNA BETTARINI, commento secolare a cura di PAOLA BAROCCHI, 6 voll. di testo, 2 di commento finora pubblicati, Firenze, 1966-1987].

- 1573 MATTEO BANDELLO, *La quarta parte de le Novelle del Bandello nuovamente composte. Né per l'adietro date in luce*, Lione, per Alessandro Marsili, 1573 [*La prima - La seconda - La terza parte*, Lucca, per Vincenzo Busdrago, 1554] [riedite a cura di GIOACHINO BROGNOLIGO, MATTEO BANDELLO, *Le Novelle*, 5 voll., Bari, 1910-1911, ristampa dei primi tre volumi Bari 1928-1931].

- 1575-1576 PIERRE GRÉGOIRE [GREGORIUS PETRUS], *Syntaxes artis mirabilis, in libros septem digestae. Per quas de omni re proposita, multis & propè infinitis rationibus disputari aut tractari, omniúmque summaria cognitio haberi potest. Authore Petro Gregorio Tholosano I.V. doctore, & in Academia Cadurcensi publico iuris civilis Professore*, 2 voll., Lugduni, apud Ant. Gryphium, 1575-1576 [il volume primo contiene con frontespizio proprio i *Commentaria in prologomena Syntaxeon mirabilis artis. Per quam de omnibus disputari habetúrque cognitio. Authore P. Gregorio Tholosano, iuris civilis in Academia Cadurcensi Professore*, Lugduni, apud Ant. Gryphium, 1575; il secondo volume s'intitola *Syntaxeon artis mirabilis, alter tomus. In quo, omnium scientiarum & artium tradita est epitome, unde facilius istius artis studiosus, de omnis propositis, possit rationes & ornamenta rarissima proferre. Authore, Petro Gregorio Tholozano, I.V. Causidicorum inscripto, nunc vero, Iuris civilis in Academia Cadurcorum publico Professore*, Lugduni, apud Ant. Gryphium, 1576] [riedito: Lugduni, apud Ant. Gryphium,

1583; quindi, 2 voll., Coloniae, impensis Lazari Zetzeneri, 1600; ed ancóra: *Commentaria in Syntaxes artis mirabilis, per quas de omnibus disputatur habeturque ratio, in quator tomos, Octos libros continentes, digesta. In quibus plura omino scitu necessaria pro illarum explanatione tractantur: quorum Elenchum habes proximè sequenti pagella: Auctore Petro Gregorio Tholosano I.V. Doctore, Professore & Decano in Academia Lotharingica Pontimussana, Coloniae, sumptibus Lazari Zetzneri, Bibliop., 1610*].

1581 FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino. Cronico particolare delle cose fatte da i veneti dal principio della città fino all'anno 1581*, Venezia, 1581 [1^a ed.; 2^a ed. ampliata e corretta da GIOVANNI STRINGA, Venezia, 1604, q.v.].

1584 RAFFAELLO BORGHINI, *Il Riposo. In cui della Pittura e della scultura si favella, de più illustri pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa menzione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, 4 voll., Firenze, Giorgio Marescotti, 1584 [ed. in 3 voll., a cura di GIOVANNI BOTTARI, Milano 1807; ristampa anastatica: "Gli storici della letteratura artistica italiana, XIII", saggio bibliografico e indice analitico a cura di MARIO ROSSI, 2 voll., I: *Il Riposo*, II: *Saggio bibliografico e indice analitico*, Milano, 1967].

1585 GIOVAN PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'Arte della pittura, scoltura et architettura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diviso in Libri [...]*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1584 [edizione critica a cura di ROBERTO PAOLO CIARDI, in GIAN PAOLO LOMAZZO, *Scritti sulle Arti*, "Raccolta Pisana di saggi e studi, 34", 2 voll., Firenze, 1973-1974, II, pp. 7-631].

1586 GIOVANNI BATTISTA ARMENINI, *De' veri precetti della pittura di M. Gio. Battista*

Armenini da Faenza libri tre: Ne' quali con bell'ordine d'utili, & buoni avertimenti, per chi desidera in essa farsi con prestezza eccellente; si dimostrano i modi principali del disegnare, & del dipingere, & di fare le Pitture, che si convengono alle conditioni de' luoghi, & delle persone. Opera non solo utile, & necessaria à tutti gli Artefici per cagion del disegno; lume, & fondamento di tutte l'altre arti minori, ma anco à ciascun'altra persona intendente di così nobile professione. Al Sereniss. Sig. il Signor Guglielmo Gonzaga Duca di Mantova, di Monferrato, & c., Ravenna, Francesco Tebaldini, 1586 [1^a ed.; 2^a ed. identica: Ravenna, 1587] [ried. a cura DI MARINA GORRERI, prefazione di ENRICO CASTELNUOVO, "I millenni", Torino, 1988].

1598 FRANCESCO SANSOVINO, [a cura di] *Cento novelle scelte da piu nobili scrittori della lingua volgare, di Francesco Sansovino, nelle quali piaceuoli, & notabili avvenimenti si contengono: di nuovo reformate, rivedute, & corrette, con licentia de' superiori. & aggiuntovi novamente le figure in principio d'ogni novella*, Venezia, Marco Claseri, a istanza d'Alessandro de Vecchi, 1598.

CESARE VECELLIO, *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di Cesare Vecellio. Di nuouo accresciuti di molte figure. Vestitus antiquorum, recentiorumque*

totius orbis. Per Sulstatium Gratilianum Senapolensis latine declarati, Gio. Bernardo Sessa, Venezia appresso Sessa, 1598.

- 1599** FERRANTE IMPERATO, *Dell'istoria naturale di Ferrante Imperato libri XXVIII* [...], in Napoli, nella Stamparia à Porta Reale, MDIC, Per Costantino Vitale, 1599.
- 1604** FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima, et singolare; descritta già in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa, Canonico della Chiesa Ducale di S. Marco* [...], Venezia, 1604 [2^a ed.; 1^a ed.: Venezia 1581, q.v.].
- 1648** CARLO RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte, ovvero Le Vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato. Ove sono raccolte le Opere Insigni, i costumi & i ritratti loro, Con la narrazione delle Historie, delle Favole e delle Morality da quelli dipinte, descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi. Con tre Tavole copiose de'Nomi de'Pittori antivhi, e moderni, e delle cose Notabili. Parte Prima* [...]. *Parte Seconda* [...], Venezia, 1648 [ed. a cura di DETLEV VON HADELN, 2 voll., Berlino, 1914-1924 q.v.; ristampa anastatica dell'ed. von Hadeln, "Fonti per la storia dell'arte", 2 voll., Roma, 1965].
- 1672** GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, Roma, 1672 [vi è
premesse, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla
Natura. Discorso di Gio: Pietro Bellori detto nell'Accademia Romana di San Luca la terza
Domenica di Maggio MDCLXIV, essendo Principe dell'Accademia il Signor Carlo Maratti*; ed.
cons. a cura di EVELINA BOREA, introduzione di GIOVANNI PREVITALI, "I
millenni", Torino, 1976].
- 1676** ANDRE FELIBIEN, *Des principes de l'Architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dependent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Paris, 1676.
- 1677** ROGER DE PILES, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages*, Paris, 1677.
- 1678** SAMUEL VAN HOOGSTRAETEN, [*Inleiding tot de hooge schoole der Schilderkonst, anders de zichtbaere werelt*] *Inleyding Tot De Hooge Schoole Der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt: verdeelt in negen Leerwinkels, yder bestiert door eene der Zanggodinnen ; Ten hoogsten noodzakelijk, tot onderwijs, voor alle die*

deeze edele, vrye, en hooge Konst oeffnen, of met yver zoeken te leeren, of anders eenigzins beminnen, Rotterdam, 1678.

- 1681** FILIPPO BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* [...], Firenze, 1681 [ristampa anastatica con nota critica di SEVERINA PARODI, Firenze, 1975].
- 1684** THÉODORE GODEFROY [a cura di], *Histoire de Charles VIII, Roy de France, par GUILLAUME DE JALIGNY, ANDRÉ DE LA VIGNE & autres Historiens de ce temp-là. Où sont decrites les Choses les plus memorables arrivées pendant ce Regne, depuis 1483 jusques en 1498. Enrichie de plusieurs memoires, Observations, Contracts de Mariage, Traitez de Paix, et autres Titres et Pieces Historiques non encore imprimées. Le tout recueilli par feu Monsieur GODEFROY, Conseiller & Historiographe ordinaire du Roy*, Paris, 1684.
- 1687** HUBERT GAUTIER DE NIMES, *L'art du laver, ou nouvelle maniere de peindre sur le papier, suivant le coloris des desseins qu'on envoie à la cour, par le sieur H. Gautier de Nismes*, à Paris, 1687.
- 1690** ANTOINE FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant generalement tout les mots françois tant vieux que moderne, et les Termes des sciences et des arts* [...], 2 tomi, Le Havre, 1690 [2^a ed.: La Haye e Rotterdam, 1702; ristampa anastatica Parigi, 1978].
- 1751** CHARLES ALPHONSE DU FRESNOY, *L'art de peinture de Ca. Du Fresnoy, traduit en françois. Enrichi de remarques, revu, corrigé et augmenté par M. de Piles, Quatrième Edition*, Paris, 1751.
- 1767** AMBROGIO RIGAMONTI, *Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle chiese ed altri luoghi pubblici di Trevigli*, Treviso, 1767 [ed. a cura di CRISTINA VODARICH, Treviso, 1978].
- 1829** CHRISTIAN FRIEDRICH LUDWIG FÖRSTER [a cura di], *Lithographie copien von original handzeichnungen berühmter alter meister der italienischen schule aus der sammlung seiner kaiserlichen hoheit des durchlauchtigsten Erherzogs Carl von Osterreich*, I: J. KRIEHUBER [a cura di] *Italische schule*, II: *Deutsche und Flämische schule*, Wien, 2 voll., 1829-1834.
- 1839** EUGENIO ALBERI, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, Firenze, 1839, 3^a, ser., [1^a *Relazioni stati europei tranne l'Italia*; 2^a *Relazioni d'Italia*; 3^a *Relazioni stati ottomani*], Firenze, 1839.
- 1839-1840** GIOVANNI GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., Firenze, 1939-1840, [I: 1839, II e III: 1840].

- 1849** MARY PHILADELPHIA MERRYFIELD, *Original Treatises on the Arts of Painting dating from the XIIth to the XVIIIth century*, London, 1849. [2^a ed.: New York-Dover, 1967].
- 1850** FRÉDÉRIC REISET, *Description abrégée des dessins de diverses écoles appartenant à Frédéric Reiset*, Paris, 1850.
- 1854** PIETRO SELVATICO, *Catalogo delle opere d'arte contenute nella Sala delle sedute dell'Imperiale e Reale Accademia di Venezia*, Venezia, 1854.
- 1855** GIUSEPPE VALLARDI, *Disegni di Leonardo da Vinci posseduti da Giuseppe Vallardi dal medesimo descritti ed in parte illustrati*, Milano, 1855.
- 1857** CARLO D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, 2 voll., Mantova, 1857.
FELICE TUROTTI, *Leonardo da Vinci e la sua scuola*, Milano, 1857.
- 1860** JACOB BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance Italien*, Basel, 1860 [ed. cons.: *La civiltà del Rinascimento in Italia*, introduzione di EUGENIO GARIN, "Classici della storia moderna", Firenze, 1958].
- 1862** *Description sommaire des objets d'art faisant partie des Collections du Duc d'Aumale, Une Visite du Fine Arts Club à Orleans House, Twickenham, le 21 Mai, 1862*, catalogo della mostra, Orléans House Gallery, Twickenham, Toaks Court, 1862.
LUIGI LAGRANGE, *Catalogue des dessins de maîtres exposés dans la Galerie des Uffizi, à Florence*, in «Gazette des Beaux-Arts», XII, 1862, pp. 535-554, e XIII, 1862, pp. 276-284, 446-462.
- 1865** RUDOLPH WEIGEL, *Die werke der maler und ihre handzeichnungen*, Leipzig, 1865.
- 1866-18677** GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN, *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, 2 voll., Wien, 1866-1867.
- 1866-1869** FRÉDÉRIC REISET, *Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés dans les salles du 1er étage au musée [...] du Louvre [...] par M. Frédéric Reiset*, 2 voll., I *Écoles d'Italie, école allemande, flamande et hollandaise*: 1866; II *École française, dessins indiens, émaux*: 1869. Paris, 1866-1869 [2^a ed.: Paris, 2 voll., 1878-1880, q.v.].
- 1871** JOSEPH ARCHER CROWE, GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE, *History of paintings in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 2 voll., London, 1871 [ried. in 3 voll. a cura di TANCREDO BORENIUS, London, 1912, q.v.].

- 1873** ALBERT LECOY DE LA MARCHE [a cura di], *Extraits des comptes et mémoriaux du Roi René pour servir à l'histoire des arts au XV^e siècle, publiés d'après les originaux des archives nationales par A. Lecoy De La Marche*, Paris, 1873.
- 1874** RONALD GOWER [a cura di], *The Lenoir Collection of Original French Portraits at the Stafford House*, London, 1874.
- 1875** GIUSEPPE CAMPORI, *Artisti degli estensi. I pittori. Con documenti inediti e indici*, Ferrara, 1875 [ristampa anastatica: Bologna, 1981].
- *Catalogue d'estampes anciennes et dessins composant la magnifique collection de feu M. Emile Galichon, ancien directeur de la Gazette des beaux-arts, dont la vente [...] aura lieu Hôtel Drouot [...] le lundi 10 mai 1875 et les quatre jours suivants. Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur; [expert] M. Clément, marchand d'estampes de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1875.
- ANTONIO CERUTI, *Il corredo nuziale di Bianca Maria Sforza-Visconti, sposa dell'imperatore Massimiliano*, in «Archivio Storico Lombardo», II, 1875, pp. 51-71.
- ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *Le Roi René. Sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires, d'après les documents inédits des archives de France et d'Italie*, Paris, 1875 [rist. anastatica: Genève, 1969].
- 1876** JOHN CHARLES ROBINSON, *Descriptive catalogue of drawings by the Old Masters, forming the collection of John Malcolm of Poltalloch*, London, 1876 [2^a ed.: 1^a ed.: London 1869].
- IPPOLITO CAFFI, *Creditori della Duchessa Bianca Maria Sforza*, in «Archivio Storico Lombardo», ser. 1^a, III, 1876, 3, settembre, p. 534.
- 1878-1880** FRÉDÉRIC REISET [a cura di], *Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés dans les salles du 1^{er} et du 2^e étage au Musée National du Louvre, précédée d'une introduction historique et du résumé de l'inventaire général des dessins par Reiset, Musée National du Louvre, 2 voll., I Écoles d'Italie, écoles allemande, flamande et hollandaise: 1878; I Écoles d'Italie, écoles allemande, flamande et hollandaise: 1887; II École française, dessins indiens, émaux: 1880*, Paris, 1878-1880 [2^a ed. rivista e corretta; 1^a ed.: Paris, 1866-1869, q.v.].
- 1879** CHARLES EPHRUSSI, GUSTAVE DREYFUS, *Catalogue descriptif des dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts mai-juin 1879*, Paris, 1879.
- PHILIPPE DE CHENNEVIERES, *Les dessins des maîtres anciens exposés à l'École nationale supérieure des beaux-arts*, in «Gazette des Beaux-Arts», I, 1879, juin, pp. 505-535.
- 1880** IVAN LERMOLIEFF [GIOVANNI MORELLI], *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein Kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. Aus dem rüssische übersetzt von Dr. Johannes Schwarze*,

Leipzig, 1880 [trad. inglese: *Italian Masters in German Galleries: A Critical Essay on the Italian Pictures in the Galleries of Munich, Dresden, Berlin*, translated from German by Mrs. Louise M. Richter, London, 1883; trad. italiana: *Le Opere dei Maestri Italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Saggio critico di Ivan Lermolieff tradotto dal russo in tedesco per cura del Dott. Giovanni Schwarze e dal tedesco in italiano dalla Baronessa di K...A...*, Bologna, 1886, q.v.].

1880-1943 HECTOR ARTAUD DE LA FERRIÈRE-PERCY, GUSTAVE BAGUENAUT DE PUCHESSE, *Lettres de Catherine de Médicis*, "Collection de documents inédits sur l'histoire de France", 11 voll., Paris, 1880-1943.

1881 PASQUALE NERINO FERRI, *Catalogo dei disegni esposti al pubblico nel corridoio del Ponte Vecchio nella R. Galleria degli Uffizi*, Firenze, 1881.

1883-1887 ALFRED ARMAND, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, 3 voll., Paris, 1883-1887.

1884 ARMAND BASCHET, *Quelques lettres missives extraites des archives de la Maison de Gonzague*, in *Notices et documents publiés pour la société de l'histoire de France à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa fondation, précédés d'une introduction par M. Charles Jourdain*, 1884, pp. 283-304.

ANTONIO CAPPELLI, SEVERINO FERRARI, *Notizie di Antonio Cammelli detto il Pistoia*, in *Rime edite ed inedite di Antonio Cammelli, detto il Pistoia*, Livorno, 1884.

GUSTAVO FRIZZONI [a cura di], MARCANTONIO MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno, pubblicata e illustrata da D. JACOPO MORELLI*, seconda edizione riveduta e aumentata per cura di G.F., Bologna, 1884 [1^a ed.: Bassano, 1800; ristampa anastatica: Bologna, 1976].

1885 ANTONINO BERTOLOTTI, *Artisti in relazione coi Gonzaga Duchi di Mantova nei secoli XVI e XVII*, in «Atti e memorie delle R.R. Deputazioni di Storia Patria per le Province Modenesi e Parmensi» serie 3^a, III, 1885, pp. 1-224 [ristampa anastatica: Sala Bolognese, 1977].

PASQUALE NERINO FERRI, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi*, Roma, 1885.

ADOLFO VENTURI, *Relazioni artistiche tra le corti di Milano e Ferrara nel secolo XV*, in «Archivio Storico Lombardo», a. XII, s. 2^a, 1885, 2, giugno, pp. 225-280.

1886 RENÉ ALPHONSE MARIE DE MAULDE LA CLAVIÈRE, *Jean Perréal et Pierre de Fénin, à propos d'une lettre de Louis XII*, in «Nouvelles Archives de l'Art Français», s. 3^{me}, vol. II, 1886, pp. 1-9.

ALESSANDRO LUZIO, *Federico Gonzaga, ostaggio alla corte di Giulio II*, in «Archivio della R. Società Romana di Storia Patria», IX, 1886, pp. 509-582.

IVAN LERMOLIEFF [GIOVANNI MORELLI], *Le Opere dei Maestri Italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Saggio critico di Ivan Lermolieff tradotto dal russo in tedesco per cura del Dott. Giovanni Schwarze e dal tedesco in italiano dalla Baronessa di K...A...*, Bologna, 1886 [ed. originale tedesca: Leipzig, 1880, q.v.].

1887 OLINDO GUERRINI, CORRADO RICCI, *Il libro dei colori segreti del secolo XV*, Bologna, 1887 [1ª ed.; 2ª ed.: Bologna, 1969].

ALESSANDRO LUZIO, *I precettori di Isabella d'Este. Appunti e documenti per le nozze Renier - Campostrini. 19.9. 1887*, Ancona, 1887.

1888 FELICE CALVI, *Bianca Maria Sforza-Visconti regina dei Romani imperatrice germanica e gli ambasciatori di Ludovico il Moro alla corte cesarea secondo nuovi documenti*, Milano, 1888.

HENRI FRANÇOIS DELABORDE, *L'expédition de Charles VIII en Italie. Histoire diplomatique et militaire. Ouvrage publié sous la direction et avec le concours de Paul d'Albert de Luynes et de Chevreuse, duc de Chaulnes par H. Francois Delaborde*, Paris, 1888.

ALESSANDRO LUZIO, *Disegni topografici e pitture di Bellini*, in «Archivio storico dell'arte», I, 1888, pp. 276-278.

ADOLFO VENTURI, *Gian Cristoforo Romano*, in «Archivio Storico dell'Arte», I, 1998, pp. 45-59, 107-118, 148-158.

CHARLE YRIARTE, *Les relations d'Isabelle d'Este avec Leonard de Vinci, d'apres des document réunis par Armand Baschet*, in «Gazette des Beaux-Arts», I, 1888, pp. 116-131.

1889 *Katalog der reichhaltigen und Vorzüglichen Sammlung von [...] Josef C. Ritter von Klinkosch*, auktion, Wien, C. J. Wawra, 15 april 1889, Wien, 1889.

1890 OSCAR EISEMANN [a cura di], *Ausgewahlte Handzeichnungen alterer Meister aus der Sammlung Edward Habich zu Cassel*, Lübeck, 1890.

ALESSANDRO LUZIO, RODOLFO RENIER, *Delle Relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, in «Archivio storico Lombardo», [1] a. XVII, ser. 2ª, vol. VII, 1890, 1, Marzo, pp. 74-119; [2] a. XVII, ser. 2a, vol. VII, 1890, , 2, Giugno, pp. 346-399; [3] a. XVII, ser. 2a, vol. VIII, 1890, 3, Settembre, pp. 619-674.

IVAN LERMOLIEFF [GIOVANNI MORELLI], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rome*, Leipzig, 1890 [trad. Inglese di CONSTANCE JOCELYN FFOULKES, introduzione di A. H. LAYARD: *Italian painters, critical studies of their works. The Borghese and Doria-Pamfili Galleries in Roma*, London, 1892; trad. Italiana preceduta dai Cenni biografici intorno Giovanni Morelli di GUSTAVO FRIZZONI: *Della pittura italiana. Studi storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, Milano, 1897].

PASQUALE NERINO FERRI, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma, 1890.

ROBERTO SCHNEIDER, *Di un medaglista anonimo mantovano dell'anno 1506* [trad. di Solone Ambrosoli], in «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», III, 1890, 1, pp. 5-22.

1891 IVAN LERMOLIEFF [GIOVANNI MORELLI], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig, 1891 [ed. riveduta ed ampliata dell'originale 1880, q.v.; trad. inglese di Constance Jocelyn Ffoulkes: *Italian Painters. Critical Studies of their Works. The Galleries of Munich and Dresden*, London, 1893, q.v.].

ALESSANDRO LUZIO, RODOLFO RENIER, *Buffoni, nani e schiavi dei Gonzaga ai tempi di Isabella d'Este*, in «Nuova antologia di scienze, lettere e arti», XXXIV, 1891, 16, pp. 618-650.

ALESSANDRO LUZIO, RODOLFO RENIER, *Buffoni, nani e schiavi dei Gonzaga ai tempi di Isabella d'Este (continuazione e fine)*, in «Nuova antologia di scienze, lettere e arti», XXXV, 1891, 17, pp. 112-146.

GIOVANNI MORELLI, *Handzeichnungen Italianischer Meister in photographischen Aufnahmen von Braun & Co., in Dornach kritisch gesichtet von Giovanni Morelli. Mit von E. Habich*, in «Kunstchronik, Neue Folge», III, 1891, 29, pp. 506-507.

LÉON-GABRIEL PÉLLISER, *Documents pour l'histoire de la domination française dans le Milanais (1499-1513) recueillis et publiés par L.-G. P. [...]*, "Bibliothèque méridionale publiée sous les auspices de la Faculté des lettres de Toulouse, 2e série - tome I", Toulouse, 1891.

FRANZ WICKHOFF, *Die italienischen handzeichnungen der Albertina*, I, *Die venezianische, die lombardische, und die bolognesische schule*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen sammlungen des allerhöchsten kaiserhauses», XII, 1891, pp. CCV-CCCXV.

1892 LÉON-GABRIEL PÉLISSIER (a), *La politique du marquis de Mantoue pendant la lutte de Louis XII et de Ludovic Sforza (1498-1500)*, in «Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, rédigées par les professeurs des Facultés des Lettres de Bordeaux et de Toulouse», 1892, 1-2, pp. 35-120.

LÉON-GABRIEL PÉLISSIER (b), *Mélanges et documents. Les amies de Ludovic Sforza et leur role en 1498-1499*, in «Revue historique», XVII, vol. XLVIII, 1892, pp. 39-63.

FRANZ WICKHOFF, *Die italienische Handzeichnungen der Albertina*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen», XIII, 1892, 2, p. 175.

1893 ADOLF BAYERSDORFER, *Zeichnungen alter Italiener in den Uffizien zu Florenz*, München, 1893.

HERMANN DOLLMAYR, *Recensione a F. Wickhoff "Die italienische Handzeichnungen der Albertina"*, in «Archivio Storico dell'Arte», VI, 1893, pp. 763-767.

EDWARD HABICH, *Handzeichnungen italienischer meister in photographischen aufnahmen von braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff)*, in «Kunstchronik», IV, 1893, pp. 207-208.

IVAN LERMOLIEFF [GIOVANNI MORELLI] (a), *Italian Painters, Critical Studies of their Works. The Galleries of Munich and Dresden*, London, 1893 [trad. dell'ed. tedesca, Leipzig, 1891, q.v.].

IVAN LERMOLIEFF [GIOVANNI MORELLI] (b), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin. Nebst einem Lebensbilde Giovanni Morelli's herausgegeben von Dr. Gustav Frizzoni*, Leipzig, 1893 [ed. riveduta ed ampliata dell'ed. originale, Leipzig, 1880, q.v.].

ALESSANDRO LUZIO, RODOLFO RENIER, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche. Narrazione storica documentata di Alessandro Luzio e Rodolfo Renier*, Torino-Roma, 1893 [ed. facsimile: Bologna, 1976, q.v.].

EMILIO MOTTA, *Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci. Nuovi documenti*, in «Archivio Storico Lombardo», ser 2^a, XX, vol. X, 1893, fas. 4, pp. 971-996.

PIETRO PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia, 1893.

LÉON-GABRIEL PÉLISSIER (a), *Les relations de François de Gonzague marquis de Mantoue avec Ludovic Sforza et Louis XII. Notes additionnelles et documents*, in «Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, rédigées par les professeurs des Facultés des Lettres de Bordeaux et de Toulouse», ser. 2, 10, 1893, pp. 50-95.

LÉON-GABRIEL PÉLISSIER (b), *Louis XII et Ludovic Sforza (8 avril 1498 - 23 juillet 1500)*, 3 voll., Paris, 1893.

ROBERT VON SCHNEIDER, *Gian Marco Cavalli im Dienste Maximilians I*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», XIV, 14.1893, pp. 187-195.

1894 BERNARD BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York - London, 1894.

CORNELIUS VON FABRICZY, *Ambrogio de Predis*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XVII, 1894, pp. 252-254.

1895 BERNARD BERENSON, *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*, New York - London, 1895 [1^a ed.; 2a ed.: London, 1901, q.v.].

--- *Chantilly. Visite de l'institute de France, Itinéraire*, Paris, 1895.

--- *Drawings by the old masters*, catalogo della mostra, London, Art Gallery of the Corporation, october, 1895.

1896 LUCA BELTRAMI, *Gli sponsali di Bianca maria Sforza*, in «Emporium», III, febbraio 1896, pp. 83-95.

BERNARD BERENSON, *Les Peintures italiennes de New York et de Boston*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXXVIII, marzo, 1896, pp. 195-214.

RENÉ DE MAULDE LA CLAVIÈRE, *Jean Perréal dit Jean de Paris*, Paris, 1896.

- 1896-1908** JOSEPH SCHÖNBRUNNER, JOSEPH MEDER, *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und andren Sammlungen*, 12 voll., Wien 1896-1908.
- 1897** BERNARD BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index of their Works*, New York - London, 1897.
GUSTAVE GRUYER, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, 2 voll., Paris, 1897.
- 1898** GIROLAMO BISCARO, *Lorenzo Lotto a Treviso nella prima decade del secolo XVI*, in «L'Arte», I, 1898, pp. 138-153.
WILHELM VON BODE [a cura di], *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*, catalogo della mostra, Berlino, 20 maggio - 3 luglio 1898, Berlin, 1898.
- 1899** BERNARD BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance: with an index to their works*, New York, 1899.
— *Burlington Fine Arts Club. Illustrated Catalogue of Pictures by Masters of the Milanese and Allied Schools of Lombardy exhibited May, June and July, 1898*, catalogo della mostra, a cura di un comitato scientifico di cui facevano parte ROBERT H. BENSON, HERBERT, F. COOK, S. ARTHUR London, Burlington Fine Arts Club, maggio-luglio, 1898, London, 1899.
GEORGE HENSLOW, *Medical Works of the Fourteenth century*, London, 1899.
EUGENE MÜNTZ, *Léonard de Vinci*, Paris, 1899.
ADOLFO VENTURI, *Bartolomeo Veneto*, in «L'Arte», II, 1899, pp. 432-462.
- 1899-1900** PIERRE GAUTHIEZ, *Notes sur Bernardino Luini*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1899-1900: I, pér. 3^a, t. xxii, 1899, pp. 89-107; II, pp. 307-319; III, t. XXIII, 1900, pp. 25-38; IV, pp. 229-243.
- 1899-1903** ALESSANDRO LUZIO, RODOLFO RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie d'Isabella d'Este Gonzaga*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1899-1903: I. *La coltura*, t. XXXIII (2 tomi all'anno), 1899, 1^o sem., fasc. 97, pp. 1-62; II. *Le relazioni letterarie. 1. Gruppo mantovano*, t. XXXIV, 1899, 2^o sem., fasc. 100-101, pp. 1-97; 2. *Gruppo ferrarese*, t. XXXV, 1900, 1^o sem., fasc. 104-105, pp. 193-257; 3. *Gruppo lombardo*, t. XXXVI, 1900, 2^o sem., fasc. 108, pp. 325-349; 4. *Gruppo veneto*, t. XXXVII, 1901, 1^o sem., fasc. 110-111, pp. 201-245; 5. *Gruppo emiliano*, t. XXXVIII, 1901, 2^o sem., fasc. 112-113, pp. 41-70; 6. *Gruppo dell'Italia centrale*, t. XXXIX, 1902, 1^o sem., fasc. 116-117, pp. 193-251; 7. *Gruppo meridionale*, t. XL, 1902, 2^o sem., fasc. 120, pp. 289-333; *Appendici*, t. XLII, 1903, 2^o sem., fasc. 124-125, pp. 75-111 [saggi quindi raccolti in volume con lo stesso titolo, Torino, 1903, con nuova paginazione] [riedito a cura di SIMONE ALBONICO, introduzione di GIOVANNI AGOSTI, indici e apparati a cura di ALESSANDRO DELLA CASA, STEFANIA SIGNORINI, ROBERTO VETRUGNO, Milano, 2006, q. v.].
- 1900** ALESSANDRO LUZIO, *I ritratti di Isabella d'Este*, in «Emporium», XI, 1900, 65, Maggio, pp. 344-359.

ADOLFO VENTURI, *La Galleria Crespi in Milano*, Milano, 1900.

1901 BERNARD BERENSON (a), *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*, London, 1901 [2^a ed.; 1^a ed.: New York - London, 1895, q.v.].

BERNARD BERENSON (b), *The study and criticism of Italian art*, London, 1901 [1^a ed.; 2^a ed.: London, 1920].

GIROLAMO BISCARO, *Ancora di alcune opere giovanili di Lorenzo Lotto*, in «L'Arte», IV, pp. 152-161.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Un nuovo documento su Ambrogio Preda e gli sponsali di Bianca Maria Sforza*, in «Rassegna d'Arte», I, 1901, p. 150.

CARL LOESER, *Un'opera di Ambrogio De Predis*, in «Rassegna d'arte», I, 1901, 5, maggio, pp. 65-67.

ALESSANDRO LUZIO, *Isabella d'Este e la corte sforzesca*, in «Archivio Storico Lombardo», a. XXVIII, ser. 3^a, vol. XV, 1901, fasc. 29, Marzo, pp. 145-176.

LÉON-GABRIEL PÉLISSIER, *Sur les dates de trois lettres inédites de J.L. ambassadeur de France à Venise (1504-1509)*, in «Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles-lettres», ser. 1^a, II, 1901, pp. 177-213.

1902 PAUL KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlin, 1902 [2^a ed.; 1^a ed. London, 1901].

CHARLES LOESER, *La Collection Beckerath au Cabinet des Estampes de Berlin, Teil I*, in «Gazette des Beaux-Arts», ser. 3^a, XXVIII, 1902, pp. 471-482.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Ambrogio De Preda e un Ritratto di Bianca Maria Sforza*, in «Rassegna d'arte», II, 1902, pp. 93-94.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Pittori Lombardi del Quattrocento*, Milano, 1902 [recensione a WILHELM SUIDA, in «Kunstgeschichtliche Anzeigen», 1907, pp. 8-15.]

ARTHUR STRONG, *Reproductions of drawings by old masters in the Collection of the Duke of Devonshire at Chatsworth*, London, 1902.

WILHELM SUIDA, *Neue Studien zur Geschichte der lombardischen Malerei des XV Jahrhunderts*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXV, 1902, 1-2, pp. 331-347.

1904 LOUIS DIMIER, HAROLD CHILD, *French Painting in the Sixteenth century*, London- New York, 1904.

EMIL JACOBSEN, *Die Handzeichnungen der "Uffizien" in ihren Beziehungen zu Gemälden, Sculpturen und Gebäuden in Florenz*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXI, 1898, pp. 263-283.

1905 BERNARD BERENSON, *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, London, 1905.

- 1906** ROBERT HENRY HOBART CUST, *Giovanni Antonio Bazzi hitherto usually styled "Sodoma": the man and the painter*, London, 1906.
- GEORG GRONAU, recensione a: WOLDEMAR VON SEDLITZ, *Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci*, in «Monatshefte der Kunswissenschaftliche Literatur», II, 1906, Novembre, pp. 205-208.
- JOHN POSTLE HESELTINE, *Original drawings by old masters, of the schools of north Italy in the collection of J.P. Heseltine*, London, 1906.
- ALESSANDRO LUZIO, *Isabella d'Este nei primordi del papato di Leone X e il suo viaggio a Roma nel 1514-1515*, in «Archivio Storico Lombardo», XXXIII, 1906, 11, Settembre, pp. 99-180; XII, Dicembre, pp. 454-489.
- WOLDEMAR VON SEDLITZ, *Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhochsten Kaiserhauses», XXVI, 1906, pp. 1-47 [recensione di WILHELM SUIDA, *ibidem*, XXVI, 1906, 1907, pp. 1-48; recensione di PIETRO TOESCA, in «L'Arte» 3, IX, 1906, 51, pp. 479-480; recensione di GEORGE GRONAU, in «Monatshefte der Kunswissenschaftliche Literatur», II, 1906, pp. 205-208].
- 1906-1907** WILHELM SUIDA, *Ambrogio de Predis und Leonardo*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung der Allerhochsten Kaiserhauses», XXVI, 1906-1907, pp. 1-48.
- GEROLAMO CALVI, *Leonardo da Vinci e il conte di Ligny ed altri appunti su personaggi vinciani*, "Varietà vinciana, I", in «Raccolta vinciana», IIII, 1906-1907, pp. 99-110.
- 1907** BERNARD BERENSON, *The North Italian Painters of the Renaissance*, New York - London, 1907.
- MARY LOGAN BERENSON, *Dipinti italiani a Cleveland, S.U.A.*, in «Rassegna d'Arte», VII, 1907, pp. 1-5.
- CHARLES-MOÏSE BRIQUET, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition, vers 1282 jusqu'en 1600, avec 39 figures dans le texte et 16, 112 fac-similés de filigranes*, 4 voll., Paris 1907, [2a ed. Leipzig 1923].
- ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON, *Le Portrait en France à la cour des Valois: Crayons français du XV^e siècle conservés dans la collection de M.G. Salting, au Louvre*, Paris, 1907.
- HORATIO F. BROWN, *Studies in the history of Venice*, 2 voll., London, 1907.
- *Chantilly. Musée Condé. Itinéraire*, Paris, 1907.
- SIDNEY COLVIN, *Drawings of the old master in the university galleries and in the library of the christ church*, Oxford, 1907.
- HERBERT COOK, *Notizie d'Inghilterra*, in «L'Arte», X, 3, 1907, 19, pp. 150-152.
- GUSTAVO FRIZZONI, *Novi acquisti della Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo, 1907.
- LIONELLO VENTURI, *Le origini della pittura veneziana: 1300-1500*, Venezia, 1907.

- 1908** LUIGI ANGELINI, *Arte bergamasca. Di una tavola di Andrea Previtali in Alzano Maggiore*, in «Rassegna d'arte», VIII, 1908, 8, agosto, pp. 136-138.
- ARDUINO COLASANTI, *Due quadri inediti di Andrea Previtali*, in «L'Arte», XI, 1908, 1, pp. 52-53.
- ALESSANDRO LUZIO, *Isabella d'Este e il sacco di Roma*, Milano, 1908.
- ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON (a), *Le portrait à la cour des Valois : crayons français du XVIIe siècle, conservés au Musée Condé à Chantilly*, 5 tomi, t. I catalogue; tt. II-V planches, Paris, 1908.
- ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON (b), *Les Clouet: peintres officiels des rois de France*, Paris, 1908.
- ERASMO PERCOPO, *Il Pistoia, I sonetti faceti di Antonio Cammelli*, Napoli, 1908.
- 1908-1913** --- *Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut hrsg. Von der direktion, 200 mehrfarbige lichtdrucke in 20 lieferungen in 4 mappen, 20 voll.*, Frankfurt am Main 1908-1913
- 1909** GEORG GRONAU, *Belliniano Vittore*, voce in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von URLICH THIEME und FELIX BECKER, III, Leipzig, 1933, pp. 266-267.
- 1910** GEROLAMO BISCARO, *Le imbreviature del notaio Baniforte Gira e la chiesa di S. Maria di San Satiro*, in «Archivio Storico Lombardo», ser. 4, XIV, 1910, trascr. 27, Settembre, pp. 105-144.
- ELFRIED BOCK [a cura di], *Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der Königlichen Museen zu Berlin. Herausgegeben von der direktion lichtdrucke der reichsdruckerei, 2 voll., I Italien, Frankreich, Spanien, II Deutschland, Niederlande*, Berlin, 1910.
- GUSTAV GLÜCK, *Ein neugefundenes Jugendwerk Lorenzo Lottos*, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Zentralkommission für Kunst und Historische Denkmale», 1910, pp. 212-227.
- ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON, *Chantilly, crayons français du XVIIe siècle, Musée Condé*, Paris, 1910.
- EVA TEA, *La famiglia Bonsignori*, in «Madonna Verona», IV, 1910, pp. 130-140.
- 1911** EDMUND GARRATT GARDNER, *The painters of the School of Ferrara*, London - New York, 1911.
- FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Maestri minori lombardi del Quattrocento*, in «Rassegna d'Arte», XI, 1911, pp. 193-201.
- *Catalogo dei ritratti eseguiti in disegno ed in incisione da artisti italiani fioriti dal sec. XV alla prima metà del secolo XIX esposti nella R. Galleria degli Uffizi*, Firenze, 1911.

- 1911-1915** ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VII: *La pittura del Quattrocento*, parte 4^a, Milano, 1911-1915 [4 parti in 4 voll., parte I: 1911, parte II: 1913, parte III: 1914, parte IV: 1915].
- 1912** --- *Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut hrsg. Von der direktion, 200 mehrfarbige lichterdrucke in 20 lieferungen in 4 mappen*, Frankfurt am Main, 1908-1916, X, 1912, Frankfurt am Main.
- TANCRED BORENIUS (a), *La mostra di dipinti veneziani primitivi al Burlington Fine Arts Club*, in «Rassegna d'arte», XII, 1912, pp. 88-92.
- TANCRED BORENIUS [a cura di] (b), JOSEPH ARCHER CROWE, GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE, *History of paintings in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 3 voll., London, 1912 [ried. dell'opera pubblicata nel 1871, ampiamente annotata, q.v.].
- ALESSANDRO LUZIO, *Isabella d'Este di fronte a Giulio II negli ultimi tre anni del suo pontificato*, 1912.
- 1913** BERNARD BERENSON, *La Sainte Justine de la collection Bagatti-Valsecchi à Milan*, in «Gazette des Beaux-Arts», I, 1913, pp. 461-479.
- LOUIS DIMIER, *Histoire de Savoye : des origines a l'annexion*, Paris, 1913.
- GINO FOGOLARI, *I disegni dell'Accademia di Venezia*, Milano, 1913.
- ALESSANDRO LUZIO, *La galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28. Documenti degli archivi di Mantova e Londra raccolti ed illustrati da Alessandro Luzio*, Milano, 1913 [ristampa anastatica: Roma 1974].
- WILHELM VOSS, *Handzeichnungen alter Meister im Leipziger Museum*, in «Zeitschrift für bildende Kunst, n.s.», XXIV, 1913, pp. 221-36.
- 1913-1923** FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *La Corte di Lodovico il Moro*, 4 voll., Milano, 1913-1923, I: *La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, 1913, II: *Bramante e Leonardo da Vinci*, 1915, III: *Gli artisti lombardi*, 1917, IV: *Le arti industriali, la letteratura, la musica*, 1923.
- 1914** CHARLES FRANCIS BELL, *Drawings by the old masters in the library of Christ Church Oxford*, Oxford, 1914.
- GEROLAMO BISCARO, *Note di Storia dell'arte e della cultura a Milano dai libri Mastri Borromeo, (1427-1478)*, in «Archivio Storico Lombardo», a. XLI, ser. 5^a, 1914, fasc. 1-2, Giugno, pp. 93-94.
- CHARLES LOESER, CARLO GAMBA, P. NERINO FERRI, *Mostra di disegni e stampe di scuola veneziana dei secoli XV e XVI nel Gabinetto dei Disegni della R. Galleria degli Uffizi*, Bergamo, 1914.
- ROBERTO LONGHI, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in «L'arte», XVII, 1914, pp. 198-221, 241-256 [riedito in ROBERTO LONGHI, *Scritti giovanili*, "Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, I", Firenze, 1961, pp. 61-106].

CORRADO RICCI, *Disegni delle scuole emiliana e cremonese nei secoli XV e XVI*, in "I disegni della R. Galleria degli Uffizi ser. II, fasc. III", Firenze, 1914.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Un ritratto di Ambrogio De Predis a Brera*, in «Bollettino d'Arte», VIII, 1914, 9 Settembre, pp. 298-304.

PASQUALE N. FERRI, CARLO GAMBA, CHARLES LOESER [a cura di], *Mostra di disegni e stampe di scuola veneziana dei secoli XV e XVI nel Gabinetto dei Disegni della R. Galleria degli Uffizi*, catalogo della mostra, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, maggio-dicembre 1914, Bergamo, 1914.

1914-1915 ALESSANDRO LUZIO, *Isabella d'Este e i Borgia. Con nuovi documenti e quattro tavole di "fac-simile"*, in «Archivio storico Lombardo», (I): a. XLI, ser. 5^a, p.^{te} I (2 parti all'anno), 1914, fasc. 3, pp. 469-553; (II): a. XLI, ser. 5^a, p.^{te} II, 1914, fasc. 4, pp. 673-753; (III): a. XLII, ser. 5^a, p.^{te} I, 1915, fasc. 1-2, pp. 115-167; (IV): a. XLII, ser. 5^a, p.^{te} II, 1915, fasc. 5, pp. 412-493 [edito anche separatamente con nuova paginazione 1-274: Milano, 1915, q.v.].

1915 WALTER LEAF, *The commerce of sinope*, in «Journal of Hellenic studies», 1916, 36, pp. 1-15.

ALESSANDRO LUZIO, *Isabella e i Borgia, con nuovi documenti e quattro tavole di "fac-simile"*, Milano, 1915.

1919 LUCA BELTRAMI, *Documenti e Memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci, in ordine cronologico*, Milano, 1919.

JOSEPH MEDER, *Die Handzeichnung ihre Technik und Entwicklung*, Wien, 1919 [2^a ed; 1^a ed. Wien, 1923, q.v.; trad. inglese di WINSLOW AMES, 2 voll., New York, 1978].

WILHELM SUIDA (a), *Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», XII, 1919, pp. 257-278.

WILHELM SUIDA (b), *Leonardo und sein kreis*, Münche, 1919.

GIULIO BERTONI, *L'«Orlando furioso» e la rinascenza a Ferrara*, Modena, 1919.

1920 ALDO RAVÀ, *Il "camerino delle anticaglie" di Gabriele Vendramin*, in «Nuovo archivio veneto», vol. 117-118, 1920, pp. 155-181.

1921 FRITS LUGT, *Les marques de collections de dessins & d'estampes. Marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques. Marques de marchands, de monteurs et d'imprimeurs. Cachets de vente d'artistes décédés. Marques de graveurs apposées après le tirage des planches. Timbres d'édition. Etc. Avec des notices historiques sur les collectionneurs, les collections, les ventes, les marchands et éditeurs, etc.*, Amsterdam, 1921 [reprint: san Francisco, CA., 1975] [il volume *Supplément* uscirà nel 1956, q.v.].

ATTILIO SCHIAPARELLI, *Leonardo ritrattista*, Milano, 1921.

- ALESSANDRO SCRINZI, *Arte retrospettiva: Andrea Previtali*, in «Emporium», LIV, 1921, pp. 93-100.
- ADOLFO VENTURI, *Per Antonello da Messina*, in «L'Arte», 1921, XXIV, pp. 68-75.
- 1922** ONOFRIO H. GIGLIOLI, *I disegni della R. Galleria degli Uffizi a Firenze*, Firenze, 1922.
- ANDRÉ MAUREL, *De Trieste a Cattaro*, Paris, 1922.
- JOSEPH MEDER, *Handzeichnungen alter meiste aus der Albertina*, Wien, 1922.
- ANGELO PINETTI, *Il Conte Giacomo Carrara e la sua galleria secondo il catalogo del 1796*, Bergamo, 1922.
- ADOLFO VENTURI, *Disegni di Stefano da Zevio, del Savoldo, di Lorenzo Lotto*, di Raffaello nell'Albertina di Vienna, in «L'Arte», XXV, 1922, pp. 112-115.
- *Catalogue des dessins de Leonard de Vinci*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Louvre, maggio-novembre 1922, Paris, 1922.
- 1923** JOSEPH MEDER, *Handzeichnungen italienischer Meister des 15.-18. Jahrhunderts*, 2 voll., Wien, 1923 [1ª edizione, Wien, 1919, q.v., trad. inglese di WINSLOW AMES, *The Mastery of Drawing*, 2 voll., I text, II plates, New York, 1978].
- 1923-1937** RAIMOND VAN MARLE, *The development of the italian schools of painting*, 19 voll., The Hague, 1923-1937, XVII, The Hauge 1935.
- 1924** ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON, *Les Clouet et leurs émules*, 3 voll., Paris, 1924.
- 1924-1927** LOUIS DIMIER, *Histoire de la peinture de portrait en France au 16. siècle accompagnée d'un catalogue de tous les ouvrages subsistant en ce genre, de crayon, de peinture a l'huile, de miniature, d'email, de tapismostra, a cura et de cire en medaillons*, 3 voll. e un *Supplément* Paris-Bruxelles, 1924-1927 [I *Texte* (1924); II *Catalogue de tous les ouvrages* (1925); III *Catalogue de seconde main* (1926)].
- 1925** DETLEV FREIHERR VON HADELN, *Venezianische Zeichnungen des Quattrocento*, Berlin, 1925.
- ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, IX: *La Pittura del Cinquecento*, Milano 1925-1934 [7 parti in 7 voll., parte I: 1925, parte II: 1926, parte III: 1928, parte IV: 1929, parte V: 1932, parte VI: 1933, parte VII: 1934].
- 1926** LUIGI COLETTI, *Treviso*, Bergamo, 1926.
- LUDWIG JUSTI, *Giorgione*, 2 voll., Berlin, 1926.
- ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON, *Catherine de Médicis et les Clouets de*

Chantilly, Paris, 1926.

ARTHUR EWART POPHAM, *A portrait by Jehannet Clouet*, in «The Burlington Magazine», vol. XLII, 1922, pp. 129-130.

ALFRED STIX, LILI FRÖHLICH-BUM, *Zeichnungen der venezianischen schule, "Beschreibender katalog der Handzeichnungen in der Albertina, I"*, Wien, 1926.

ADOLFO VENTURI (a), *Di Lorenzo LottoL'Arte*», XXIX, 1926, pp. 153-157.

ADOLFO VENTURI (b), *Scelta di rari disegni nei Musei d'EuropaL'Arte*», XXIX, 1926, pp. 1-18.

1926-1992 ANTON REICHEL [a cura di], *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina*, VII voll., 1926-1992.

1927 CHARLES HOLMES, *Recent acquisition at Trafalgar square*, in «The Burlington magazine», LI, 1927, pp. 106-113.

KARL THEODORE PARKER, *North Italian Drawings of the Quattrocento*, London, 1927.

GUSTAV PAULI, *Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg: Italiener*, Frankfurt am Main, 1927.

WILHELM SUIDA, recensione a: ALFRED STIX, LILI FRÖHLICH-BUM, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung der Albertina, Wien, 1926-1927*, in «Belvedere», 1927, p. 59.

ADOLFO VENTURI, *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano, 1927.

--- *Les trésors des bibliothèques françaises: la bibliothèque de Chantilly*, I, Paris, 1927.

1927-1928 JAMES BYAM SHAW, *Giovanni Bellini, Portrait of the Marquis Francesco Gonzaga of Mantua - Black chalk with slight wash, on greenish paper-347x238 mm. -Dublin, National Gallery of Ireland, cat. N° 2019-From the R. Cosway CollectionOld Master Drawings*», II, 1927-1928, 8, pp. 50-54.

1928 GEORG GRONAU, *Frauenbildnisse des Mantuaner hofes von Lorenzo CostaPantheon*», I, 1928, pp. 235-241.

AUGUST LIEBAMANN MAYER, *Zur Bildniskunst des Barolommeo VenetoPantheon*», I 1928, pp. 571-578.

ROBERTO LONGHI, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, in «Pinacotheca», 2, 1928, settembre-ottobre, pp. 79-87, [riedito in "*Me pinxit*" e *quesiti caravaggeschi 1928-1934*, "Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi. IV", Firenze 1968, pp. 258-320].

1929 AUGUST LIEBAMANN MAYER, *Francesco Bonsignori als bildnismaler*, in «Pantheon», IV, 1929, Agosto, pp. 345-355.

WILHELM SUIDA, *Leonardo und Sein Kreis*, München, 1929 [ed. in lingua italiana a cura di MARIA TERESA FIORIO, con introduzione di M.T. F. e traduzione di MARTA RICCI, "Biblioteca dell'Arte", Vicenza 2001, q.v.].

ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX: *la Pittura del Cinquecento*, parte 4^a, Milano, 1929 [7 parti in 7 voll., Milano 1925-1934, parte I: 1925, parte II: 1926, parte III: 1928, parte IV: 1929, parte V: 1932, parte VI: 1933, parte VII: 1934].

1930 LORD BALNIEL, KENNETH CLARK, *Scheda n. 76*, in *A commemorative catalogue of the exhibition of italian art*, catalogo della mostra, a cura di LORD BALNIEL, KENNETH CLARK, Londra, Royal Academy of Arts, gennaio - marzo 1930, Oxford, 1930, 2 voll., [I: texts, II: plates].

GIROLAMO BISCARO, *Il dissidio tra Gerolamo Contarini Podestà e Bernardo de' Rossi vescovo di Treviso e la congiura contro la vita del vescovo* Archivio Veneto», VIII, 1930, pp. 1-53.

GEORGE FRANCIS HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 voll, London, 1930 [ed. anastatica: Firenze, 1984].

ARTHUR EWART POPHAM, *Italian drawings exhibited at the Royal Academy, Burlington House, London 1930*, Oxford, 1931.

CORRADO RICCI, *Accademia Carrara in Bergamo elenco dei quadri*, Bergamo, 1930.

OTTO VON FALKE [a cura di], *Die Sammlung Dr. Albert Figdor: Wien*, 4 voll., I indici, II August Schestag [a cura di] *Mobel*, III Max J. Friedlander [a cura di] *Gemalde*, IV *Italienische Skulpturen und Plastiken*, Wien, 1930.

1931 FIORENZO CANUTI, *Il Perugino*, 2 voll., Siena, 1931.

ANDRÉ DE HEVESY, *Um Bartolomeo Veneto*, in «Pantheon», VII, 1931, pp. 225-233.

--- *Italian Drawings Exhibited at the Royal Academy (Catalogue of the Italian Exhibition)*, catalogo della mostra, a cura di ARTHUR EWART POPHAM, Londra, Royal Academy Burlington House, 1930, London, 1931.

KARL OETTINGER, *Ein Konzert des Lorenzo Lotto*, in «Belvedere», XVII, 1930, pp. 10-14.

1932 BERNARD BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford, 1932.

ARTHUR EWART POPHAM, *Andrea Mantegna (1435-1509). Figures from the Ascension: Cambridge, Mass. Fogg Art Museum (presented by Mrs. Jesse Straus)*, in «Old master drawings», VI, 1931-1932, p. 62.

ALFRED STIX, LILLI FRÖHLICH-BUM, *Die Zeichnungen der toskanischen, umbrischen und römischen schulen*, "Katalog der Albertina, III", Wien, 1932.

1933 JAN LAUTS, *Antonello da Messina* Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», VII, 1933, pp. 15-88.

- *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, Ferrara, 1933.
- WILHELM SUIDA, *Ambrogio de Predis*, voce in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von URLICH THIEME und FELIX BECKER, XXVII, Leipzig, 1933, pp. 368-370.
- 1934** ROBERTO LONGHI, *Officina ferrarese*, "Pittura dell'Occidente, I", Roma, 1934 [riedito in ROBERTO LONGHI, *Officina ferrarese*, "Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, V", Firenze 1956, pp. 5-122].
- *Cimeli della mostra ferrarese del Rinascimento. Disegni del Tura*, Costa, *Robert*Rivista di Ferrara», II, 1934, 8, pp. 376-377.
- ADOLFO VENTURI, *Un quadro inedito di Cima da Conegliano*, in «L'Arte», 1934, novembre, pp. 482-487.
- 1935** KENNETH CLARK, *A catalogue of the drawings of Leonardo da Vinci in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, 2 voll., Cambridge, 1935.
- LUITPOLD DUSSLER, *Giovani Bellini von Luitpold Dussler*, Frankfurt au Main, 1935 [2^a ed. Wien, 1949]
- RAIMOND VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague, 1923-1937, XVII, The Hague, 1935.
- *Exposition de l'Art italienne de Cimabue à Tiepolo*, catalogo della mostra, a cura di UGO OJETTI, CARLO GAMBA, MARIO SALMI, Parigi, Petit Palais, Paris, 1935.
- 1936** JEAN LIPMAN, *The Florentine profile portrait in the Quattrocento*, in «The Art Bulletin», XVIII, 1936, pp. 54-102.
- JOHANNES WILDE, *Zum werke des Domenico Fetti*, in «Wiener Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», X, 1936, pp. 211-220.
- 1937** TANCRED BORENIUS, *Four Giorgionesque Panels*, in «The Burlington Magazine», LXXI, 1937, pp. 286-289.
- KENNETH CLARK, *Four Giorgionesque Panels*, in «The Burlington Magazine», LXXI, 1937, novembre, pp. 199-286.
- GIUSEPPE FIOCCO, *Mantegna*, Milano, 1937.
- CARLO GAMBA, *Giovanni Bellini*, Milano, 1937
- IRENE KUNZE, *A re-discovered picture by Andrea Cordeliaghi*, in «The Burlington Magazine», LXXI, 1937, novembre, pp. 261-267.
- *Mostra iconografica gonzaghesca*, catalogo della mostra, Mantova, Galleria e Museo di Palazzo Ducale, maggio-settembre 1937, Mantova, 1937.
- HANS TIETZE, ERICA TIETZE-CONRAT, *Contributi critici allo studio organico dei disegni veneziani del Cinquecento*, in «La Critica d'Arte», II, 1937, 8, pp. 77-88.

1938 BERNARD BERENSON, *The Drawings of the Florentine Painters. Amplified edition*, 3 voll., Chicago, 1938 [1ª ed. London, 1903]

GEORG MARTIN RICHTER, *Brief zu "Four Giorgionesque Panels"*, in «The Burlington Magazine», LXXII, 1938, Gennaio, pp. 33-34.

ODOARDO H. GIGLIOLI, *Opere d'arte ignote o poco note, un ritratto di Andrea Rinieri di Quaratesi attribuito a Michelangelo*, in «Rivista d'arte», XX, 1938, pp. 174-181.

1939 LUIGI COLETTI, *Lotto e Melozzo*, in «Le Arti», I, 1939, 4, Aprile-Maggio, pp. 348-357.

ARTHUR EWART POPHAM, *A Handbook to the Drawings and the Water-Colours in the Department of Prints and Drawings, British Museum*, London, 1939.

--- *Mostra di Leonardo da Vinci*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo dell'Arte, 9 maggio-20 ottobre 1939, Novara, 1939.

1940 LOUIS DIMIER, *Disegni francesi del XVI secolo*, Novara, 1940.

ROBERTO LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, in «La Critica d'Arte», supplemento all'anno IV, 1940 [riedito in ROBERTO LONGHI, *Officina ferrarese*, "Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, V", Firenze 1956, pp. 123-171].

AGNES MONGAN, PAUL J. SACHS, *Drawings in the Fogg Museum of Art*, 2 voll., I text, II plates, Cambridge, 1940 [2a ed.: Cambridge, 1946, q.v.].

1941 ALFRED STIX UND ANNA SPITZMÜLLER, *Die Schulen von Ferrara, Bologna, Parma und Modena, der Lombardei, Genuas, Neapels und Siziliens*, Wien, 1941.

1942 ANTONIO MORASSI, *Giorgione*, "Valori Plastici", Milano, 1942.

1943 CHARLES DE TOLNAY, *History and Technique of Old Master Drawings. A Handbook*, New York, 1943 [ristampa anastatica: New York, 1972].

1944 HANS TIETZE, ERICA TIETZE-CONRAT, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, 2 voll., I text, II plates, New York, 1944 [ristampa anastatica: 2 voll., New York, 1970].

1945 --- *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra, a cura di RODOLFO PALLUCCHINI, Venezia, Procuratie Nuove, 27 luglio - 31 ottobre 1945, Venezia, 1945.

ARTHUR EWART POPHAM, *The drawings by Leonardo da Vinci*, New York, 1945.

GUSTAVE TOUDOUZE, *Le costume français*, Paris, 1945.

1946 ROBERT L. DOUGLAS, *Ambrogio de Predis. A portrait of a Lady*, in «Art in America», 1946, January, pp. 5-7.

ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, in «La Rassegna d'Italia», I, 1946, Gennaio, pp. 64-81, Aprile, pp. 32-49 [riedito in un volume: Firenze, 1952; quindi in *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969*, "Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, X", Firenze, 1978, pp. 3-63].

AGNES MONGAN, PAUL J. SACHS, *Drawings in the Fogg Museum of Art*, 2 voll., Cambridge, 1946 [2^a ed.; 1^a ed.: 3 voll, Cambridge, 1940, q.v.].

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Commenti di critica d'arte*, Bari, 1946.

1947 LUIGI GRASSI, *Storia del disegno. Svolgimento del pensiero critico e un catalogo*, Roma, 1947.

1948 OTTO BENESCH [a cura di], *The Albertina collection of old master drawings. An illustrated supplement to the exhibition catalogue*, London, 1948.

--- *Old master drawings from the Albertina Collection*, catalogo della mostra, a cura di ARTHUR EWART POPHAM, Londra, The Arts Council of Great Britain, London, 1948.

PAUL R. WESCHER, *Jean Perréal, the "master of Charles VIII"*, in «The art quarterly», XI, 1948, 4, Autumn, pp. 352-357.

EDGARD WIND, *Bellini's feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*, Cambridge, 1948.

1949 GIUSEPPE FIOCCO, *I disegni di Giambellino*, in «Arte Veneta», III, 1949, pp. 40-54.

ARNOLD GÜNTER, *Zeichnungen der Kupferstichkabinetts in Berlin. Italianische Zeichnungen*, Berlin, 1949.

PIERRE LAVALLÉE, *Les techniques du dessin. Leur évolution dans les différentes écoles de l'Europe*, Paris, 1949 [2^a ed. rivista e corretta].

--- *Old Master Drawings from Chatsworth*, catalogo della mostra, a cura di ARTHUR EWART POPHAM, Chatsworth, Arts Council Gallery, London, 1949.

ARTHUR EWART POPHAM, JOHANNES WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, "The Italian Drawings at Windsor Castel", London, 1949.

ERICA TIETZE-CONRAT, *A Gonzaga portrait by Francesco Bonsignori*, in «La Critica d'Arte», XXIX, 1949, pp. 218-221.

1950 ADHÉMAR HÉLÈNE, *Portraits français XIVe-XVe-XVI siècles*, Paris, 1951.

ETTORE CAMESACASA, *Enciclopedia della pittura italiana*, I, Milano, 1950, pp. 280-281.

--- *Cent cinquante chef d'oeuvre de l'Albertina de Vienne*, catalogo della mostra, a cura di JEAN ADHÉMAR, Parigi, Bibliothèque Nationale, Paris, 1950.

EUGENIO GARIN, *Interpretazioni del Rinascimento*, in *Dal Medioevo al Rinascimento. Due saggi*, Firenze, 1950 [riedito in *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche*, 1ª ed. Bari, 1954, pp. 90-108; ed. cons. a cura di MICHELE CILIBERTO, Roma, 2009, pp. 1-12, q.v.].

ARTHUR EWART POPHAM, PHILIP POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, 2 voll., London, 1950.

--- *Trésors des Bibliothèques d'Italie (IV-XVI siècles)*, catalogo della mostra, Parigi, Paris, 1950.

1951-1952 PHILIP POUNCEY, *A drawing by Francesco Bonsignori (1952)*, in «The British Museum Quarterly», 1951-1952, pp. 99-101 [riedito in PHILIP POUNCEY [MARIO DI GIAMPAOLO, a cura di], *Raccolta di scritti (1937-1985)*, Rimini, 1994, pp. 169-173].

1953 ANNA BANTI, *Lorenzo Lotto*, Regesti, note e cataloghi di ANTONIO BOSCHETTO Firenze, 1953 "Biblioteca di «Proporzioni»".

LUIGI COLETTI, *Lotto*, Bergamo, 1953.

LUIGI COLETTI, *Pittura Veneta del Quattrocento*, "Storia della pittura italiana", Novara, 1953.

--- *Mostra storica nazionale della miniatura*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI MUZZIOLI, Roma, Palazzo Venezia, Firenze, 1953.

RODOLFO PALLUCCHINI, *Lorenzo Lotto*, Milano, 1953.

PIETRO ZAMPETTI (a), *Lorenzo Lotto nelle Marche*, Urbino, 1953.

PIETRO ZAMPETTI (b) [a cura di], *Mostra di Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra, a cura di PIETRO ZAMPETTI, Venezia, Palazzo Ducale, 14 giugno - 18 ottobre 1953, Venezia, 1953.

JOHANNES WILDE, *Michelangelo and his studio, "Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum"*, London, 1953.

1954 --- *Exhibition of Old Master Drawings*, P. and D. Colnaghi and Co., London, June 1954, London, 1954.

CORRADO PADOVANI, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo, 1954.

GILES ROBERTSON, *Vincenzo Catena*, Edinburgh, 1954.

1955 JEAN ADHÉMAR, *French drawing of the XVI century*, London, 1955.

BERNARD BERENSON, *Lotto*, Milano, 1955 [ed. italiana della 3ª ed. inedita del 1895].

PIERO BIANCONI, *Tutta la pittura di Lorenzo Lotto*, Milano, 1955.

REZIO BRUSCAROLI, *Melozzo e il melozzismo*, Bologna, 1955.

PHILIP POUNCEY, *Drawings by Garofalo*, «The Burlington Magazine», XCVII, 1955, 628, July, pp. 196-200.

ERIKA TIETZE-CONRAT, *Andrea Mantegna. Le pitture, i disegni, le incisioni*, Firenze-London, 1955.

1956 BERNARD BERENSON, *Lorenzo Lotto*, London, 1956 [3^a ed.].

FEDERICO BRENZONI, *Su l'origine della famiglia di F. Bonsignori*, in «L'Arte», LVII, 1958, 23, luglio-settembre, pp. 295-300.

RENATA CIPRIANI, *Tutta la pittura del Mantegna*, Milano, 1956.

--- *De Giotto à Bellini, les primitifs italiens dans les musée de France*, catalogo della mostra, a cura di MICHEL LACLOTTE, Parigi, Orangerie des Tuileries, maggio-luglio 1956, Paris, 1956.

CREIGHTON GILBERT, *Alvise e compagni*, in Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi, 2 voll., Roma, 1956, I, pp. 277-308.

LUIGI GRASSI, *Il Disegno Italiano dal Trecento al Seicento*, Roma, 1956.

MICHEL LACLOTTE (a), *Peintures italiennes des XIVe et XVe siècle à l'Orangerie*, in «Arte Veneta», X, 1956, pp. 225-232.

MICHEL LACLOTTE (b), *Scheda n. 146, Andrea Mantegna (attribué à)*, in *De Giotto à Bellini, les primitifs italiens dans les musée de France*, catalogo della mostra, a cura di MICHEL LACLOTTE, Parigi, Orangerie des Tuileries, maggio-luglio 1956, Paris, 1956, p. 104.

. FRITS LUGT, *Les marques de collections de dessins & d'estampes. Marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques. Marques de marchands, de monteurs et d'imprimeurs. Cachets de vente d'artistes décédés. Marques de graveurs apposées après le tirage des planches. Timbres d'édition. Etc. Avec des notices historiques sur les collectionneurs, les collections, les ventes, les marchands et éditeurs, etc. Supplément*, La Haye, 1956 [il volume di cui questo è il supplemento è uscito nel 1921, q.v.].

ANGELA OTTINO DALLA CHIESA, *Bernardino Luini*, Novara, 1956.

1957 BERNARD BERENSON, *Italian pictures of the Reinassance. A list of the principal artists and their works with an index of places. Venetian School*, 2 voll., London, 1957 [ed. italiana: Firenze, 1958].

--- *Besançon, le plus ancien musée de France*, catalogo della mostra, Parigi, Musée des Arts Decoratifs, febbraio-aprile 1957, Paris, 1957.

ANICETO DEL MASSA, *I Maestri Italiani del Disegno, dal secolo XV al secolo XVIII*, Roma, 1957.

--- *Italienische zeichnungen 1500-1800 aus den beständen des kupferstichkabinetts*, catalogo della mostra, a cura di WOLF STUBBE, Amburgo, Kunsthalle, febbraio-aprile 1957, Hamburg 1957.

RODOLFO PALLUCCHINI, *L'arte veneziana del Quattrocento*, in *La Civiltà veneziana del Quattrocento. Terza mostra, a cura del ciclo di conferenze tenute nella primavera del 1956 presso il Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini*, "Storia della civiltà veneziana, 3", Firenze, 1957, pp. 147-157.

LIONELLO PUPPI, *Formazione vicentina di Francesco Bonsignori*, in «Vita veronese», V, maggio, 1958, pp. 170-172.

- CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Lombardi agli Uffizi*, 2, in «La critica d'Arte», XIV, 1967, 87, pp. 41-48.
- WILHELM SUIDA, *Pitture lombarde del Rinascimento. Bernardo Zenale*, in «Rivista d'Arte» XXXII, 1957, pp. 151-173.
- JAMES WATROUS, *The Craft of Old Master Drawings*, Madison (Wisconsin), 1957.
- 1958** KURT HERBERTS, *The Complete Book of Artists' Technique*, New York, 1958.
- ALBERTO MARTINI, *Spigolature venete*, in «Arte Veneta», XI, 1957 (1958), pp. 53-64.
- EMILE MONNIN CHAMOT, CLYDE WALTER MASON, *Handbook of chemical microscopy*, 2 voll., New York, 1958.
- RODOLFO PALLUCCHINI, *La Pittura veneta del Quattrocento: parte terza. Lo sviluppo della pittura a Venezia nella seconda metà del secolo (Giovanni Bellini, Antonello, Alvise Vivarini...)* Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Padova, anno accademico 1958-1959, Padova, 1958.
- K.T. PARKER, *North Italian Drawings of the Quattrocento*, London, 1927.
- CARLO VOLPE, *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna*, in *La pittura nell'Emilia e nella Romagna: raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*, Modena, 1958 [ed. cons. a cura di DANIELE BENATI e LUCIA PERUZZI, Modena, 1993].
- ROBERTO WEISS, *Giovanni Ambrogio Preda in Rome*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXI, 1958, 3/4, p. 297.
- JOHN WYNDHAM POPE-HENNESSY, *Italian renaissance sculpture*, London, 1958.
- 1959** JULIUS S. HELD, *Scheda n. 14, Bernadino de' Conti*, in *Great master drawings of seven centuries*, catalogo della mostra, a cura di JULIUS S. HELD, New York, M. Knoedler and Company, 14 East 57th Street, 13 October - 7 November, 1959, New York, 1959.
- ALBERTO NEPPI, *Il Garofalo*, Milano, 1959.
- RODOLDO PALLUCCHINI, *Giovanni Bellini, "I sommi dell'arte italiana"*, Milano, 1959.
- WILHELM SUIDA, *Giovanni Ambrogio De Predis miniatore*, in «Arte Lombarda», a. IV, 1959, I, pp. 67-73.
- 1960** JACOB BEAN [a cura di], *Les Dessins Italiens de la Collection Bonnat à Bayonne*, «Inventaire général des dessins des musées de provence, 4», Paris, 1960.
- GIUSEPPE DE ANGELIS, *L'ospedale di Santo Spirito in Saxia*, 2 voll., I *Dalle origini al 1300*, II *Dal 1301 al 1500*, «Collana di studi storici sull'Ospedale di Santo Spirito in Saxia e sugli ospedali romani, 20», Roma, 1960.
- NORMAN HOLT HARTSHORNE, *Crystals and the polarizing microscope*, London, 1960.

- 1961** BERNARD BERENSON, *I disegni dei pittori fiorentini*, 3 voll., Milano, 1961 [ed. rivista e ampliata dall'autore].
- MARTIN DAVIES, *National gallery catalogues. The earlier italian schools*, London, 1961.
- GIUSEPPE FIOCCO, *La mostra dei disegni veneti dell'Albertina di Vienna* [recensione alla mostra *Disegni veneti dell'Albertina di Vienna*], in «Arte Veneta», XV, 1961, pp. 318-321.
- JOHANN WILHELM GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti da Giovanni Gaye*, Torino, 1961.
- AMALIA MEZZETTI, *Scheda n. 140, Ritratto di vecchio*, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI PACCAGNINI, con AMALIA MEZZETTI, MARIA FIGLIOLI, Mantova, Palazzo Ducale, settembre-ottobre 1961, Mantova, 1961, p. 186.
- GIOVANNI PACCAGNINI, *Scheda n. 91, Madonna col Bambino e cherubini*, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI PACCAGNINI, con AMALIA MEZZETTI, MARIA FIGLIOLI, Mantova, Palazzo Ducale, settembre-ottobre 1961, Mantova, 1961, p. 128.
- URSULA BARBARA SCHMITT, *Francesco Bonsignori*, in «Münchener Jahrbuch der Bildenden Künste», ser. 3^a, I, 1961, Band XII, pp. 73-152.
- *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI PACCAGNINI, con AMALIA MEZZETTI, MARIA FIGLIOLI, Mantova, Palazzo Ducale, settembre-ottobre 1961, Mantova, 1961.
- *Disegni veneti dell'Albertina di Vienna*, catalogo della mostra, a cura di OTTO BENESCH e KONRAD OBERHUBER, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, San Giorgio Maggiore, Vicenza, 1961.
- *Old Master Drawings from Chatsworth*, catalogo della mostra, a cura di THOMAS WRAGG, Manchester, Manchester City Art Gallery, 19 luglio - 10 settembre 1961, Manchester, 1961.
- 1962** ANNA MARIA BRIZIO, *Il nuovo metodo del prof. Grassberger per mettere in evidenza i ritocchi soprammessi a dipinti e disegni*, in «Raccolta Vinciana», 19, 1962, pp. 297-299.
- FERRUCCIA CAPPI BENTIVEGNA, *Abbigliamento e costume nella pittura italiana*, 2 voll., I *Rinascimento*, II *Barocco e Impero*, Roma, 1962.
- FRITZ HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 2 voll., Venezia, 1962.
- IRA MOSKOWITZ, WINSLOW AMES, *Great drawings of all time*, 2 voll., I *Italian Thirteenth through Nineteenth Century*, II *German, Flemish and Dutch*, New York, 1962.
- RODOLFO PALLUCCHINI, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venezia, 1962.
- *Première exposition des plus beaux dessins du Louvre et de quelques pièces célèbres des collection de Paris*, catalogo della mostra, a cura di JACQUELINE BOUCHOT-SAUPIQUE, Parigi, Musée du Louvre, marzo-maggio 1962, Paris, 1962.

- CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Codicillo mantegnesco*, in «Critica d'arte», IX, 1962, 52, luglio-agosto, pp. 21-40.
- JOHN SHEARMAN, *Leonardo's Colour and Chiaroscuro*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXV, 1962, pp. 13-47.
- 1963** --- *Antichi disegni e stampe dell'Accademia Cararra di Bergamo*, catalogo della mostra, a cura di CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, Bergamo, Accademia Cararra, Bergamo, 1963.
- LUISA COGLIATI ARANO, *Andrea Solario e Jean Clouet*, in «Arte lombarda», VIII, 1963, 2, pp. 147-156.
- FELTON GIBBONS, *New evidence for the birth dates of Gentile and Giovanni Bellini*, in «The art bulletin», XLV, 1963, marzo, pp. 54-58.
- GIUSEPPE LIBERALI, *Lotto, Pordenone e Tiziano a Treviso*, in «Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 33, 1963, 3, pp. 3-121.
- LEONARDO MAZZOLDI, *Da Ludovico secondo marchese a Francesco secondo duca*, in GIUSEPPE CONIGLIO, LEONARDO MAZZOLDI [et alii], *Mantova: La storia, le arti, le lettere*, 9 voll., Mantova, 1960-1963, vol. I, tomo 3, 1963.
- PIERRE PRADEL, *Les autographes de Jeanne Perréal*, in «Bibliothèque de l'Ecole des Chartes», CXXI, 1963, pp. 132-186.
- 1964** OTTO BENESCH, *Meisterzeichnungen der Albertina: Europäische Schulen von der Gotik zum Klassizismus*, Salzburg, 1964.
- 1964-1969** ROSITA LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, 5 voll., Milano, 1964-1969 [ristampa in 2 voll.: Firenze, 2005].
- JANET COX-REARICK, *The drawings of Pontormo*, Cambridge, 1964.
- 1965** JACOB BEAN, FELICE STAMPFLE, *Drawings from New York Collections, I The Italian Renaissance*, catalogo della mostra, New York, Metropolitan Museum of Art, 8 novembre 1965 - 9 gennaio 1966, New York, 1965.
- PHILIP HENDY, LUDWIG GOLDSCHNEIDER, *Giovanni Bellini*, Oxford-London, 1965.
- PHILIP POUNCEY, *Lotto disegnatore. Ventotto tavole*, «I disegni, I», Vicenza, 1965.
- *Il carteggio di Michelangelo*, 5 voll., edizione postuma di G. POGGI, a cura di P. BAROCCHI e R. RISTORI, Firenze, 1965-1983.
- 1966** CLIFFORD MALCOM BROWN, *Lorenzo Costa*, Ph.D. dissertation, New York, Columbia University, 1966 [riproduzione microfilm, 1977].
- ANDRE CHASTEL, *La grande officina. Arte italiana 1460-1500*, Milano, 1966.
- *Disegni di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra, a cura di LUISA COGLIATI ARANO, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 10 settembre 1966- 28 febbraio 1967, Venezia, 1966.

ANGELA OTTINO DALLA CHIESA, *Bernardino Luini*, Milano, 1966.

JOHN POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, " Andrew W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 12", London- New York, 1966.

1967 ALESSANDRO BALLARIN, *Jacopo Bassano e lo studio di Raffaello e dei Salviati*, in «Arte Veneta», XXI, 1967, pp. 77-101.

GIUSEPPE CONIGLIO, *I Gonzaga*, Milano, 1967.

--- *Drawings from the National Gallery of Ireland*, catalogo della mostra, a cura di JAMES WHITE, Dublino, National Gallery of Ireland, 31 maggio - 7 luglio 1967, London, 1967.

MINA GREGORI, *Scheda n. 69, Boccaccio Boccacino*, in *Handzeichnungen alter Meister aus Schweizer Privatbesitz*, catalogo della mostra, a cura di GÜNTER BUSCH, WERNER SUMOWSKI, MINA GREGORI, Zürich Kunsthau, 21 ottobre - 16 dicembre 1967, Müllheim, 1967, pp. 48-49.

NINY GARAVAGLIA, *L'opera completa del Mantegna*, Milano, 1967.

MAHONRI SHARP YOUNG, *Treasures in Gramercy Park*, in «Apollo», 85, 1967, fasc. 61, pp. 171-181.

--- *Handzeichnungen alter Meister aus schweizer Privatbesitz*, catalogo della mostra, Kunsthalle Bremen, 16 aprile - 21 maggio 1967, Kunsthau Zürich, 21 ottobre - 16 dicembre 1967, Westfälischer Kunstverein, 4 giugno - 23 luglio 1967, Bremen, 1967.

GABRIELE MANDEL, LEONARDO SCIASCIA, *L'opera completa di Antonello da Messina*, Milano, 1967.

MARY P. MERRIFIELD, *Original treatises on the arts of painting*, 2 voll., New York, 1967.

ERWIN PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano, 1967.

JAMES WHITE, *Scheda n. 2, Andrea Mantegna*, in *Drawings from the National Gallery of Ireland*, catalogo della mostra, a cura di JAMES WHITE, Dublino, National Gallery of Ireland, 31 maggio - 7 luglio 1967, London, 1967, p. 6.

WALTER ZANINI, *La diffusion de la peinture ferraraise en lombardie dans le seconde moitié du XV siècle*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXIX, 1967, pp. 307-318.

1968 KEITH ANDREWS, *National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian Drawings*, 2 voll., Cambridge, 1968.

BERNARD BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places. Central Italian and North Italian Schools*, 3 voll., London, 1968. BERNHARD DEGENHART, ANNEGRIT SCHMITT, *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450*, 4 voll., Berlin, 1968.

--- *Italian drawings from the collection of Janos Scholz*, with an introduction by JANOS SCHOLZ, catalogo della mostra, Londra, Arts Council of Great Britain, 10 maggio - 8 giugno 1968, Liverpool, Walker Art Gallery, aprile-luglio 1968, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 15 agosto - 25 settembre 1968, London, 1968.

--- *Drawings in the Louvre. The Italian drawings*, catalogo della mostra, a cura di ROSELINE BACOU, London, 1968.

1968-1969 UGO RUGGERI [a cura di], *Disegni lombardi cinquecenteschi dell'Accademia Carrara di Bergamo*, 2 voll., Bergamo, 1968-1969.

1969 PETER EIKEMEIER, *Der Gonzaga-Zyklus des Tintoretto in der Alte Pinakothek*, in «München Jahrbuch der bildenden Kunst», 3 Folge, XX, 1969, pp. 75-142.

GIORDANA MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Rinascimento : 1450-1500*, Padova 1969.

--- *Old Master drawings from the collection of Kurt Meissner*, Zurich, catalogo della mostra cura di FRANÇOIS FORSTER-HAHN, Stanford Art Gallery, 2 novembre - 14 dicembre 1969, Detroit Institute of Art, 27 gennaio - 8 marzo 1970, New York, Finch College Museum of Art, 1 aprile - 15 giugno 1970, Stanford 1969.

--- *Old Master Drawings from Chatsworth: loan exhibition from the Devonshire Collection*, catalogo della mostra, a cura di THOMAS WRAGG e JAMES BYAM SHAW, London, Royal Academy of Arts, 5 luglio - 31 agosto 1969, "Old Master Drawings from Chatsworth, 2", London, 1969.

--- *200 Jahre Albertina. Herzog Albert von Sachsen-Teschen und seine Kunstsammlung*, catalogo della mostra, a cura di WALTER KOSCHATZKY, SELMA KRASA, Vienna, **Graphische Sammlung Albertina, 12 maggio - 28 settembre 1969, Wien, 1969.**

1970 ALESSANDRO BALLARIN (a), *Introduzione ad un catalogo dei disegni di Jacopo Bassano, I*, in «Arte Veneta», XXIII, 1970, pp. 263-264 [riedito in ALESSANDRO BALLARIN, *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, a cura di VITTORIA ROMANI, "Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale, 2", 2 tomi, Cittadella, 1995]

ALESSANDRO BALLARIN (b), *Tre disegni: Palma il Vecchio, Lotto e Romanino e alcune osservazioni sul ruolo del Romanino e del Buonconsiglio*, in «Arte Veneta», XXIV, 1970, pp. 47-62 [riedito limitatamente alla parte che riguarda Romanino in ALESSANDRO BALLARIN, *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di BARBARA MARIA SAVY, "Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale, 9", 2 voll., Cittadella, 2006, pp. 25-41].

DAVID S. CHAMBERS, *The imperial age of Venice, 1380-1580*, London, 1970.

TERISIO PIGNATTI, *I disegni dei maestri, La Scuola veneta*, Milano, 1970.

URSULA SCHMITT, *Francesco Bonsignori*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XII, Roma, 1970, pp. 405-407.

JOHN SHEARMAN, *Raphael at the court of Urbino*, in «The Burlington Magazine», CXII, 1970, Febbraio, pp. 72-78.

ROSELINE BACOU, FRANÇOIS VIATTE, *Dessins du Louvre, École Italienne*, Paris, 1968.

- 1971** PETER MELLEN, *Jean Clouet*, London, 1971.
- *Albrecht Dürer 1471-1971*, catalogo della mostra, a cura di LEONIE VON WILCKENS, Norimberga, Germanischen Nationalmuseums, 21 maggio - 1 agosto 1978, München 1971.
- 1971-1977** PAOLA BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Milano, 1971-1977.
- 1972** BURTON B. FREDERICKSEN, FEDERICO ZERI, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge, 1972.
- ECKHART KNAB, *L'Albertina, l'importanza di una raccolta*, in WALTER KOSCHATZKY, KONRAD OBERHUBER, ECKHART KNAB, *I grandi disegni italiani dell'Albertina di Vienna*, Milano, 1972, pp. 7-99.
- WALTER KOSCHATZKY, KONRAD OBERHUBER, ECKHART KNAB, *I grandi disegni italiani dell'Albertina di Vienna*, Milano, 1972.
- KARL THEODOR PARKER, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, 2 voll., II: *Italian Schools*, Oxford, 1972.
- JÜRIG MEYER ZUR CAPPELEN, *Andrea Previtali, Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg, vorgelegt von Jürg Meyer Zur Capellen*, Lüneburg, 1972.
- KONRAD OBERHUBER, *Raphael and the state-portrait: II: the portrait of Lorenzo de' Medici*, in «The Burlington magazine», CXIII, 1972, 113, pp. 436-443.
- TERISIO PIGNATTI, *Vittore Carpaccio*, "Disegnatori italiani, 19", Milano, 1972.
- 1973** JEAN ADHÉMAR, *Les portraits dessinés du XVIe siècle au Cabinet des Estampes*, in «Gazette des beaux-arts», 82, 1973, pp. 121-198, 327-350.
- CLIFFORD M. BROWN, ANNA MARIA LORENZONI, *Gleanings from the Gonzaga documents in Mantua, Gian Cristoforo Romano and Andrea Mantegna*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVII, 1973, 1, pp. 153-159.
- ENRICO CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, Torino, 1973, vol. V, pp. 1042-1084.
- CREIGHTON GILBERT, *Bartolomeo Veneto and his portrait of a Lady*, in «Bulletin of the National Gallery of Canada», XXII, 1973, pp. 2-16.
- NORMAN LALIBERTE, ALEX MOGELON, BEATRICE THOMPSON, *Pastel, Charcoal, and Chalk Drawing: History, Classical and Contemporary Techniques*, New York, 1973.
- CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Il primo Francia*, in «Musei Ferraresi», III, 1973, pp. 9-17.
- *50 Jahre Kunsthandelsverband der Schweiz, Jubiläumsausstellung mit Werken des 15.-20. Jahrhunderts aus öffentlichem und privatem Besitz*, catalogo della mostra, Kunsthhaus Zürich, 15 settembre - 11 novembre 1973, Zürich, 1973.

- 1974** JOHN A. GERE, *Scheda n. 26*, in *Portrait drawings XV-XX centuries*, catalogo della mostra, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, 2 agosto - 31 dicembre 1974, London, 1974.
- URSULA LEHMANN BROCKHAUS, *Francesco Bonsignori*, in P. BRUGNOLI [a cura di], *Maestri della pittura veronese*, Verona, 1974, pp. 113-122.
- LICIA RAGGHIANI COLLOBI, *Il libro de' Disegni del Vasari*, Firenze, 1974.
- *Cartons d'artistes du XVe au XIXe siècle*, catalogo della mostra, a cura di ROSELINE BACOU, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 25 gennaio - 27 maggio 1974, Paris, 1974. --- *Venetian drawings from American collection*, catalogo della mostra, a cura di TERISIO PIGNATTI, Londra, National Gallery, 27 settembre - 24 novembre 1974, London, 1974
- 1975** JEAN ADHEMAR, *Une galerie des portraits italiens à Ambroise en 1550*, in «Gazette des Beaux-Arts», 117, 86, 1975, pp. 99-104
- GIORDANA MARIANI CANOVA, *L'opera completa del Lotto*, apparati critici e filologici di G.M.C, presentazione di RODOLFO PALLUCCHINI, "I classici dell'Arte, 79", Milano, 1975.
- MAURO LUCCO, *Pordenone a Venezia*, in «Paragone», XXVI, 1975, 309, pp. 3-38.
- ECKHART KNAB, *Scheda n. 57, Lorenzo Lotto*, in *Dessins italiens de l'Albertina de Vienne/ Italianische Zeichnungen der Renaissance. Zum 500. Geburtstag Michelangelos*, catalogo della mostra, a cura di WALTER KOSCHATZKY, KONRAD OBERHUBER, ECKHART KNAB, FRANÇOIS VIATTE, Parigi, Musée du Louvre, 7 marzo - 2 giugno, Wien, Graphische Sammlung, Albertina, 17 ottobre- 21 dicembre 1975, Paris 1975, p. 130.
- *Drawings from the collection of Mr. and Mrs. Eugene Thaw*, catalogo della mostra, a cura di FELICE STAMPFLE, CARA D. DENISON, with an introduction of EUGENE V. THAW, New York, Pierpont Morgan Library, 10 dicembre 1975 - 15 febbraio 1976, Cleveland Museum of Art, 16 marzo - 2 maggio 1976, Chicago, Art Institute, 28 maggio - 5 luglio 1976, Ottawa National Gallery of Canada, 6 agosto - 17 settembre 1976, New York, 1975.
- 1975-1978** PIETRO ZAMPETTI [a cura di], *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, [direttore generale dell'opera GIAN ALBERTO DELL'ACQUA,], 4 voll., I (1975), II (1976), III (1979), IV (1978), Bergamo, 1975-1978.
- 1975-1976** GIUSEPPE DE LOGU, GUIDO MARINELLI, *Il Ritratto nella pittura italiana*, 2 voll., I *Da Giotto a Raffaello*, 1975, II *Dal Beato Angelico a Modigliani*, 1976, Bergamo, 1975-1976.
- 1976** --- *Ausstellung italienische Kleinplastiken, Zeichnungen und Musik der Renaissance, Waffen des 16. und 17. Jahrhunderts*, catalogo della mostra, a cura di RUPERT FEUCHTMÜLLER, Schloss Schallaburg, 1 maggio - 3 novembre 1976, Wien, 1976.

JAMES BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church*, Oxford, 2 voll., Oxford, 1976.

WILLIAM R. REARICK [a cura di], *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, introduzione e catalogo della mostra di W.R.R., Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1976, "Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, XLV", Firenze, 1976.

ANCHISE TEMPESTINI, *I pittori bergamaschi del primo Cinquecento*, in «Antichità Viva», XV, 1976, 5, pp. 56-63.

FEDERICO ZERI (a), *Il capitolo «bramantesco» di Giovanni Buonconsiglio*, in FEDERICO ZERI, *Diari di Lavoro 2*, "Saggi, 572", Torino, 1976, pp. 58-70.

FEDERICO ZERI (b), *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimore, 1976.

1977 KLARA GARAS, *The Budapest Gallery. Paintings in the Museum of Fine Arts*, Budapest, 1977 [2^a ed. della traduzione inglese; ed. originale: *A Szépművészeti Múzeum Képei*, Budapest, 1973; 1^a ed. della trad. inglese: Budapest, 1973].

HANNELORE GLASSER, *Artists' Contracts of the Early Renaissance*, New York and London, 1977.

ANNIBALE MOTTANA, RODOLFO CRESPI, GIUSEPPE LIBORIO, *Minerali e rocce*, Milano, 1977.

MICHELANGELO MURARO, *I disegni di Vittore Carpaccio*, Firenze, 1977.

VITTORIO SGARBI, *Pier Maria Pennacchi e Lorenzo Lotto*, in «Prospettiva», X, 1977, pp. 39-50.

--- *Collection de Louis XIV. Dessins, albums, manuscrits*, catalogo della mostra, a cura di JEAN ADHEMAR, Paris, Orangerie des Tuileries, 7 ottobre 1977 - 9 gennaio 1978, Paris, 1977.

--- *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, atti del convegno a cura di PAOLO ROSSI, Reggio Emilia, Ferrara, 22-26 ottobre 1975, Bari, 1977.

1977-1978 PAOLA TOSETTI GRANDI, *Lorenzo Costa*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 1977-1978.

1978 GIUSEPPE AMADEI, ERCOLANO MARANI, *I ritratti gonzagheschi della collezione di Ambras*, Mantova, 1978.

WINSLOW AMES [a cura di], JOSEPH MEDER, *The Mastery of Drawing, translated and revised by W.A.*, 2 voll., New York, 1978 [ed. originale: *Die Handzeichnung* di Joseph Meder, Wien, 1919].

JAMES BYAM SHAW, *Maestri veneti del Quattrocento*, 2 voll., Firenze 1978.

DIRECTION DES MUSÉES DE FRANCE [a cura di], *Répertoire Systématique des Fonds. 1, La Collezione Jabach*, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 1978.

CORRADO MALTESE [a cura di], *Le Tecniche Artistiche*, "Strumenti per una nuova cultura. Guide e Manuali, II", Milano, 1978.

CHARLES RYSKAMP, *Eighteenth Report to the Fellows of the Pierpont Morgan Library, 1975-1977*, New York, 1978.

Eighteenth Report to the Fellows, 1975-1977, The Pierpont Morgan Library, New York, 1978.

1978-1979 PAOLO BENSI, *La tavolozza di Cennino Cennini*, in «Studi di storia delle arti», [2], 1978-1979, pp. 37-85 [il più ampio commento a *Il libro dell'arte* di Cennini].

1979 ALESSANDRO BALLARIN, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503*, in *Giorgione. Atti del Convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita*, Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978, Castelfranco Veneto, 1979, pp. 227-252.

MARIA TERESA BINAGHI OLIVARI, *I Francesi a Milano (1499-1525); arti figurative e moda*, in «Annali dell'Istituto italo-germanico in Trento», V, 1979, pp. 85-116.

LUISA COGLIATI ARANO, *Due codici corvini. Il filaretemarciano e l'epitalamio di Volterra*, in «Arte Lombarda», XXIV, 1979, 52, pp. 53-62.

PETER DREYER, *I grandi disegni italiani del Kupferstichkabinett di Berlino*, Milano, 1979.

PAUL GOLDMAN, *Looking at Drawings: A Guide to Technical Terms*, "British Museum Publications", London, 1979.

JEAN LEYMARIE, GENEVIÈVE MONNIER, BERNICE ROSE, *Drawing: History of an Art*, London, Basingstoke, 1979 [ed. francese: Genève, 1979].

CLIFFORD BROWN, *Francesco Bonsignori. Painter to the Gonzaga court*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova», vol. 47, 1979, pp. 81-96.

GIOVANNI PREVITALI, *La periodizzazione nella storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana*, I, *Materiali e problemi*, a cura di GIOVANNI PREVITALI, vol. I: *Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 5-66.

W. PRINTZ, *La serie gioviana o la collezione dei ritratti degli uomini illustri*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, 2 voll., Firenze, 1979, I, pp. 603-604 [2° ed.: 1 voll., Firenze, 1980].

VITTORIO SGARBI, *Il "Fregio" di Castelfranco e la cultura bramantesca*, in *Giorgione. Atti del Convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita*, Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978, Castelfranco Veneto, 1979, pp. 273-284.

FERN RUSK SHAPLEY, *Catalogue of the Italian Paintings. National Gallery of Art Washington*, 2 voll., Washington, 1979.

PAOLA TOSETTI GRANDI, *Lorenzo Costa "Civis Mantuae et Bononiensis", documenti inediti e riflessioni*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», IV, 1979, pp. 269-299.

PETER WARD-JACKSON, *Victoria and Albert Museum Catalogues*, 2 voll., I *Italian Drawings 14th-16th centuries*, London, 1979.

--- *Treasures from Chatsworth. The Devonshire Inheritance*, catalogo della mostra, a cura di ANTHONY BLUNT, Richmond, Virginia Museum of Fine Art; Fort Worth, Kimbell Art Museum; Toledo Museum of Art, 1979-1980, Alexandria, 1979.

1980 JEAN ADHÉMAR, *Documents and hypotheses concerning François Clouet*, in «Master drawings», XVIII, 1980, pp. 155-168.

ANTHONY BLUNT, *Art and architecture in France from 1500 to 1700*, Harmondsworth, 1980.

GIULIO BORA, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso, 1980.

FLAVIO CAROLI, *Lorenzo Lotto e la nascita della psicologia moderna*, Milano, 1980.

MARIA GRAZIA VACCARI, *Maestri emiliani del Quattro e Cinquecento*, Firenze, 1980.

PIETRO ZAMPETTI, *Una vita errabonda*, in «Notizie da Palazza Albani», IX, 1980, fasc. 1-2, pp. 13-27.

CREIGHTON GILBERT, *Italian art 1400-1500. Sources and documents*, Englewood Cliffs, 1980.

VITTORIO SGARBI, *Le due culture di Giovanni Bonconsiglio*, in «Bollettino d'Arte», LXV, 1980, 7, pp. 31-64.

VOJTICH JIRAT-WASIUTYNSKI, THEA JIRAT-WASIUTYNSKI, *Use of charcoal in drawings*, in «Art Magazine», 55, 1980, pp. 128-135.

--- *Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus eigenen Beständen*, catalogo della mostra, a cura di LUTZ S. MALKE, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 4 luglio - 31 agosto 1980, Frankfurt am Main, 1980.

--- *La Regina Bona Sforza tra Puglia e Polonia*, atti del convegno promosso dall'associazione culturale "Regina Bona Sforza", Bari, Castello Svevo, 27 aprile 1980, Wrocław, 1980.

1981 FRANCIS AMES-LEWIS, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven and London, 1981.

CLIFFORD MALCOM BROWN, *Una immagine di nostra donna. Lorenzo Costa's holy family for Anne of Brittany*, in *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo*, Padova, 1981, pp. 115-133.

MARIA TERESA CUPPINI, *L'arte a Verona tra XV e XVI secolo*, in *Verona e il suo territorio*, vol. IV, tomo I, Verona, 1981, pp. 234-501.

JENNIFER FLETCHER, *Marcantonio Michiel, his friends and collection*, in «The Burlington magazine», 123, 1981, pp. 453-467.

AUGUSTO GENTILI, *La cultura antiquaria del secondo '400 a Treviso e il problema del monumento Onigo*, in *Lorenzo Lotto*, atti del convegno internazionale di studi per il V centenario dalla nascita, a cura di PIETRO ZAMPETTI e VITTORIO SGARBI, Asolo, 18-21 settembre 1980, Treviso, pp. 65-72.

MAURO LUCCO, *Il monumento Onigo e la problematica lottesca*, in *Lorenzo Lotto*, atti del convegno internazionale di studi per il V centenario dalla nascita, a cura

di PIETRO ZAMPETTI e VITTORIO SGARBI, Asolo, 18-21 settembre 1980, Treviso.

JANE MARTINEAU, *scheda n. 47, Gianfrancesco Gonzaga (?), in Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra, a cura di DAVID CHAMBERS, JANE MARTINEAU, Londra, Victoria and Albert Museum, 4 novembre 1981 - 31 gennaio 1982, London 1981, pp. 130-131.

JANE MARTINEAU, *Scheda n. 63, Francesco Gonzaga*, in *Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra, a cura di DAVID CHAMBERS, JANE MARTINEAU, Londra, Victoria and Albert Museum, 4 novembre 1981 - 31 gennaio 1982, London 1981, p.141.

JANE MARTINEAU, *Scheda n. 64, Portrait of an elderly man in Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra, a cura di DAVID CHAMBERS, JANE MARTINEAU, Londra, Victoria and Albert Museum, 4 novembre 1981 - 31 gennaio 1982, London 1981, pp. 130-131.

JANE MARTINEAU, *Scheda n. 108, Isabella d'Este, 1499*, in *Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra, a cura di DAVID CHAMBERS, JANE MARTINEAU, Londra, Victoria and Albert Museum, 4 novembre 1981 - 31 gennaio 1982, London 1981, pp. 130-131.

ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, *I Materiali e le Tecniche*, in *Restauro e conservazione delle opere d'arte su carta*, catalogo della mostra, a cura del Laboratorio di Restauro del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, "Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, LVI", Firenze, 1981, pp. 73-113.

GIOVANNI ROMANO, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte 2^a: *Dal Medioevo al Novecento*, a cura di FEDERICO ZERI, II [in 2 tomi]: *Dal Cinquecento all'Ottocento*, I, "Storia dell'arte italiana, VI", Torino, 1981, pp. 5 - 85.

WILLIAM REARICK, *Lorenzo Lotto: the drawings, 1500-1525*, in *Lorenzo Lotto*, atti del convegno internazionale di studi per il V centenario dalla nascita, a cura di PIETRO ZAMPETTI e VITTORIO SGARBI, Asolo, 18-21 settembre 1980, Treviso, pp. 23-36.

KIMBERLEY REYNOLDS, RICHARD SEDDON, *Illustrated Dictionary of Art Terms*, London, 1981.

VITTORIO SGARBI, *Aggiunte al catalogo di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto*, atti del convegno internazionale di studi per il V centenario dalla nascita, a cura di PIETRO ZAMPETTI e VITTORIO SGARBI, Asolo, 18-21 settembre 1980, Treviso, pp. 225-236.

FILIPPO TREVISANI, *La datazione del monumento funebre per Agostino Onigo*, in *Lorenzo Lotto*, atti del convegno internazionale di studi per il V centenario dalla nascita, a cura di PIETRO ZAMPETTI e VITTORIO SGARBI, Asolo, 18-21 settembre 1980, Treviso, pp. 49- 56

SILLA ZAMBONI, *Una traccia per Giovan Francesco Maineri a Mantova*, in *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo. In memoria di Giacomo Bargellesi*, Venezia, 1981, pp. 159-165.

—*Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra, a cura di DAVID CHAMBERS, JANE MARTINEAU, Londra, Victoria and Albert Museum, 4 novembre 1981 - 31 gennaio 1982, London, 1981.

--- *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, a cura di PAOLO DAL PROGETTO, PIETRO ZAMPETTI, Ancona, Chiesa del Gesù, Chiesa di San Francesco alle Scale, Loggia dei Mercanti, 4 luglio - 11 ottobre 1981, Firenze, 1981.

--- *Restauro e conservazione delle opere d'arte su carta*, catalogo della mostra, a cura del Laboratorio di Restauro del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, "Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, LVI", Firenze, 1981.

1982 DANIELE BENATI, *Per il problema di "Vicino da Ferrara" alias Baldassarre d'Este*, in «Paragone», XXXIII, 1982, 393, pp. 3-26.

GERHARD BENECKE, *Maximilian I (1459-1519). An analytical biography*, London-Boston, Melbourne-Henley, 1982.

CLIFFORD M. BROWN [a cura di], *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*, con la collaborazione di ANNA MARIA LORENZONI, Genève, 1982.

MARIA TERESA FIORIO, *Scheda n. 3*, in *Grafica del '500 a Milano e Cremona*, catalogo della mostra, Bergamo, Accademia Carrara, 2 aprile - 30 giugno 1982, Bergamo, 1982, pp. 9-13.

EUGENIO MANZATO, *Treviso città d'arte*, Treviso, 1982.

WALTER McCRONE, *The microscopical identification of artists' pigments*, in «Journal of IIC Canadian Group», 1982, 1982, pp. 11.34.

MAURO NATALE, *Scheda n. 127, Francesco Bonsignori*, in MAURO NATALE, ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano, 1982, pp. 127-128.

--- *Disegni dell'Europa occidentale dall'Ermitage di Leningrado*, catalogo a cura di I. GRIGORIEVA, J. KUZNETSOV, I. NOVOSELSKAJA, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1982, Firenze, 1982.

--- *Les grands du dessin: quatre siècles d'art italien à travers les fac-similés de la Bibliothèque di disegni*, catalogo della mostra, a cura di U. MIDDELDORF, Paris, Bibliothèque nationale, 10 novembre - 10 dicembre 1982, Firenze, 1982.

--- *Zenale e Leonardo: tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra, a cura di FRANCESCO PORZIO, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982 - 28 febbraio 1983, Milano, 1982.

--- *Grafica del '500, Milano e Cremona*, catalogo della mostra, a cura di FRANCESCO ROSSI, Bergamo, Accademia Carrara, 2 aprile - 30 giugno 1982, Bergamo, 1982.

--- *Présentation des collections: pastels, gouaches, aquarelles, miniatures, émaux pastels et gouaches*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Louvre, 4 marzo - 21 dicembre 1982, Paris, 1982.

JOHN STEER, *Alvise Vivarini. His art and influence*, Cambridge, 1982.

1983 ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione e la compagnia degli amici: il "Doppio ritratto" Ludovisi*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte II: *Dal Medioevo al Novecento*, a cura di FEDERICO ZERI, I: *Dal Medioevo al Quattrocento*, "Storia dell'arte italiana, V", Torino, 1983, pp. 479-541.

DAVID ALAN BROWN, *Leonardo and the Idealized Portrait in Milan*, in «Arte Lombarda», 67, 1983, 4, pp. 102-116.

ECKHART KNAB, ERWIN MITSCH, KONRAD OBERHUBER, *Raphael die Zeichnungen*, Stuttgart, 1983.

MAURO LUCCO, *Venezia fra Quattro e Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte II: *Dal Medioevo al Novecento*, a cura di FEDERICO ZERI, I: *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, 1983, pp. 447-477.

ROBERTO PAVONI, *La galleria dei ritratti*, in *Collezioni Giovio. Le immagini e la storia, Paolo Giovio, 1483-1983 quinto centenario della nascita*, catalogo della mostra, a cura di ROBERTO PAVONI, Como Musei Civici, 3 giugno - 15 dicembre 1983, Como, 1983, pp. 40-48.

TERISIO PIGNATTI, *Gli inizi di Lorenzo Lotto*, in «Ateneo Veneto», XXI, 1983, 2, pp. 175-183.

VITTORIO SGARBI, *Lorenzo Lotto. Il problema delle origini*, in «Ateneo Veneto», XXI, 1983, 2, pp. 225-241.

JAMES BYAM SHAW, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, 3 voll., I *Text*, II *Polidoro Album*, III *Plates*, Paris, 1983.

JOHN SHEARMAN, *The early italian pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge, 1983.

MAURO TANZI, *L'affermazione di Boccaccio Boccaccino e i suoi sviluppi locali*, in *La pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di MINA GREGORI, Milano, 1990, pp. 22-26.

BIANCA SILVIA TOSATTI SOLDANO, *La "tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum", ms. Lat. 6741 della Bibliothèque National di Parigi in relazione a Giovanni Alcherio*, in «Acme», XXXIV, 1983, 2-3, pp. 129-187.

HENK W. VAN OS, J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER [a cura di], *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, Bologna, 1983.

PIETRO ZAMPETTI, *L'arte di Lorenzo Lotto*, in «Ateneo Veneto», XXI, 1983, 2, pp. 185-224.

--- *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*, catalogo della mostra, a cura di FRANCIS AMES-LEWIS, JOANNE WRIGHT, University Art Gallery, Nottingham, 12 febbraio - 12 marzo 1983, Londra, Victoria and Albert Museum, 30 marzo - 15 maggio 1983, London, 1983 [1ª ed.].

--- *Milano e gli Sforza: Gian Galeazzo Maria e Ludovico il Moro (1476-1499)*, mostra documentaria e iconografica in occasione del Convegno internazionale "Milano nell'età di Ludovico il Moro", a cura di GIULIA BOLOGNA, Milano, Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco, 28 febbraio - 20 marzo 1983, Milano, 1983.

--- *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di GIULIA BOLOGNA, Milano, Archivio Storico e Biblioteca Trivulziana, 28 febbraio - 3 marzo 1983, Milano, 1983.

--- *Italian Portrait Drawings, 1400-1800 from North American Collections*, catalogo della mostra, a cura di ADELHEID M. GEALT, Bloomington, Indiana University Art Museum, 6 ottobre - 18 dicembre 1983; University of

Pittsburgh, Gallery of Art, 20 gennaio – 26 febbraio 1984; Oberlin College, Allen Memorial Art Museum, 3-29 aprile 1984, Bloomington, 1983.

--- *The Genius of Venice 1500-1600*, catalogo della mostra, a cura di JANE MARTINEAU, CHARLES HOPE, Londra, Royal Academy of Arts, 25 novembre - 11 marzo, 1983, London, 1983.

1983-1985 PAOLO BENSI, *“Per l’arte”: materiali e procedimenti pittorici nell’opera di Lorenzo Lotto*, in «Studi di storia delle arti», V, 1983-1985, pp. 63-111.

1984 ALESSANDRO BALLARIN, *Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, conferenza tenuta a Padova nell’ambito del Seminario di storia dell’Arte Moderna dell’Istituto di Storia dell’arte dell’Università, 12 giugno 1984 [quindi 27 febbraio 1485 a Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore; edito in ALESSANDRO BALLARIN, *Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento, Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, Cittadella, (Padova), 2005, pp. 3-57; edito poi in ALESSANDRO BALLARIN, *Le due conferenze degli anni Ottanta*, in *Leonardo a Milano: problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, con la collaborazione di MARIALUCIA MENEGATTI E BARBARA MARIA SAVY, “Pittura del Rinascimento nell’Italia Settentrionale, 7”, 4 voll., Verona, 2010, Tomo I, pp. 3-64.

VERONICA BIRKE, *Scheda 47, Francesco Bonsignori*, in *Old Master drawings from the Albertina/ Zeichnungen Alter Meister aus der Albertina*, catalogo della mostra, a cura di WALTER KOSCHATZKY, ALICE STROBL, FRITZ KORENY, VERONICA BIRKE, Washington, National Gallery Of Art, Wien, Albertina, 1986, New York, 1985, pp. 65-67.

GIULIO BORA, *Nota sui disegni lombardi del Cinque e Seicento (a proposito di una mostra)*, in «Paragone», XXXV, 1984, 413, luglio, pp. 3-35.

ALBERTA DE NICOLO’ SALMAZO, *Un libro su Alvise Vivarini*, in «Arte Veneta», XXXVII, 1984, pp. 248-251 [recensione a: JOHN STEER, *Alvise Vivarini: la sua arte e la sua influenza*, Cambridge, 1982].

MARIA TERESA FIORIO, *Per il ritratto Lombardo: Bernardino de’ Conti*, in «Arte Lombarda», 68/69, 1984, 1/2, pp. 38-52.

ADELHERD M. GEALT, *Italian Portrait Drawings, 1400-1800 from North American Collections*, Bloomington-Pittsburgh-Oberlin, 1984.

ECKHART KNAB, *Scheda n. 53, Bernardino Luini*, in *Old Master drawings from the Albertina/ Zeichnungen Alter Meister aus der Albertina*, catalogo della mostra, a cura di WALTER KOSCHATZKY, ALICE STROBL, FRITZ KORENY, VERONICA BIRKE, Washington, National Gallery of Art, 28 ottobre 1984 - 13 gennaio 1985, New York, Pierpont Morgani Library, 8 marzo - 26 maggio 1985, Washington, 1984, pp. 232-233.

STEPHEN D. KOLSKY, *Images of Isabella d’Este*, in «Italian Studies», XXXIX, 1984, pp. 47-62.

KONRAD OBERHUBER, *Scheda n. 601, Raffaello Sanzio*, in ECKHART KNAB, ERWIN MITSCH, KONRAD OBERHUBER, *Raffaello: i disegni*, Firenze 1984, pp. 126 [2° ed.; ed. originale tedesca: Stuttgart, 1983, q.v.].

CATHERINE SCHWARTZ, BERNARD GUINEAU, FRANÇOISE FLIEDER, CLAUDE LAROQUE, NATHALIE FLIEDER, *Les Pastels. Histoire Technologie Analyse et étude de leur comportement à la lumière, à l'oxide d'éthylène et vis-à-vis de fixatifs*, in *Analyse et conservation des documents graphiques et sonores. Travaux. Centre de recherche sur la conservation des documents graphiques, 1982- 1983*, a cura di A. LABARRE, Paris, 1984, pp. 121- 178.

--- *Old Master Drawings*, catalogo della mostra, a cura di YVONNE TAN BUNZL, London 1984, London 1984.

--- *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, 11 gennaio - 29 aprile 1984, Firenze, 1984.

1985 SYLVIE BEGUIN, *Andrea Solario en France*, "Les dossiers du Département des peintures, 31", Paris, 1985.

GOTTFRIED BOEHM, *Bildnis und Individuum: über den Ursprung der Portratmalerei in der italienischen Renaissance*, München, 1985.

GIULIO BORA, *Scheda n. 2.2.7, Boccaccio Boccaccino*, in *I Campi: cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di MINA GREGORI, Cremona, Santa Maria della Pietà e Museo Civico, 1985, Milano, 1985, p. 272.

GIORGIO FOSSALUZZA, *Vittore Belliniano fra Marco Pesaben e Giovan Girolamo Savoldo: la "Sacra Conversazione" in San Nicolò a Treviso*, in «Studi trevisani», II, 1985, 4, Dicembre 1985, pp. 39-87.

WERNER HOFMANN [a cura di], *Hamburger Kunsthalle*, München, 1985.

JÜRIG MEYER ZUR CAPELLEN, *Gentile Bellini*, Stuttgart, 1985.

CARLO PEDRETTI, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi a Firenze*, Firenze, 1985.

MARIA CRISTINA RODESCHINI GALATI (a), *Scheda n. 1, Artista milanese (1515-1520)*, in FRANCESCO ROSSI [a cura di], *I grandi disegni italiani dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Milano, 1985, p. 88.

MARIA CRISTINA RODESCHINI GALATI (b), *Scheda n. 2, Artista milanese (1515-1520)*, in FRANCESCO ROSSI [a cura di], *I grandi disegni italiani dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Milano, 1985, p. 89.

RODOLFO SIGNORINI, *Opus hoc tenue: la camera picta di Andrea Mantegna*, Mantova, 1985.

ECKHARD SCHAAR, *Erläuterung ausgewählter zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett*, in *La Galleria nazionale dell'Umbria in Perugia*, a cura di FRANCESCO SANTI, Roma, 1985, pp. 78-90

SUSANNA ZANUSO, *Scheda n. 6, Giovanni Antonio Boltraffio*, in *Leonardo, il codice Hammer e la Mappa di Imola. Arte e scienza a bologna nel primo Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di CARLO PEDRETTI, Bologna, Palazzo del Podestà, 30 maggio - 14 settembre 1985, Firenze, 1985, p. 158.

--- *Exhibition of Old Master Drawings*, P. and D. Colnaghi and Co., London, 25th June to 13th July 1985, London, 1985.

--- *Italian drawings from the collection of duke Roberto Ferretti*, catalogo della mostra, a cura di DAVID MC TAVISH, Toronto, Art Gallery of Ontario, 26

ottobre 1985 - 5 gennaio 1986; New York, Pierpont Morgan Library, 14 febbraio - 26 aprile 1986, Toronto, 1985.

--- *Zeichenkunst aus sechs Jahrhunderten*, catalogo della mostra, a cura di VERONIKA BIRKE, RICHARD BÖSEL, Pechino, China Art Gallery, 1985, Vienna, Albertina, 1986, Wien, 1985.

1986 RONALD LIGHTBOWN, *Mantegna*, Oxford, Berkeley, Los Angeles, 1986 [ed. italiana, Milano 1986].

MENA MARQUÉS, *Scheda n. 13, Andrea Solario?*, in *Dibujos de los siglos 14 al 20: Colección Woodner*, catalogo della mostra, a cura di MANUELA B. MENA MARQUÉS, Madrid, Museo del Prado, 4 dicembre 1986 - 31 gennaio 1987, Madrid, 1987, p. 13.

MICHAEL MILLER, *Scheda n. 10, Andrea Solario*, in *Die Sammlung Ian Woodner*, catalogo della mostra, a cura di VERONIKA BIRKE, FRIEDRICH PIEL, Monaco, Haus der Kunst München, 25 gennaio - 2 marzo 1986, Wien, 1986, p. 22.

IORELLA SRICCHIA SANTORO, *Antonello e l'Europa*, Milano, 1986.

--- *Albertina Wien. Zeichnungen, 1450-1950*, catalogo della mostra, a cura di WALTER KOSCHATZKY, Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 18 settembre - 19 novembre 1986, München, 1986.

--- *Disegni di Fra Bartolomeo e della sua scuola*, catalogo della mostra, a cura di CHRIS FISCHER, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, 1986.

1986-1987 ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI [a cura di], *Inventario 1 e 2. Disegni esposti*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2 voll., Firenze, 1986-1987.

1987 FRANÇOIS ARQUIÉ-BRULEY, JAQUELINE LABBÉ, LISE BICART-SÉE, *La collection Siant-Morys au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre*, 2 voll., Paris, 1987.

GIULIO BORA, *Per un catalogo dei disegni dei Leonardeschi Lombardi*, in «Raccolta Vinciana», 22, 1987, pp. 139-182.

GIULIO BORA (a), *I leonardeschi e il ruolo del disegno*, in *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, catalogo della mostra, a cura di GIULIO BORA, Milano, Palazzo Reale, 27 novembre 1987 - 31 gennaio 1988, Milano, 1987, pp. 11-19.

DAVID ALAN BROWN, *Andrea Solario*, Milano, 1987.

MARJORIE B. COHN, *Red Chalk: Historical and Technical Perspectives. Part 1: Aspects of Historical Usage*, in *Drawings Defined*, atti del convegno internazionale, a cura di WALTER STRAUSS, TRACIE FELKER, Harvard 1985, prefazione e commentari di K. OBERHUBER, New York, 1987, pp. 165-170.

MARIA TERESA FIORIO, *Una traccia per la sezione di pittura e qualche proposta*, in *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, catalogo della

mostra, a cura di GIULIO BORA, Milano, Palazzo Reale, 27 novembre 1987 - 31 gennaio 1988, Milano, 1987.

JAQUELINE LABBÉ, LISE BICART-SÉE, *Les dessins de la collection Siant-Morys au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre*, in FRANÇOIS ARQUIÉ-BRÚLEY, JAQUELINE LABBÉ, LISE BICART-SÉE, *La collection Siant-Morys au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre*, 2 voll., Paris, 1987, I, pp. 127-141.

DEBORA MAYER, PAMELA VANDIVER, *Red Chalk: Historical and Technical Perspectives. Part 2: A Technical Study*, in *Drawings Defined*, atti del convegno internazionale a cura di WALTER STRAUSS, TRACIE FELKER, Harvard 1985, prefazione e commenti di K. OBERHUBER, New York, 1987, pp. 171-180.

ANDREA UGOLINI, *Lorenzo Costa da Bologna a Mantova*, in «Prospettiva», XLVIII, 1987, pp. 79-85.

EVELYN WELCH, *Secular fresco painting at the court of Galeazzo Maria Sforza, 1466-1476*, Ph.d. Doctoral dissertation, University of London, Warburg Institute, 1987.

JOANNA WOODS-MARSDEN, "Ritratto al naturale". *Questions of realism and idealism in early renaissance portrait*, in «The Art journal», XLVI, 1987, pp. 209-216.

ZYGMUNT WAŻBIŃSKI, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento: idea e istituzione*, 2 voll., Firenze, 1987.

--- *The art of drawing in France 1400-1900. Drawings from the Nationalmuseum, Stockholm*, catalogo della mostra, a cura di PER BJURSTRÖM, New York, The Drawing Center, New York 1987.

1987-1993 ERNESTO TRAVI [a cura di], *Pietro Bembo, Lettere*. Edizione critica, "Collezione di Opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i Testi di Lingua in Bologna, 141, 143, 146, 147", 4 voll., Bologna, 1987-1993.

1988 CARMEN BAMBACH, *The Tradition of Pouncing Drawings in the Italian Renaissance Workshops, Innovation and Derivation*, 3 voll., New York, 1988.

ROBERTA BATTAGLIA, *La Certosa*, in MINA GREGORI [a cura di], *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, Milano, 1988, pp. 86-95.

SYLVIE BÉGUIN, *Un portrait célèbre de la Renaissance au Louvre peint par un artiste oublié, Giovan Francesco Caroto (1480-1555)*, in «Bulletin de la Société des Amis du Musée des Beaux-Arts des Rennes», 6, 1988, pp. 11-15.

CATERINA BON VALSASSINA, *Scheda 34, Francesco Bonsignori*, in *Laboratorio di Restauro 2*, catalogo della mostra, a cura di DANTE BERNINI, Roma, Salone di Palazzo Barberini, 30 marzo - 30 giugno 1988, Roma, 1988.

GIULIANA ERICANI, *La stagione preveronesiana e la pittura di paesaggio a Verona*, in *Veronese e Verona*, catalogo della mostra, a cura di SERGIO MARINELLI, Verona, Museo di Castelvecchio, 1988, Verona, 1988, pp.7-26, 263-273.

VINCENZO GHEROLDI, "Relucente come specchio". *Ricette e preferenze nell'Emilia del Quattrocento*, in *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del castello di*

Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi, catalogo della mostra, a cura DANIELE BENATI, Vignola, Rocca Medievale, maggio-giugno 1988, Modena, 1988, pp. 105-119.

MAYA HAMBLY, *Drawing instruments, 1580-1980*, London, 1988.

MICHAEL HIRST, *Michelangelo, and his drawings*, Yale, 1988 [ed. italiana *Michelangelo, I disegni*, traduzione di Giovanna Casadei e Ornella Francisci Osti, Torino, 1993].

STELLA MARY NEWTON, *The Dresses of the Venetians, 1495-1525*, Avon, 1988.

WALTER MCCRONE, *The Vinland map*, in «Analytical Chemistry», LI, pp. 1009-1018.

ANDREA S. NORRIS, KENDALL CURLEE, *Scheda n. 24, Andrea Solario*, in *The Sforza Court: Milan in the Renaissance, 1450-1535*, catalogo della mostra, a cura di ANDREA S. NORRIS, KENDALL CURLEE, Austin, Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, Austin, 1988.

KONRAD OBERHUBER, AGNES MORGAN, *I grandi disegni italiani del Fogg Art Museum di Cambridge*, Milano, 1988.

CHARLES STERLING, *Fouquet en Italie*, s.l., 1988.

EVELYN WELCH, *Sforza portraiture and SS. Annunziata in Florence*, in PETER DENLEY, CATHERINE ELAM [a cura di], *Florence and Italy. Renaissance studies in honour of Nicolai Rubinstein*, "Westfield publications in medieval studies", 2, London, 1988, pp. 235-240.

FEDERICO ZERI [a cura di], *Pinacoteca di Brera, Scuola Lombarda e piemontese 1300-1535*, "Musei e Gallerie di Milano", Milano, 1988.

--- *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra, a cura di MARZIA FAIETTI, KONRAD OBERHUBER, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 marzo - 24 aprile 1988, Bologna, 1988.

--- *Laboratorio di Restauro 2*, catalogo della mostra, a cura di DANTE BERNINI, Roma, Salone di Palazzo Barberini, 30 marzo - 30 giugno 1988, Roma 1988.

1988-1989 ALESSANDRO BALLARIN, *Una Madonna del velo di Zenone Veronese*, in «Prospettiva», 53-56, 1988-1989, pp. 367-371

1989 LUISA COGLIATI ARANO, *Leonardo e i De Predis*, in *Studi di Storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento, nel centenario della nascita di Mario Salmi*, atti del convegno internazionale di studi, Arezzo-Firenze, 16-19 novembre 1989, a cura di MARIA GRAZIA CIARDI DUPRE' DAL PROGETTO, ALBERTO FATUCCHI, MARIA GRAZIA PAOLINI, 2 voll., II, Firenze, 1993, pp. 729-737.

GIULIA BOLOGNA, *Tutte le dame del re (Codice Trivulziano n. 2159). Ritratti di dame milanesi per Francesco I re di Francia*, Milano, 1989.

FEDERICO CAVALIERI, *Osservazioni ed ipotesi per le ricerche sull'arte di Zanetto da Milano, pittore degli Sforza*, in «Arte Lombarda», 1989, 90-91, pp. 67-80.

ROSALBA D'AMICO, *Osservazioni sulla "Pala Rossi" di Lorenzo Costa in S. Petronio*, in «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», 24, 1989, pp. 15-30.

MARIO DI GIAMPAOLO [a cura di], *Disegni emiliani del Rinascimento*, Modena, 1989.

ECKHARD SCHAAR, *Erläuterung ausgewählter Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett*, in WERNER HOFMANN [a cura di], *Hamburger Kunsthalle*, München, 1989.

JANICE SHELL, recensione a: *New Haven, the Sforza court*, in «The Burlington Magazine», CXXXI, 131, 1989, aprile, p. 318.

--- *Disegni della Galleria estense di Modena*, catalogo della mostra, a cura di JADRANKA BENTINI, Modena, Galleria estense, 1989, Modena, 1989.

1990 FRANCIS AMES LEWIS, *Il disegno nella pratica di bottega nel Quattrocento*, in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di MAURO LUCCO, 2 voll., Milano, 1990, II, pp. 657-685.

ANDREA BACCHI, *Scheda n. 190, Francesco Bonsignori*, in FEDERICO ZERI [a cura di], *Pinacoteca di Brera, Scuola veneta*, Milano, 1990, p. 356.

ALESSANDRO BALLARIN, *Attorno a Giorgione l'anno 1500: Boccaccio Boccaccino*, conferenza tenuta in *Boccaccio Boccaccino: tecnica e stile. Giornata di studio per il restauro del catino absidale del Duomo di Cremona*, Cremona, 21 giugno 1990, in ALESSANDRO BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Regesti e apparati di catalogo a cura di ALESSANDRA PATTANARO e VITTORIA ROMANI, con la collaborazione di SERGIO MOMESSO e GIOVANNA PACCHIONI, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, I", "Dipartimento di Storia di Arti Visive e della Musica, Università di Padova", 2 voll., I (1995), II (1994), Cittadella (Padova), 1994-1995, I, pp. 3-21.

CARMEN BAMBACH, recensione a: MICHAEL HIRST, *Michelangelo and his drawings*, New Haven, 1988, in «The art bulletin», 72, 1990, pp. 493-498.

MARINA BEER, *Idea del ritratto femminile e retorica del classicismo: I "Ritratti" di Isabella d'Este di Gian Girolamo Trissino*, in «Schifanoia», X, 1990, pp. 161-173.

RENATO BERZAGHI, *Scheda n. 43. Francesco Bonsignori*, in CARLO PIROVANO [a cura di], *Catalogo della pinacoteca di Brera: la scuola veneta*, Milano, 1990, pp. 330-332.

LORNE CAMPBELL, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven - London, 1990.

TERESA FIORIO, *Bambaia*, Firenze, 1990.

GIORGIO FOSSALUZZA, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di MAURO LUCCO, 2 voll., 1990, II, pp. 541-571.

PETER HUMFREY, *La pittura veneta del Rinascimento a Brera*, Firenze, 1990.

SILVIO LEYDI, *I trionfi dell'«Acquila Imperialissima». Note sugli apparati innalzati a Milano per gli ingressi trionfali di Cristina di Danimarca duchessa di Milano, Carlo V imperatore e Filippo principe di Spagna*, in «Schifanoia», IX, 1990, pp. 9-55.

MAURO LUCCO, *Francesco Bonsignori*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di MAURO LUCCO, 2 voll., 1990, II, p. 739.

SERGIO MARINELLI, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di MAURO LUCCO, 2 voll., 1990, II, pp. 622-653.

WALTER McCRONE, *The Shroud of Turin: blood or artist's pigment*, in «Accounts of Chemical Research», XXIII, 1990, Marzo, pp. 77-78.

GIOVANNI ROMANO, *Per un documento sul Bramantino*, in *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, a cura di Maria Teresa Balboni Brizza, Milano, 1990, pp. 85-87.

JOHN SHEARMAN, MARCIA B. HALL [a cura di], *The Princeton Raphael symposium: science in the service of art history*, Princeton, 1990.

--- *Fra Bartolommeo. Master draughtsman of the high renaissance. A selection from the Rotterdam albums and landscape drawings from various collections*, catalogo della mostra, a cura di CHRIS MARIA.

1991 HELEN BRAHAM, *Lorenzo Lotto, "Portrait of a young man"*, in *Master Drawings from the Courtauld Collections*, catalogo della mostra, a cura di WILLIAM BRADFORD, HELEN BRAHAM, London, The Courtauld Institute Galleries, 1991, London, 1991, pp. 104-184.

LUCIANO CHELES, *Il ritratto di corte a Ferrara e nelle altre corti centro-settentrionali*, in *Le muse e il principe, arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra, a cura di ANDREA DI LORENZO, Milano, Poldi Pezzoli, 20 settembre - 1 dicembre 1991, 2 voll., Modena, 1991, I, pp. 13-24.

CAROLINE CORRIGAN, *Le tecniche del disegno*, in CARLOS JAMES, CAROLINE CORRIGAN, MARIE CHRISTINE ENSHAIAN, ROSE GRECA MARIE, *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi*, Firenze, 1991, pp. 51-63 [ed. inglese: Amsterdam, 1997].

MARIE CHRISTINE ENSHAIAN, *La carta*, in CARLOS JAMES, CAROLINE CORRIGAN, MARIE CHRISTINE ENSHAIAN, ROSE GRECA MARIE, *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi*, Firenze, 1991, pp. 51-63, [ed. inglese, Amsterdam, 1997].

FRITZ HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i belliniani. Volume III. Supplemento e Ampliamenti*, Hildesheim - Zürich - New York, 1991.

VIKTORIA E. MARKOVA, *Il "San Sebastiano" di Giovanni Antonio Boltraffio e alcuni disegni dell'area leonardesca*, in MARIA TERESA FIORIO [a cura di], *I leonardeschi a Milano*, Milano, 1991, pp. 100-107.

ALESSANDRA PATTANARO, *La scuola del Boccaccino a Ferrara*, in «Prospettiva», 64, 1991, Ottobre, pp. 60-74.

ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI (a), *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura. 1*, Firenze, 1991.

ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI (b), *I materiali e le tecniche*, in ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, GIANNI CARLO SCIOLLA, *Il Disegno*, 3 voll., I, *Forme, tecniche, significati*, 1991, II, *I grandi collezionisti*, 1992, III, *le collezioni pubbliche italiane*, 1993, Milano 1991-1993, I, pp. 186-251.

ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, SIMONETTA PROSPERI VALENTI

RODINÒ, GIANNI CARLO SCIOLLA, *Il Disegno*, 3 voll., I, *Forme, tecniche, significati*, II, *I grandi collezionisti*, III, *le collezioni pubbliche italiane*, Milano, 1991.

SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Forme, Funzioni, Tipologie*, in ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, GIANNI CARLO SCIOLLA, *Il Disegno*, 3 voll., Cinisello Balsamo (MI), 1991-1993, I (1991), pp. 92-183.

--- *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra, a cura di ALESSANDRO BALLARIN, DAVIDE BANZATO, Padova, Musei Civici agli Eremitani, 19 maggio 1991 - 17 maggio 1992, Roma, 1991.

--- *Masterworks from the Albertina. The History of Italian Drawings 1350-1800*, catalogo della mostra, a cura di VERONIKA BIRKE, New York - Vienna 1992-1993, New York, 1992.

--- *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini / Gesichter der Renaissance: Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, catalogo della mostra, a cura di KEITH CHRISTIANSEN, STEFAN WEPPELMANN, Berlino, Bode Museum, 25 agosto - 20 novembre 2011, New York, Metropolitan Museum of Art, 21 dicembre 2011 - 18 marzo 2012, New York, 2011.

--- *Visage du Louvre. Chef-d'oeuvre du portrait dans les collections du Louvre*, catalogo della mostra, a cura di ASAHU SHIMBUN, Tokyo, Musée National d'art Occidental, 18 settembre - 1 dicembre 1991, Tokyo, 1991.

1991-1993 ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, GIANNI CARLO SCIOLLA, *Il Disegno*, 3 voll., I, *Forme, tecniche, significati* (1991), II, *I grandi collezionisti* (1992), III, *le collezioni pubbliche italiane* (1993), Cinisello Balsamo (MI), 1991-1993.

1992 MARTIN CLAYTON, *L'Ultima cena*, in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, PIETRO C. MARANI, Venezia, Palazzo Grassi, 22 marzo - 5 luglio 1992, Milano, 1992, pp. 228-235.

KEITH CHRISTIANSEN (a), *I ritratti*, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di JANE MARTINEAU, Londra, Royal academy of Arts, 17 gennaio - 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio - 12 luglio 1992, New York, 1992, pp. 323-327.

KEITH CHRISTIANSEN (b), *Lo studiolo di Isabella d'Este e I temi tardi*, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di JANE MARTINEAU, Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio - 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio - 12 luglio 1992, New York, 1992, pp. 417-469.

ANDREA DE MARCHI, *Un geniale anacronista nel solco di Ercole*, in «Annali della scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia», ser. 3, XXII, 1992, 4, pp. 1039-1071.

DAVID EKSERDJIAN (a), *Scheda n. 103, Attribuito ad Andrea Mantegna, Ritratto d'uomo*, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di JANE MARTINEAU, Londra, Royal academy of Arts, 17 gennaio - 5 aprile 1992,

New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio - 12 luglio 1992, New York, 1992, pp. 338-339.

DAVID EKSERDJIAN (b), *Scheda n. 104, Attribuito ad Andrea Mantegna, Ritratto d'uomo*, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di JANE MARTINEAU, Londra, Royal academy of Arts, 17 gennaio - 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio - 12 luglio 1992, New York, 1992, pp. 340-342.

DAVID EKSERDJIAN (c), *Scheda n. 105, Attribuito ad Andrea Mantegna, Ritratto di Francesco II Gonzaga*, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di JANE MARTINEAU, Londra, Royal academy of Arts, 17 gennaio - 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio - 12 luglio 1992, New York, 1992, pp. 342-344.

DAVID EKSERDJIAN (d), *Scheda n. 106, Attribuito ad Andrea Mantegna, Ritratto d'uomo*, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di JANE MARTINEAU, Londra, Royal academy of Arts, 17 gennaio - 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio - 12 luglio 1992, New York, 1992, p. 344.

DAVID EKSERDJIAN (e), *Scheda n. 107, Attribuito ad Andrea Mantegna, Ritratto d'uomo*, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di JANE MARTINEAU, Londra, Royal academy of Arts, 17 gennaio - 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio - 12 luglio 1992, New York, 1992, p. 346.

DAVID EKSERDJIAN (f), *Scheda n. 62, Da Andrea Mantegna, Studio di una testa [...]*, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di JANE MARTINEAU, Londra, Royal academy of Arts, 17 gennaio - 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio - 12 luglio 1992, New York, 1992, pp. 246-248.

GIULIA FUSCONI, *Alberto di Sassonia-Teschen*, in ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, GIANNI CARLO SCIOLLA, *Il Disegno*, 3 voll., Cinisello Balsamo (MI), 1991-1993, II (1992), pp. 167-176.

GIULIA FUSCONI, «Cabinets» di disegni in Inghilterra, in ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, GIANNI CARLO SCIOLLA, *Il Disegno*, 3 voll., Cinisello Balsamo (MI), 1991-1993, II (1992), pp. 142-161.

GEORG R. GOLDNER, *Andrea Mantegna*, in «Master Drawings», XXXI, 1993, 2, pp. 172-176.

MICHAEL HIRTS, *London and New York. Mantegna*, in «The Burlington Magazine», CXXXIV, 1992, pp. 318-321.

JOSEPH MANCA, *The art of Ercole de' Roberti*, Cambridge, 1992.

FRANCO MORO, *The Allentown nativity*, in «Achademia Leonardi Vinci», V, 1992, pp. 52-57.

SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ (a), *Everhard Jabach*, in GIANNI CARLO SCIOLLA [a cura di] *Il Disegno*, 3 voll., I grandi collezionisti, Cinisello Balsamo, 1992, II, pp. 92-96.

SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ (b), *Sebastiano Resta*, in ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, SIMONETTA PROSPERI VALENTI

RODINÒ, GIANNI CARLO SCIOLLA, *Il Disegno*, 3 voll., Cinisello Balsamo (MI), 1991-1993, II (1992), pp. 50-54.

VITTORIA ROMANI, *Scheda n 85, Jacopo Bassano*, in *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, catalogo della mostra, a cura di BEVERLY LOUISE BROWN, PAOLA MARINI, Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 settembre - 6 dicembre 1992, Texas, Fort Worth, 23 gennaio - 25 aprile 1993, Bologna, 1992.

GIANNI CARLO SCIOLLA (a), *Grandi collezionisti tra fine Ottocento e primo dopoguerra*, ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, GIANNI CARLO SCIOLLA, *Il Disegno*, 3 voll., Cinisello Balsamo (MI), 1991-1993, II (1992), pp. 217-247.

CLAIRE VAN CLEAVE, *Tradition and innovation in the early history of the black chalk drawing*, in *Florentine drawing at the time of Lorenzo the Magnificent*, atti del convegno, a cura di ELISABETH CROPPER, Firenze, Villa Spelman, Bologna, 1992, pp. 231-243.

--- *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di JANE MARTINEAU, Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio - 5 aprile 1992, quindi New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio - 12 luglio 1992, Milano, 1992.

--- *Florentine drawing at the time of Lorenzo the Magnificent*, atti del convegno, a cura di ELISABETH CROPPER, Firenze, Villa Spelman, Bologna, 1992, pp. 231-243.

--- *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, PIETRO C. MARANI, Venezia, Palazzo Grassi, 22 marzo - 5 luglio 1992, Milano, 1992.

--- *Hispania-Austria: i re cattolici, Massimiliano I e gli inizi della casa d'Austria in Spagna. Arte intorno al 1492*, catalogo della mostra, a cura di WILFRIED SEIPEL, Innsbruck, Castello di Ambras, 30 luglio - 20 settembre 1992, Milano, 1992.

1992-1997 VERONIKA BIRKE, JANINE KERTÉSZ, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, "Veröffentlichungen der Albertina, 33-36", 4 voll., I [1992]: *Inv. 1-1200*; II [1994]: *Inv. 1001-2400*; III [1995]: *Inv. 2401-14325*; IV [1997]: *Inv. 14326-42255*, Koln-Weimar-Wien-Bohlau, 1992-1997.

1993 ALESSANDRO BALLARIN (a), *Giorgione. Peintures*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, a cura di MICHEL LACLOTTE, Parigi, Grand Palais, 9 marzo - 14 giugno 1993, Paris, 1993, pp. 295-347, cat. nn. 15-18, 20-31.

ALESSANDRO BALLARIN (b), *Le problème des oeuvres de la jeunesse de Titien. Avancées et reculs de la critique*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, a cura di MICHEL LACLOTTE, Parigi, Grand Palais, 9 marzo - 14 giugno 1993, Paris, 1993, pp. 357-366.

ALESSANDRO BALLARIN (c), *Titien jeune. Peintures*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, a cura di MICHEL LACLOTTE, Parigi, Grand Palais, 9 marzo - 14 giugno 1993, Paris, 1993, pp. 368-411, 413-415, cat. nn. 40-46, 48.

CLIFFORD MALCOLM BROWN, *The erstwhile Michelangelo Sleeping Cupid in the Turin Museo di Antichità and drawings after antiquities in the collection of Tommaso della Porta*, in «Journal of the history of collections», V, 1993, pp. 59-63.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO (a), *Il convegno "Leonardo & Venezia"*, in «Venezia Arti», VII, 1993, p. 129.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO (b), *Osservazioni sul catalogo di Lorenzo Lotto. 1503-1516*, in «Arte Veneta», XLV, 1993, pp. 32-49.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO (c), *Un "pro memoria" giorgionesco di Giovanni Agostino da Lodi*, in «Venezia Cinquecento», III, 1993, 5, pp. 67-78.

ANNA MARIA FIORAVANTI BARALDI, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (c. 1476-1559), catalogo generale*, Rimini, 1993.

ROBERTA IOTTI, LENADRO VENTURA, *Isabella d'Este alla corte di Mantova*, Modena, 1993.

MICHEL LACLOTTE, *Giovanni Bellini et la "maniera moderna"*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, a cura di MICHEL LACLOTTE, Parigi, Grand Palais, 9 marzo - 14 giugno 1993, Paris, 1993, pp. 263-268.

CARLO PEDRETTI, PATRICIA TRUTTY-COOHILL, *The drawings of Leonardo da Vinci and his circle in America*, Firenze, 1993.

NICOLE REYNAUD, *Jean Perréal, dit Jeane de Paris, n. 206 fragment d'un livre d'heures aux portraits présumés de Charles VIII et d'Anne de Bretagne*, in *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, catalogo della mostra, a cura di FRANÇOIS AVRIL, NICOLE REYNAUD, Parigi, Bibliothèque Nationale, 16 ottobre 1993 - 16 gennaio 1994, Paris, 1993, pp. 365-368.

HÉLÈNE SUEUR, *Scheda n. 3, Giovanni Francesco Caroto (?)*, in *Le dessin a Verone aux XVI et XVII*, catalogo della mostra, a cura di DOMINIQUE CORDELLIER, HÉLÈNE SUEUR, Parigi, Musée du Louvre, 7 ottobre - 13 dicembre 1993, pp. 49-50.

PIERA GIOVANNA TORDELLA, *Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria*, in ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, GIANNI CARLO SCIOLLA, *Il Disegno*, 3 voll., Cinisello Balsamo (MI), 1991-1993, III (1993), pp. 19-22.

ALESSANDRO TOSI, Modena, Galleria Estense, in ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, GIANNI CARLO SCIOLLA, *Il Disegno*, 3 voll., Cinisello Balsamo (MI), 1991-1993, III (1993), pp. 209-211.

--- *Le Christ à la colonne d'Antonello de Messine*, catalogo della mostra, a cura di DOMINIQUE THIEBAUT, Parigi, Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 13 maggio - 9 agosto 1993, Paris, 1993.

--- *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, a cura di MICHEL LACLOTTE, Parigi, Grand Palais, 9 marzo - 14 giugno 1993, Paris, 1993.

JOSEPH MANCA, *chi era Baldassarre D'este?...* in bollettino d'arte LXXXVIII, 1993, pp. 73-84.

1994 JANET BACKHOUSE, YVES GIRAUD, *Pierre Sala. Petit livre d'amour. Stowe MS 955, British Library, London, Luzern, 1994* [ed. in facsimile del codice].

CARMEN BAMBACH, *Problemi di tecnica nei cartoni di Michelangelo per la Cappella Sistina*, in *Michelangelo*, atti del convegno internazionale di studi, Roma, marzo 1990, Modena, 1994, pp. 83-102.

THEA BURNS, *Chalk or Pastel? The use of coloured media in early drawings*, in «The paper conservator», XVIII, 1994, pp. 49-56.

HANS JOACHIM EBERHARDT, *Il giovane con la parrucca. Un ritratto dell'ambito di Cima*, in «Venezia Cinquecento», IV, 1994, 8, pp. 127-144.

SYLVIA FERINO PAGDEN (a), *Scheda n. 13, Francesco Bonsignori*, in *Isabella d'Este "La prima donna del mondo"*. *Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, catalogo della mostra, a cura di SYLVIA FERINO PAGDEN, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 15 febbraio - 29 maggio 1994, Wien, 1994, pp. 39-41.

SYLVIA FERINO PAGDEN (b), *Scheda n. 15, Francesco Bonsignori*, in *Isabella d'Este "La prima donna del mondo"*. *Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, catalogo della mostra, a cura di SYLVIA FERINO PAGDEN, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 15 febbraio - 29 maggio 1994, Wien, 1994, p. 46.

WILLIAM G. GRISWOLD, LINDA WOLK-SIMON, *Sixteenth-century italian drawings*, in *New York Collections*, New York, 1994.

JULIUS HERMANN, *La miniature estense*, Modena, 1994.

MICHAEL JAFFÉ, *The Devonshire Collection of italian drawings. Venetian and North Italian Schools*, 4 voll., I *Roman and Napolitan Schools*, II *Bolognese and Emilian Schools*, III *Tuscan and Umbrian Schools*, IV *Venetian and North italian Schools*, London, 1994.

PIETRO CARLO MARANI, *Leonardo*, Milano, 1994.

THOMAS MCGRATH, "Disegno", "Colore" and the "Disegno Colorito". *The Use and Significance of Color in Italian Renaissance Drawings*, phd dissertation, 1994.

BERNARDINA SANI, *Le origini del pastello. Da Leonardo al Neoclassicismo*, in MICHELE PETRANTONI [a cura di], *Il pastello e l'acquarello*, Roma, 1994, pp. 10-21.

LUKE SYSON, *The circulation of drawings for medals in fifteenth century Italy*, in *Designs on posterity, drawings for medals*, a cura di MARK JONES, London, 1994, pp. 10-26.

CLAIRE VAN CLEAVE, *Tradition and innovation in the early history of black calk drawing*, in «*La prima donna del mondo*», *Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, catalogo della mostra, a cura di SYLVIA FERINO PAGDEN, Wien, Kunsthistorisches Museum, 15 febbraio - 29 maggio 1994, Wien, 1994.

M.K. WEIDER, S. ZACHARY, *The system: moisture chambers/suction table/uktrasonic humidifier/air filter*, in H.D. BURGEES [a cura di], *Conservation on historic and artistic works on paper. Symposium, 88*, atti del convegno, Ottawa, Conservation Institute, 1994, Ottawa, 1994, pp. 109-115.

--- *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris-Milano, 1994.

--- *Disegni veronesi al Louvre 1500-1630*, catalogo della mostra, a cura di SERGIO MARINELLI, PAOLA MARINI, Verona, Museo di Castelvecchio, 29 luglio -16 ottobre 1994, Milano, 1994.

--- *The Study of Italian Drawings, the contribution of Philip Pouncey*, catalogo della mostra, a cura di NICHOLAS TURNER, London, British Museum, 1994, London, 1994.

---*Von Kunst und Kennerschaft: die Graphische Sammlung im Stadelchen Kunstinstitut unter Johann David Passavant 1840 bis 1861*, catalogo della mostra, a cura di HILDEGARD BAUEREISEN, MARGRET STUFFMANN, Frankfurt am Main, Stadelches Kunstinstitut und Stadtische Galerie, Graphische Sammlung, 24 novembre 1994 - 5 febbraio 1995, Frankfurt am Main, 1994.

1994-1995 ALESSANDRO BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, registi e apparati di catalogo a cura di ALESSANDRA PATTANARO, VITTORIA ROMANI, con la collaborazione di SERGIO MOMESSO, GIOVANNA PACCHIONI, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 1", "Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università di Padova", 2 voll., I (1995), II (1994), Cittadella (PD), 1994-1995.

ALESSANDRA PATTANARO, *Regesto della pittura a Ferrara (1497 - 1548)*, in ALESSANDRO BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, registi e apparati di catalogo a cura di ALESSANDRA PATTANARO, VITTORIA ROMANI, con la collaborazione di SERGIO MOMESSO, GIOVANNA PACCHIONI, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 1", "Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università di Padova", 2 voll., I (1995), II (1994), Cittadella (PD), 1994-1995, I, pp. 111-179.

1995 NOEL ANNESLEY, *A biography of Ian Woodner*, in *The touch of the artist: master drawings from the Woodner collection*, catalogo della mostra, a cura di MARGARET MORGAN GRASSELLI, Washington, National Gallery of art, 1 ottobre 1995 - 28 gennaio 1996, Washington, 1995, pp. 13- 21.

ALESSANDRO BALLARIN (a), *Jacopo Bassano. Scritti, 1964-1995*, [a cura di VITTORIA ROMANI], 2 voll., Cittadella (Pd), 1995.

ALESSANDRO BALLARIN (b), *Per la giovinezza di Tiziano. Due esercizi di lettura (da "Le siècle de Titien")*, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Padova, 1995 [traduzione italiana dei saggi scritti per la sezione *Titien jeune. Peintures*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, a cura di MICHEL LACLOTTE, Paris, Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Paris, 1993 (2^a ed. riveduta e corretta), pp. 379-391 e 392-400 (cat. nn. 42 (a, b) e 43)].

ALAN BROWN, *Scheda n. 28, Lombard school*, in *The touch of the artist: master drawings from the Woodner collection*, catalogo della mostra, a cura di MARGARET MORGAN GRASSELLI, Washington, National Gallery of art, 1 ottobre 1995 - 28 gennaio 1996, Washington, 1995.

ALLISON COLE, *La Renaissance dans les cours italiennes*, Paris, 1995.

PAUL JOANNIDES, *On the recto and on the verso of a sheet of drawings by Michelangelo at Princeton*, in «Record of the Art Museum Princeton University», LIV, 1995, 2, pp. 3-11.

FRANCO MORO, *Un Bonsignori ritrovato*, in «Paragone. Arte», XLVI, 1995, 539, pp. 58-

63.

PIER LUIGI MULAS, *I libri per l'educazione di Massimiliano*, in LUISA GIORDANO [a cura di], *Ludovicus Dux. L'immagine del potere*, Vigevano, 1995, pp. 58-63.

DAVID SANDERSON CHAMBERS, *Francesco II Gonzaga, marquis of Mantua, "liberator of Italy"*, in DAVID ABULAFIA [a cura di], *The French descent into Renaissance Italy, 1494-95*, Aldershot, 1995, pp. 217-229.

HEIN-THOMAS SCHULZE ALTCAPPENBERG, *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, Berlin, 1995.

EVELYN WELCH, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New-Haven - London, 1995.

--- *Five Centuries of european drawings. The former Collection of Franz Koenings*, catalogo della mostra, a cura di IRINA DANILOVA, Mosca, Pushkin State Museum of Fine Arts, 2 ottobre 1995 - 21 gennaio 1996, Milano, 1995, pp. 160-174.

--- *Jonathan Richardson Senior as a Collector of Drawings*, catalogo della mostra, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 14 novembre 14 1995 - 28 gennaio 1996, Los Angeles, 1995.

--- *Il codice Stivini. Inventario della collezione di Isabella d'Este nello studiolo e nella Grotta di Corte Vecchia in Palazzo Ducale a Mantova*, 2 voll., Modena, 1995.

1995-1998 --- *Dessins italiens du Musée Condé à Chantilly*, catalogo della mostra, a cura di DOMINIQUE CORDELLIER, AMÉLIE LEFÉBURE, Institute de France, Musée Condé, Château de Chantilly, 4 ottobre 1995 - 8 gennaio 1996, 3 voll., 1995-1998, I vol, *autour de Pérugin, Filippino Lippi et Michel Ange*, a cura di CAROLINE LANFRANC DE PANTHOU, BENJAMIN PERONNET, Paris 1995, II vol., *Raphaël et son cercle*, Institute de France, Musée Condé, Château de Chantilly 28 février- 29 mai 1997, a cura di BENJAMIN PERONNET, Paris 1997, III vol., *Vénétie, Lombardie, Piémont, Émilie*, XV-XVI siecle Institute de France, Musée Condé, Château de Chantilly 14 octobre 1998- 11 janvier 1999 a cura di OLIVIER VILLARD, Paris, 1998.

1996 MARIA TERESA AVAGNINA, *La tecnica pittorica di Pisanello attarverso le fonti e l'analisi delle opere veronesi in Pisanello*, catalogo della mostra, a cura di PAOLA MARINI, Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre - 8 dicembre 1996, Milano, 1996.

MOLLY BOURNE, *Towards the study of the Renaissance courts of the Gonzaga*, in «Quaderni di Palazzo Te», 3 1996, pp. 80-81.

CLIFFORD M. BROWN, ANNA MARIA LORENZONI (a), *Collecting Greco-Roman art in Mantua in the age of Federico I Gonzaga and the documentation for the*

date of Isabella d'Este's move to the Corte Vecchia, in «Te. Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te», III, 1996, pp. 19-25.

CLIFFORD M. BROWN, ANNA MARIA LORENZONI (b), "Concludo che non vidi mai la più bella casa in Italia": *The Frescoed Decorations in Francesco II Gonzaga's Suburban Villa in the Mantuan Countryside at Gonzaga (1491-1496)*, in «Renaissance Quarterly», XLIX, 1996, 2, pp. 268-302.

HUGO CHAPMAN, *Scheda n. 32*, in *Old Master Drawings from the Malcolm Collection*, catalogo della mostra, a cura di MARTIN ROYALTON-KISCH, HUGO CHAPMAN, STEPHEN COPPEL, London, British Museum, 1996, London, 1996.

ALESSANDRO CONTI, *Manuale di restauro*, Torino, 1996 [ed. a cura di MARINA ROMITI].

DOMINIQUE CORDELLIER (a), *Scheda n. 118, Pisanello*, in *Pisanello: le peintre aux sept vertus*, catalogo della mostra, a cura di DOMINIQUE CORDELLIER, Parigi, Musée du Louvre, 6 maggio - 5 agosto 1996, Parigi, 1996, pp. 208-209.

DOMINIQUE CORDELLIER (b), *Scheda n. 121, Pisanello*, in *Pisanello: le peintre aux sept vertus*, catalogo della mostra, a cura di DOMINIQUE CORDELLIER, Parigi, Musée du Louvre, 6 maggio - 5 agosto 1996, Parigi, 1996, pp. 211-212.

GAUDENZ FREULNER, «*El più bel retracto facesse mai Magistro Francesco*». *Francesco Bonsignori wiedergefundene Porträtzeichnung des dreijährigen Federico II Gonzaga*, in «Pantheon», LIV, 1996, pp. 50-58.

YVONNE HACKENBROCH, *Enseignes*, Firenze, 1996.

MARGARET HOLBEN ELLIS, *The shifting function of artists' fixatives*, in «Journal of the American Institute for Conservation», XXV, 1996, pp. 239-254.B

PETER HUMFREY, *Giovanni Bellini*, in JANE TURNER [a cura di], *The dictionary of art*, 34 voll., London, 1996, pp. 657-669.

SERGIO MARINELLI, *Ipotesi per il primo Cinquecento veronese*, in «Verona illustrata», 9, 1996, pp. 51-57.

SHIRLEY MILLIDGE, *Chalk*, in JANE TURNER [a cura di], *The dictionary of art*, 34 voll., New York, London, 1996.

THOMAS NICHOLS, *Bartolomeo Veneto*, in JANE TURNER [a cura di], *The Dictionary of Art*, 34 voll., 1996, III, London, 1996, pp. 301-302.

NICOLE REYNAUD, *Deux portraits inconnus par Jean Perréal au Louvre*, in «Revue du Louvre», XLVI^e année, 1996, 4 ottobre, pp. 36-46.

CÉCILE SCAILLIÉREZ, *François Ier par Clouet*, Paris, 1996.

MARCO TANZI, recensione a: *a Kresby z Cremony 1500-1580, Praga, Galleria nazionale, 20 settembre - 12 novembre 1995*, in «Dialoghi di storia dell'arte», III, 1996, pp. 139-145.

PIERA GIOVANNA TORDELLA, *La matita rossa nella pratica del disegno: considerazioni sulle sperimentazioni preliminari del medium attraverso le fonti antiche*, in MARINA REGNI, PIERA GIOVANNA TORDELLA [a cura di], *Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici*, 2 voll., Torino, 1996, I, pp. 195-203.

PAOLA VETURELLI, *Gioielli e gioiellieri Milanesi. Storia arte e moda (1450-1630)*, Cinisello Balsamo (MI), 1996.

HENRI ZERNER, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme. Ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre*, Paris, 1996.

--- *Pisanello: le peintre aux sept vertus*, catalogo della mostra, a cura di DOMINIQUE CORDELLIER, Parigi, Musée du Louvre, 6 maggio - 5 agosto 1996, Parigi, 1996.

--- *Portrait Drawings 1500-1900*, catalogo della mostra, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 30 gennaio - 12 maggio 1996, Los Angeles, 1996.

--- *Ritratti dalla Accademia Carrara dal Rinascimento all'Ottocento*, catalogo della mostra, a cura di FRANCESCO ROSSI, Ville de Luxembourg, 24 maggio - 9 giugno 1996, Milano, 1996.

--- *Michelangelo and his influence: drawings from Windsor Castle*, catalogo della mostra, a cura di PAUL JOHANNIDES, Washington, National Gallery of art, 27 ottobre 1996 - 5 gennaio 1997, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 19 gennaio - 30 marzo 1997, Chicago, The Art Institute, 12 aprile - 22 giugno 1997, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 7 ottobre - 14 dicembre 1997, London, The Queen's Gallery, 23 gennaio - 5 aprile 1998, Washington and London, 1996.

1997 CLIFFORD M. BROWN (a), *A ferrarese lady and a mantuan marchesa. The art and antiquities collections of Isabella d'Este Gonzaga (1474-1539)*, in CYNTHIA LAWRENCE [a cura di] *Women and art in early modern Europe. Patrons, collectors and connoisseurs*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1997, pp 53-71.

CLIFFORD M. BROWN (b), *Caradosso Foppa (ca. 1452-1526/27)*, in «Arte lombarda», 119, 1997, 1, pp. 9-39.

CAROLINE CORRIGAN, *Pastel*, in CARLO JAMES, CAROLINE CORRIGAN, MARIE CHRISTINE ENSHAIAN, MARY ROSE GRECA *Old Master Prints and Drawings: A Guide to Preservation and Conservation*, Amsterdam, 1997, pp. 72-74.

VINCENZO GHEROLDI, *Materiali leonardeschi, note per la decifrazione di due ricette per la pittura*, in «Raccolta Vinciana», XXVII, 1997, pp. 299-324.

PETER HUMFREY, *Lorenzo Lotto*, New Haven - London, 1997.

ETIENNE JOLLET, *Jean et François Clouet. Iconographie*, a cura di ISABELLE D'HAUTEVILLE E CORINNE POINT, Paris, 1997.

THOMAS MCGRATH, *Colour in Italian Renaissance Drawings. Reconciling theory and practice in central Italy and Venice*, in «Apollo», CXLVI, 1997, 429, pp. 22-30.

SERGIO MOMESSO, *Sezioni sottili per l'inizio di Marco Basaiti*, in «Prospettiva», 87-88, 1997, Luglio-Ottobre, pp. 14-41.

RICHARD MOROZ, *Acquaeous treatment in pastel conservation*, in «Restaurator», 18, 1997, pp. 39-49.

LAURA PAGNOTTA, *Bartolomeo Veneto. L'opera completa*, Firenze, 1997.

ECKHARD SCHAAR, *Scheda 4, Ambrogio de Predis, Profilstudien an einer weiblichen Figur*, in *Italianische Zeichnungen der Renaissance, aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle*, catalogo della mostra, a cura di ECKHARD SCHAAR, Hamburg, Kunsthalle, 17 gennaio - 23 marzo 1997, Hamburg, 1997, pp. 102-103.

NICHOLAS TURNER, CAROL PLAZZOTTA, *Scheda n. 38, Attributed to Andrea Previtali*, in NICHOLAS TURNER, CAROL PLAZZOTTA, LEE HENDRIX, *European drawing, 3, Catalogue of the collection, The J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, 1997.

CARLO VECCE, *'Piglia da Gian di Paris'*, in «Achademia Leonardi Vinci», X, 1997, pp. 208-213.

--- *I segni dell'arte: il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra, a cura di GIULIO BORA, Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, 27 settembre 1997 - 11 gennaio 1998, Roma, 1997.

--- *Italianische Zeichnungen der Renaissance, aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle*, catalogo della mostra, a cura di ECKHARD SCHAAR, Hamburg, Kunsthalle, 17 gennaio - 23 marzo, 1997, Hamburg, 1997.

--- *Le mécénat et l'influence des Guises*, atti del convegno, a cura di YVONNE BELLENGER, Joinville, 31 maggio - 4 giugno 1997, Reims, 2 giugno 1997, Paris, 1997.

1997-1998 CRISTIANA BEGHINI, *Francesco Bonsignori tra Verona e Mantova*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, relatore A. Calzona, a.a. 1997-1998.

1998 GIOVANNI AGOSTI, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in BARBARA AGOSTI, GIOVANNI AGOSTI, CARL BRANDON STREHLKE, MARCO TANZI, *Quattro pezzi lombardi (Per Maria Teresa Binaghi)*, "Opuscoli, 10", Brescia, 1998, pp. 39-93.

JEAN BALSAMO [a cura di], *Passer les monts: Français en Italie - L'Italie en France (1494-1525)*, Xe colloque de la Société française d'étude du Seizième Siècle, études réunies et publiées par J.B. université de Turin et de Savoie, Centre d'Etudes Franco-Italiennes, "Bibliothèque Franco Simone, 25", Paris-Fiesole, 1998.

SANDRO BARONI, SILVIA BIANCA TOSATTI, *Sul libro dell'arte di Cennino Cennini*, in «Annali della Facoltà di lettere e filosofia», LI, 1998, pp. 52-72.

GIULIO BORA (a), *I Leonardeschi e il disegno*, in *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, saggi di GIULIO BORA, MARIA TERESA FIORIO, PIETRO CESARE MARANI, JANICE SHELL, contributi di DAVID ALAN BROWN, MARCO CARMINATI, Milano, 1998, pp. 93-120.

GIULIO BORA [a cura di] (b), *The legacy of Leonardo: painters in Lombardy 1490-1530*, Milano, 1998.

MARY HARRIS BOURNE, *Out from the shadow of Isabella: the artistic patronage of Francesco II Gonzaga, fourth Marquis of Mantua (1484-1519)*, s.l., 1998.

FRANCESCO CAVALIERI, *Schede nn. 420-433, Pittore lombardo*, in *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco*, 2 voll., Milano, 1998, II, pp. 135-245.

HUGO CHAPMAN, *Padua in the 1450s: Marco Zoppo and his contemporaries*, London, 1998.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Giovanni Bonconsiglio detto il Marescalco: l'opera completa*, Milano, 1998.

VINCENT DANIELS, *The effects of water treatments on paper with applied pastel or powder pigment*, in «The Paper Conservator», 22, 1998, pp. 29-37.

JENNIFER FLETCHER, *I Bellini*, in SYLVIE BÉGUIN, ROBERTO CASSANELLI [a cura di], *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, 1998, pp. 131-153.

MARGARET HOLBEN ELLIS, BRIGITTE YEH, *The history, use and characteristics of wax-based drawing media*, in «The Paper Conservator», 22, 1998, pp. 48-55.

MARIA TERESA FIORIO, *Bernardino de' Conti (Castelseprio, Varese, documentato a Milano tra il 1494 e il 1523)*, in *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, saggi di GIULIO BORA, MARIA TERESA FIORIO, PIETRO CESARE MARANI, JANICE SHELL, Contributi di DAVID ALAN BROWN, MARCO CARMINATI, Milano, 1998, pp. 211-230.

JENNIFER FLETCHER, *Les Bellini*, in ROBERTO CASSANELLI [a cura di], *Ateliers de la Renaissance*, Paris, 1998, pp. 131-153.

FRANCESCO FRANGI, *Una traccia per la storia della pittura a Milano dal 1499 al 1535*, in MINA GREGORI [a cura di], *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, "I centri della pittura Lombarda", Milano, 1998, pp. 23-36, 219-249.

JOANNA M. KOSEK, *The heyday of pastels in the Eighteenth Century*, «The Paper Conservator», XXII, 1998, pp. 1-9.

THOMAS HOWARD MCGRATH, *Federico Barocci and the history of "pastelli" in central Italy*, in «Apollo», CXLVIII, 1998, 441, pp. 3-9.

EMILIO NEGRO, NICOSSETTA ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena, 1998.

JANICE SHELL, *Ambrogio de Predis (Milano, 1455 circa - Milano dopo il 1500)*, in *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, saggi di GIULIO BORA, MARIA TERESA FIORIO, PIETRO CESARE MARANI, JANICE SHELL, Contributi di DAVID ALAN BROWN, MARCO CARMINATI, Milano, 1998, pp. 123-130.

CINZIA PIGLIONE, *La bottega De Predis e l'ostensorio Pallavicino*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», VII, 1998, pp. 16-29.

EDOUARD POMMIER, *Theories du portrait: de la Renaissance aux Lumieres*, Paris, 1998.

JOYCE TOWNSEND, *Analysis of pastel and chalk materials*, in «The Paper Conservator», 22, 1998, pp. 21-27.

--- *L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, catalogo della mostra, a cura di FLAVIO CAROLI, Milano, Palazzo Reale, 30 ottobre 1998 - 14 marzo 1999, Milano, 1998.

--- *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra, a cura di GIANNI CARLO SCIOLLA, Pavia, Castello Visconteo Certosa di Pavia, 4 aprile - 30 giugno 1998, Milano, 1998.

- 1999** CARMEN BAMBACH, *Drawing and painting in the Italian renaissance workshop. Theory and practice, 1300-1600*, Cambridge – New York, 1999.
- MOLLY BOURNE, *Francesco II Gonzaga and maps as palace decoration in Renaissance Mantua*, in «Imago Mundi», 51, 199, pp. 56-58.
- PETER BURKE, *Il ritratto veneziano nel Cinquecento*, in *La Pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di MAURO LUCCO, 3 voll., Milano, 1996, III, pp. 1079-1118.
- PIETRO CARLO MARANI, *Leonardo, l'ultima cena*, Milano, 1999.
- KONRAD OBERHUBER, *Raffaello, l'opera pittorica*, Milano, 1999.
- FRANÇOIS VIATTE, *Léonard de Vinci, Isabella d'Este*, "Collection Solo, 12", Paris, 1999.
- EDOARDO VILLATA, *Leonardo da Vinci*, con presentazione di PIETRO C. MARANI, Milano, 1999.
- PAOLA VENTURELLI, *Glossario e documenti per la gioielleria milanese (1459-1631)*, Firenze, 1999.
- URSULA WEEKES, *Techniques of Drawing from the Fifteenth to Nineteenth Centuries*, Oxford, 1999.
- *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, a cura di BERNARD AIKEMA, BEVERLY LOUSE BROWN, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 - 9 gennaio 2000, Venezia, 1999.
- *Dessins allemands et flamands du Musée Condé à Chantilly: de Dürer à Rubens*, catalogo della mostra, a cura di DAVID MANDRELLA, Chantilly, Musée Condé, 15 settembre 1999 - 17 gennaio 2000, Paris, 1999.
- *Réouverture de la salle de lecture du Cabinet des dessins*, catalogo della mostra, Paris, Musée du Louvre, 13-16 dicembre 1999, Paris, 1999.
- 2000** SANDRINA BANDERA BISTOLETTI [a cura di], *Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano: gli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore*, Milano, 2000.
- CHRYSA DAMIANAKI, *The female portrait busts of Francesco Laurana*, Roma, 2000.
- ANDREA DE PASQUALE, *La raccolta di grafica*, in CLAUDIA CAMILLA MINA [a cura di], *Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, Milano, 2000, pp. 24-25.
- MARIA TERESA FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio: un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano, 2000.
- PIETRO MARANI (a), *Gli affreschi di Bernardino Luini in San Maurizio*, in SANDRINA BANDERA BISTOLETTI [a cura di], *Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano: gli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore*, Milano, 2000, pp. 53-73.
- PIETRO MARANI (b), *Leonardo da Vinci the complete painting*, New York, 2000.

BARBARA FURLOTTI (a), *Bernardino bonsignori e ipotesi attributive*, in «Annuario della scuola di specializzazione in storia dell'arte dell'università di Bologna», I, 2000, pp. 24-49.

BARBARA FURLOTTI, (b), *Le collezioni Gonzaga, il carteggio tra Bologna, Parma, Piacenza e Mantova (1563-1634)*, Cinisello Balsamo (MI), 2000.

JO KIRBY, *The price of quality: factors influencing the price of pigments during the renaissance*, in GABRIEL NEHER [a cura di], *Revauling renaissance Art*, Adelrshot, 2000, pp. 19-42.

FRANCA LEVEROTTI [a cura di], *Carteggio degli oratori mantovani alla corte sforzesca (1450-1550)*, 16 voll., I-IV a cura di ISABELLA LAZZARINI, V a cura di MAURO FOLIN, VI-VIII a cura di NADIA COVINI, IX-X a cura di FRANCESCO SOMAINI, XI a cura di MARCELLO SIMONETTA, XII a cura di GIANLUCA BATTIONI, XIII-XIV a cura di MARZIA DE LUCA, XV a cura di ANTONELLA GRATI-ARTURO PACINI, XVI a cura di MARCO FOLIN, Roma 2000.

LUIGI LOSCHIAVO, *I canonici regolari: un abito da chierici*, in *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli ordini religiosi in Occidente*, catalogo della mostra, a cura di GIANCARLO ROCCA, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio - 31 marzo 2000, Roma, 2000, pp. 87-91.

. CRISTINA QUATTRINI, *La "Legenda de Sancto Iosaphat" e il "Mestro delle Ore Sforza", appunti sulla minitura lombarda*, in MARIA GRAZIA BALZARINI, ROBERTO CASSANELLI [a cura di], *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, "Storia dell'Arte. Di fronte e attraverso, 522", Milano, 2000, pp. 67-81.

VITTORIA ROMANI, *Tra tecnica e stile: osservazioni sul disegno veneziano del Rinascimento*, in *Dal Pordenone a Palma il giovane. Devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di CATERINA FURLAN, VITTORIA ROMANI, Pordenone, ex Chiesa di San Francesco, 15 ottobre - 10 dicembre 2000, Milano 2000, pp. 69-81.

MADDALENA SPAGNOLO, *La matita rossa come luce e colore: verifiche sugli studi di teste di Leonardo e dei leonardeschi*, in «Polittico», I, 2000, pp. 65-82.

CORNELIA SYRE, LISA ZEITZ, *Scheda n. 3, Francesco Bonsignori*, in *Tintoretto: the Gonzaga cycle*, catalogo della mostra, a cura di CORNELIA SYRE, Monaco, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemaldegammlungen, 17 maggio - 27 agosto 2000, München, 2000, p. 140.

--- *Dal Pordenone a Palma il giovane. Devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di CATERINA FURLAN, VITTORIA ROMANI, Pordenone, ex Chiesa di San Francesco, 15 ottobre - 10 dicembre 2000, Milano 2000.

--- *Tintoretto: the Gonzaga cycle*, catalogo della mostra, a cura di CORNELIA SYRE, Monaco, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemaldegammlungen, 17 maggio - 27 agosto 2000, München, 2000.

2001 MARCO ALBERTARIO, *Ducato di Milano, Francesco II Sforza (1522-25, 1529-35). Iconografia e iconologia tra i modelli della tradizione milanese e il ritratto di Tiziano*, Milano, 2001.

DANIELE BINI [a cura di], *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, in «Civiltà Mantovana», supplemento al n. 112, 2001, Maggio, 2001.

Peter BJURSTRÖM, *Scheda n. 1056, Luca Signorelli*, in *Italian Drawings, from the collection of Giorgio Vasari*, "Drawings in Swedish public collections, 7", Stockholm, 2001.

RICCARDO FUBINI, *L'umanesimo italiano e i suoi storici. Origini rinascimentali, critica moderna*, Milano, 2001.

ISABELLA LAZZARINI, *Paola Gonzaga*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, 2001, pp. 245-246.

MAURO LUCCO (a), *Scheda n. III.11, Andrea Previtali*, in *Bergamo: l'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, catalogo della mostra, a cura di FRANCESCO ROSSI, Bergamo, Accademia Carrara, 4 aprile - 8 luglio 2001, Milano, 2001, pp. 134-136.

PIETRO C. MARANI, *I disegni di Leonardo*, in *Il genio e le passioni. Leonardo e il Cenacolo, precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra, a cura di PIETRO C. MARANI, Milano, Palazzo Reale, 21 marzo - 17 giugno 2001, Milano 2001, pp. 103-115.

BERNADETTE PY, *Everhard Jabach collectionneur (1618-1695): les dessins de l'inventaire de 1695, préface de Françoise Viatte*, Paris, 2001.

WILLIAM ROGER REARICK, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano, 2001.

BARBARA MARIA SAVY, *Giovanni Bonconsiglio: qualche considerazione e un'aggiunta al catalogo*, in «Prospettiva», 98/99, 2000, pp.160-171.

LEANDRO VENTURA, *Isabella d'Este: committenza e collezionismo*, in *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, a cura di DANIELE BINI, "Quaderno di «Civiltà Mantovana», Modena 2001 [Supplemento al n. 112, maggio 2001, di «Civiltà Mantovana», sostituisce il fascicolo del secondo semestre del 2001].

MAURO ZANCHI, *Andrea Previtali, Il coloritore prospettico di maniera belliniana, "Lo sguardo dell'immagine"*, Clusone (BG), 2001.

--- *Bergamo e Venezia nell'età di Lorenzo Lotto. Momento di straordinarie proposte artistiche*, Testi di ANTONIA ABBATTISTA FINOCCHIARO, GIANMARIO PETRÒ, in «La rivista di Bergamo», XXVI, Aprile-Maggio-Giugno 2001 [numero speciale dedicato alla mostra *Bergamo L'altra Venezia*].

--- *Bergamo: l'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, catalogo della mostra, a cura di FRANCESCO ROSSI, Bergamo, Accademia Carrara, 4 aprile - 8 luglio 2001, Milano, 2001.

--- *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia, 1480-1500*, catalogo della mostra, a cura di LUCIANO PATETTA, Milano, Galleria Refettorio delle Stelline, 31 marzo - 20 maggio 2001, Milano, 2001.

--- *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, Firenze, Gabinetto Disegni e stampe degli Uffizi, "Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, LXXXVII", Firenze, 2001.

--- *French drawings and paintings from the Hermitage: Poussin to Picasso*, catalogo della mostra, a cura di ROBERT WILLIAMS, Londra, Somerset House, 3 novembre 211 - 3 marzo 2002, London, 2001.

--- *Un siècle de dessin à Bologne 1480-1580: de la Renaissance à la Réforme Tridentine*, catalogo della mostra, a cura di DOMINIQUE CORDELLIER, MARZIA FAIETTI, Parigi, Musée du Louvre, 30 marzo - 2 luglio, 2001, Paris, 2001.

--- *Pisanello painter to the renaissance court*, catalogo della mostra, a cura di LUKE SYSON, DILLIAN GORDON, Londra, National Gallery of Art, 24 ottobre 2001- 13 gennaio 2002, London, 2001.

--- *Posing for Posterity: Portrait Drawings from the Collection*, catalogo della mostra, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum at the Getty Center, 30 ottobre 2001 - 20 gennaio 2002, Los Angeles, 2001.

2002 BARBARA AGOSTI, [a cura di], Leonardo da Vinci, *Scritti artistici e tecnici*, Milano, 2002.

MARCO ALBERTARIO, *Ducato di Milano: Galeazzo Maria Sforza (1466-1476): "... Tracto dal naturale..."*, la circolazione dei modelli tra la corte e la Zecca di Milano, in «Quaderni del centro culturale numismatico milanese», VIII, 2002, pp. 3-32.

LETIZIA ARCANGELI [a cura di], *Milano e Luigi XII: ricerche sul primo dominio francese in Lombardia, 1499-1512*, Milano, 2002.

BENOÎT BOËLENS VAN WAESBERGHE, *Scheda 72, Lorenzo Lotto*, in *European master drawings unveiled: Van der Goes, Michelangelo, Van Goyen, Fragonard and other masters from Belgian collections*, catalogo della mostra, a cura di BENOÎT BOËLENS VAN WAESBERGHE, Rotterdam Kunsthall, 21 settembre - 8 dicembre 2002, Rotterdam, 2002, pp. 168-170.

CLIFFORD M. BROWN, ANNA MARIA LORENZONI, "Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua". *Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma, 2002.

STEFANIA BUGANZA, *Foppa e la cultura artistica filoferrarese in Lombardia*, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, MAURO NATALE, GIOVANNI ROMANO, Brescia, Santa Giulia, Museo della Città, 3 marzo - 30 giugno 2002, Milano, 2002, pp. 170-173.

THEA BURNS, *Distinguishing between chalk and pastel in early drawings*, in HARRIET K. STRATIS, BRITT SALVESEN [a cura di], *The broad spectrum. Studies in the materials, techniques, and conservation of color on paper*, 2002, pp. 12-16.

ANDREA DE MARCHI, *Scheda*, in *Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture del Museo Jacquemart-André di Parigi*, catalogo della mostra, a cura di ANDREA DI LORENZO, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 16 ottobre 2002 - 16 marzo 2003, Cinisello Balsamo (MI), 2002, pp. 88-91, n. 12.

CARLOS JAMES, *A conservator's approach to the analytical problems set by Holbein's English portrait drawing*, in ANTON W.A. BOSCHLOO, EDWARD GRASMAN, GERT JAN VAN DER SMAN [a cura di], "Aux quatre vents". *A Festschrift for Bert W. Meijer*, Firenze, 2002, pp. 45-48.

EVELYN KARET, *The Drawings of Stefano da Verona and his circle, and the origins of collecting in Italy*, Philadelphia, 2002.

ROSELLA LAUBER, *Per un ritratto di Gabriele Vendramin: nuovi contributi*, in LINDA BOREAN, STEFANIA MASON [a cura di], *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine, 2002, pp. 25-75.

THOMAS H. MCGRATH, *Observations on the Functions of Watercolors and Pastels in Italian Renaissance Drawings*, in HARRIET K. STRATIS, BRITT SALVESEN [a cura di], *The broad spectrum. Studies in the materials, techniques, and conservation of color on paper*, 2002, pp. 69-76.

MARZIA MINUTELLI [a cura di], FLORIANO DOLFI, *Lettere ai Gonzaga, "Studi e testi del Rinascimento europeo, 14"*, Roma, 2002.

GUIDO REBECCHINI, *Private collectors in Mantua, 1500-1630*, Roma, 2002.

ROSE MARIE SAN JUAN, *The court lady dilemma. Isabella d'Este and art collecting in the Renaissance*, in PAULA FINDLEN [a cura di], *The Italian Renaissance. The essential reading*, Malden, 2002, pp. 317-340.

MARJORIE SHELLEY, *An aesthetic overview of the pastel palette: 1500-1900*, in HARRIET K. STRATIS, BRITT SALVESEN [a cura di], *The broad spectrum. Studies in the materials, techniques, and conservation of color on paper*, 2002, pp. 2-11.

DANIELA SOGLIANI, *Le collezioni Gonzaga, il carteggio tra Venezia e Mantova (1563-1587)*, Cinisello Balsamo (MI), 2002.

PETER SPUFFORD, *Power and profit. The merchant in medieval Europe*, London, 2002.

HARRIET K. STRATIS, BRITT SALVESEN [a cura di], *The broad spectrum. Studies in the materials, techniques, and conservation of color on paper*, 2002.

MICKAËL SZANTO, *Du cabinet des frères Israël et Christophe Desneux aux collections de François de La Noüe: mise au point sur l'historique des dessins "Desneux De La Noüe"*, in «Revue du Louvre», LII, 2002, 4 pp. 50-59.

PAOLA VENTURELLI, *Leonardo Da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia, 2002.

ALEXANDRA ZVEREVA, *Histoire de la collection de portraits au crayon de Catherine de Médicis*, in *Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs d'oeuvre graphiques du Musée Condé*, catalogo della mostra, a cura di ALEXANDRA ZVEREVA, Chantilly, Musée Condé, 25 novembre 2002 - 6 gennaio 2003, Paris, 2002, pp. 12-18.

--- *Art in the making. Underdrawings in Renaissance paintings*, catalogo della mostra, a cura di DAVID BOMFORD, Londra, The National Gallert, 30 ottobre 2002 - 16 febbraio 2003, New Haven, 2002.

--- *La Renaissance en Savoie: les arts au temps du Duc Charles II (1504-1553)*, catalogo della mostra, a cura di MAURO NATAL, FREDERIC ELSIG, Ginevra, Musée d'art et d'histoire, 15 marzo - 25 agosto 2002, Genève, 2002.

--- *Leonardo da Vinci, the divine and the grotesque*, catalogo della mostra, a cura di MARTIN CLAYTON, Edimburgo, Queen's Gallery, 30 novembre 2002 - 30 marzo 2003, Londra, Queen's Gallery, 9 maggio - 9 novembre 2003, London, 2002.

--- *Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs d'oeuvre graphiques du Musée Condé*, catalogo della mostra, a cura di ALEXANDRA ZVEREVA, Chantilly, Musée Condé, 25 novembre 2002 - 6 gennaio 2003, Paris, 2002.

--- *The Portraits of Bartolomeo Veneto*, catalogo della mostra, a cura di LAURA PAGNOTTA, San Diego, Timken Museum of Art, 3 maggio - 2 agosto, 2002, San Diego, 2002.

--- *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, MAURO NATALE, GIOVANNI ROMANO, Brescia, Santa Giulia, Museo della Città, 3 marzo - 30 giugno 2002, Milano, 2002.

2003 CARMEN BAMBACH (a), *Introduction to Leonardo and his drawings*, in *Leonardo da Vinci master draftsman*, catalogo della mostra, a cura di CARMEN BAMBACH, New York, Metropolitan Museum of Art, 22 gennaio - 30 marzo 2003, New York, 2003, pp. 3-30.

CARMEN BAMBACH (b), *Scheda n. 127, Giovanni Antonio Boltraffio*, in *Leonardo da Vinci master draftsman*, catalogo della mostra, a cura di CARMEN BAMBACH, New York, Metropolitan Museum of Art, 22 gennaio - 30 marzo 2003, New York, 2003, p. 657.

CARMEN BAMBACH (c), *Scheda n. 128, Giovanni Antonio Boltraffio*, in *Leonardo da Vinci master draftsman*, catalogo della mostra, a cura di CARMEN BAMBACH, New York, Metropolitan Museum of Art, 22 gennaio - 30 marzo 2003, New York, 2003, p. 658.

CARMEN BAMBACH (d), *Scheda n. 131, Bernardino Luini*, in *Leonardo da Vinci master draftsman*, catalogo della mostra, a cura di CARMEN BAMBACH, New York, Metropolitan Museum of Art, 22 gennaio - 30 marzo 2003, New York, 2003, pp. 663-666.

GIULIO BORA, *Les Léonardesques. Léonard de Vinci et les « léonardesques » lombards: les difficultés d'un conquête du naturel*, in *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, catalogo della mostra, a cura di FRANÇOIS VIATTE, VARENA FORCIONE, Parigi, Musée du Louvre, 5 maggio - 14 luglio 2003, Paris, 2003, pp. 311-338.

MIKLOS BOSKOVITS, DAVID ALAN BROWN [a cura di], *Italian paintings of the fifteenth century. The collections of the National Gallery of Art. The Systematic Catalogue*, New York, 2003.

DAVID ALAN BROWN (a), *North italian fifteenth century*, in MIKLOS BOSKOVITS, DAVID ALAN BROWN [a cura di], *Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Systematic Catalogue*, New York, 2003, pp. 547-550.

DAVID ALAN BROWN(b), *Scheda n. 4*, in MIKLOS BOSKOVITS, DAVID ALAN BROWN [a cura di], *Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Systematic Catalogue*, New York, 2003, pp. 598, 600.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Cercar quadri e disegni nella Venezia del Cinquecento*, in *Tra committenza e collezionismo, Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di ENRICO MARIA DAL POZZOLO E LEONIDA TEDOLDI, Università degli Studi, Verona, Palazzo Giuliani, 30 novembre - 1 dicembre 2000, Vicenza, 2003, pp. 49-65.

SALLY HICKSON, *Female patronage and the language of art in the circle of Isabella d'Este in Mantua (c. 1470-1560)*, s.l., 2003.

CARMELO OCCHIPINTI, *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze, 2003.

CRISTINA QUATTRINI, *Per Vincenzo Foppa e Bernardino Luini in Santa Maria di Brera, con una nota sulla cappella Bottigella in San Tommaso a Pavia*, in «Bollettino d'Arte», 124, 2003, pp. 27-46.

JOHN SHEARMAN, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, 2 voll., I, 1483-1542, II, 1543-1602, New Haven and London, 2003.

FRANÇOIS SOULIER-FRANÇOIS, *Andrea Mantegna*, in *Les dessins du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon*, catalogo della mostra, a cura di FRANÇOIS SOULIER-FRANÇOIS, CLAIRE STOULLIG, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 7 novembre 2003 - 2 febbraio 2004, Paris, 2003, pp. 20-21.

DOMINIQUE THIEBAUT, *Fouquet portraitiste*, in *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XV^e siècle*, catalogo della mostra, a cura di FRANÇOIS AVRIL, Parigi, Bibliothèque National de France, 25 marzo - 22 giugno 2003, Paris, 2003, pp. 29-37.

CARLO VECCE, *Léonard de Vinci et la France*, in *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, catalogo della mostra, a cura di FRANÇOIS VIATTE, VARENA FORCIONE, Parigi, Musée du Louvre, 5 maggio - 14 luglio 2003, Paris, 2003.

PAOLA VENTURELLI (a), *L'ornamento prezioso delle Dame di casa Gonzaga: ritratti eoreficeria*, in «Critica d'arte», VIII, ser. 65, 2002 (2003), 16, pp. 57-62.

PAOLA VENTURELLI (b), *Smalto oro e preziosi. Oreficeria e arti sontuarie nel Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, Milano 2003.

FRANÇOIS VIATTE (a), *Scheda n. 61, Léonard de Vinci*, in *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, catalogo della mostra, a cura di FRANÇOIS VIATTE, VARENA FORCIONE, Parigi, Musée du Louvre, 5 maggio - 14 luglio 2003, Paris, 2003, pp. 185-189.

FRANÇOIS VIATTE (b), *Scheda n. 137, Bernardino Luini*, in *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, catalogo della mostra, a cura di FRANÇOIS VIATTE, VARENA FORCIONE, Parigi, Musée du Louvre, 5 maggio - 14 luglio 2003, Paris, 2003, pp. 372-373.

LAURENT VISSIER, *Une amitié hasardeuse: Louis II de la Trémoille et la Marquis de Mantoue (1495-1503)*, in *Louis XII en Milanais*, XII^e colloque international d'études humanistes, 30 giugno - 3 luglio 1998, a cura di PHILIPPE CONTAMINE, Paris, 2003, pp. 149-171.

LINDA WOLK-SIMON, *Scheda n. 129, Andrea Solario*, in *Leonardo da Vinci master draftsman*, catalogo della mostra, a cura di CARMEN BAMBACH, New York, Metropolitan Museum of Art, 22 gennaio - 30 marzo 2003, New York 2003, p. 660.

ALESSANDRA ZAMPERINI, *Miti familiari: commissioni veronesi per il giovane Francesco Bonsignori*, in «Verona illustrata», XVI, 2003, pp. 17-42.

--- *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, catalogo della mostra, a cura di FRANÇOIS VIATTE, VARENA FORCIONE, Parigi, Musée du Louvre, 5 maggio - 14 luglio 2003, Paris, 2003.

--- *Leonardo da Vinci master draftsman*, catalogo della mostra, a cura di CARMEN BAMBACH, New York, Metropolitan Museum of Art, 22 gennaio - 30 marzo 2003, New York, 2003.

2004 CLIFFORD BROWN, ANNA MARIA LORENZONI, *Dipinti delle collezioni dei Gonzaga di Guastalla negli inventari del 1590 e 1678*, in «Civiltà Mantovana», ser. 3, XXXIX, 2004, 118, Settembre, pp. 9-24.

ANDREA CANOVA, *Tipografi, librai e cartolari tra Mantova e l'emilia nel Quattrocento*, in ANDREA CANOVA, [a cura di], *Rhegi lingobardiae. Studi sulla cultura a Reggio Emilia in età umanistica*, Reggio Emilia, 2004, pp. 139-167.

SIMONA COHEN, *Andrea del Sarto's monsters: the Madonna of the Harpies and human-animal hybrids in the Renaissance*, in «Apollo», CLX, 2004, 509, pp. 38-45.

ALBERTA DE NICOLO' SALMAZO, *Andrea Mantegna*, Milano, 2004.

ANNA MARIA FIORAVANTI BARALDI, *Garofalo e la pala d'altare: disegni e modelli*, in *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, atti del convegno internazionale di studi a cura di ANGELA GHINATO, Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este, 9-12 dicembre 1998, Ferrara 2004, pp. 123-132.

ANDREA GHIRARDI, *Osanna Andreasi e Isabella d'Este. Tracce artistiche di un'amicizia*, in *Caterina Vigri La Santa e la città*, atti del convegno, Bologna 13-15 novembre 2002, a cura di CLAUDIO LEONARDI, Firenze, 2004, pp. 213-230.

GEORGE GOLDNER, *Bellini's drawings*, in PETER HUMFREY [a cura di], *The Cambridge companion guide to Giovanni Bellini*, London, 2004, pp. 226-255.

WILLIAM ROGER REARICK, *The Study of Venetian Drawings Today*, in «Master Drawings, Venetian Drawings», XLII, 2004, 4, pp. 299-314.

FRANCESCA ROSSI, *Da una Madonna con il bambino "con poco paese" di Giovan Francesco Caroto nei Musei Civici di Storia ed Arte di Trieste*, in «Verona illustrata», 17, 2004, pp. 65-72.

PAOLA SANTUCCI, *Su Andrea Mantegna*, Napoli, 2004.

PAOLA VENTURELLI, *Milano/Ungheria: orefici e oreficerie tra Francesco da Castello, Caradosso e Bianca Maria Sforza*, in «Arte lombarda», CXXXIX, 2003(2004), 3, pp. 110-117.

LINDA WOLK-SIMON, *Naturalism in Lombard drawing from Leonardo to Cerano*, in *Painters of Reality: The Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, catalogo della mostra, a cura di ANDREA BAYER, MINA GREGORI, Cremona, Museo civico Ala Ponzone 14 febbraio - 2 maggio 2004, New York, Metropolitan Museum of Art, 27 maggio - 15 agosto 2004, New York, 2004.

--- *Bona Sforza, una principessa italiana sul trono di Polonia*, atti della giornata di studio, Milano, Castello sforzesco, 8 maggio 2004, Pessano (MI), 2004.

--- *L'età di Michelangelo, capolavori dell'Albertina*, catalogo della mostra, a cura di ACHIM GNANN, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 28 febbraio - 16 maggio 2004, Vienna, Albertina, 15 luglio - 10 ottobre 2004, Bilbao, Guggenheim Museum, 30 novembre 2004 - marzo 2005, Milano, 2004.

--- *Painters of Reality: The Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, catalogo della mostra, a cura di ANDREA BAYER, MINA GREGORI, Cremona, Museo civico Ala Ponzone 14 febbraio - 2 maggio 2004, New York, Metropolitan Museum of Art, 27 maggio - 15 agosto 2004, New York, 2004.

--- *Primitifs français, découvertes et redécouvertes*, catalogo della mostra, a cura di DOMINIQUE THIEBAUT, Parigi, Musée du Louvre, 27 febbraio - 17 maggio 2004, Paris, 2004.

2005 GIOVANNI AGOSTI (a), *Introduzione*, in STEFANO L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le Arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova, 2005, pp. XI-XXI.

GIOVANNI AGOSTI (a), *Introduzione*, in SIMONE ALBONICO [a cura di], *Alessandro Luzio, Rodolfo Renier, La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, Introduzione di GIOVANNI AGOSTI, Indici e apparati a cura di ALESSANDRO DELLA CASA, MARIA FINAZZI, STEFANIA SIGNORINI, ROBERTO VERTUGNO, "il Banco dei Rari, 1", Milano, 2006 [riedizione del saggio uscito nel «Giornale storico della letteratura italiana», 1899-1903, q. v.].

GIOVANNI AGOSTI (b), *Su Mantegna I. la storia dell'arte libera la testa*, Milano, 2005.

CLIFFORD M. BROWN, *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua: an overview of her rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia*, Roma, 2005

HUGO CHAPMAN, *Michelangelo drawings: closer to the master*, London, 2005.

DOMINIQUE CORDELLIER, *Scheda n.3, Francesco Bonsignori*, in *De la Renaissance à l'Age baroque. Une collection de dessins italiens pour les musées de France*, catalogo della mostra, a cura di DOMINIQUE CORDELLIER, VARENA FORCIONE, Parigi, Musée du Louvre, 8 giugno - 29 agosto 2005, Paris, 2005, p. 17.

NICHOLAS EASTAUGH, VALENTINE WALSH, TRACEY CHAPLIN, RUTH SIDDALL, *Pigment compendium. A dictionary of historical pigments*, Oxford, 2005.

MARIE-CECILE FOREST, SYLVIE PATRY, ALAIN DUVAL, *Le catalogue des dessins de Gustave Moreau, Présentation et examens de laboratoire*, in «Technè», 22, 2005, pp. 56-61.

HELENE GUICHARNAUD, ALAIN DUVAL, *La contribution des techniques de laboratoire a l'étude des dessins. Le cas d'un dessin d'Hans Holbein l'Ancien*, in «La revue du Louvre et des Musées de France», LV, 2005, 2, pp. 55-59, 110, 112.

MICHEL HOCHMANN, JULIA KLIEMANN, JÉRÉMIE KOERING PHILIPPE MOREL [a cura di], *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, atti della convegno di studi, Rome, Villa Médici, 20-23 aprile, Paris, 2005.

ROSELLA LAUBER, «Opera perfettissima». *Marcantonio Michiel e la Notizia d'opere di disegno*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di BERNARD AIKEMA, ROSELLA LAUBER, MAX SEIDEL, "Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Plack Institut, 10", Venezia, 2005, pp. 77-116.

STEFANO L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le Arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova, 2005.

MARIA CRISTINA PASSONI, *Giovanni Ambrogio de Predis: 1455 circa - 1510*, tesi di dottorato, tutor: Francesco Frangi, Giovanni Romano 2005, a.a. 2000-2003.

ALESSANDRA PATTANARO, *Per Garofalo disegnatore: uno studio per la pala di Modena e qualche riflessione sull'uso dei "modelli di terra" e di " "*, in «Prospettiva», 119-120, 2005, Luglio-Ottobre, pp. 105-111.

ROSSANA SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, 2 voll., "Il Filarete", n. ccxx", Milano, 2005.

MARJORIE SHELLEY, *Pastelists at Work, Two Portraits at the Metropolitan Museum by Maurice Quentin de La Tour and Jean Baptiste Perronneau*, in «Metropolitan Museum of Art Bulletin», XL, 2005, pp. 105-119.

MARIA VAN BERGE-GERBAUD, ALAIN DUVAL, HELENE GUICHARNAUD, *Bistre, encre métallogallique, sépia, encre au carbon? Tentative de caractérisation de ces encres anciennes*, in «Technè: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations», XX, 2005, pp. 38-44.

PAOLA VENTURELLI, *Documenti inediti per Giovanni Ambrogio De Predis*, in «Arte Cristiana», XCIII, 2005, 830, pp. 396-402.

FRANK ZÖLLNER, *The Motions of the Mind in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXVIII, 2005, pp. 23-40.

--- *A North Italian Itinerary: Renaissance Drawings from Leonardo to Titian*, catalogo della mostra, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum at the Getty Center, 6 dicembre 2005 - 26 febbraio 2006, Los Angeles, 2005.

--- *Sotheby's Old master drawings*, catalogo della vendita, New York, 26 gennaio 2005, New York, 2005.

2006 CARMEN BAMBACH (a), *Scheda n. I. 15, Leonardo da Vinci*, in *Leonardo da Vinci capolavori in mostra*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNA GIACOBELLO BERNARD, Torino, Biblioteca Reale, 10 febbraio - 19 marzo 2006, Milano, 2006, pp. 64-67.

CARMEN BAMBACH (b), *Scheda n. II. 7, Andrea Solario*, in *Leonardo da Vinci capolavori in mostra*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNA GIACOBELLO BERNARD, Torino, Biblioteca Reale, 10 febbraio - 19 marzo 2006, Milano, 2006, pp. 96-97.

CRISTIANA BEGHINI (a), *Scheda n. 82. Francesco Bonsignori*, in *Mantegna e le arti a Verona*, catalogo della mostra, a cura di SERGIO MARINELLI, PAOLA MARINI, Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007, Venezia, 2006, pp. 319-322.

CRISTIANA BEGHINI (b), *Scheda n. 83. Francesco Bonsignori*, in *Mantegna e le arti a Verona*, catalogo della mostra, a cura di SERGIO MARINELLI, PAOLA MARINI, Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007, Venezia, 2006, pp. 322-323.

CRISTIANA BEGHINI (c), *Scheda n. 87. Francesco Bonsignori*, in *Mantegna e le arti a Verona*, catalogo della mostra, a cura di SERGIO MARINELLI, PAOLA MARINI, Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007, Venezia, 2006, pp. 327-328.

CLIFFORD M. BROWN, *L'allestimento per il Parnaso, il Trionfo della Virtù e il Regno di Como di Andrea Mantegna nello Studiolo di Isabella d'Este: la ricostruzione del 1630 e il restauro del 1920*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra, a cura di RODOLFO SIGNORINI, DANIELA SOGLIANI, Mantova, Museo Casa del Mantegna, 26 febbraio - 4 giugno 2006, Milano, 2006, pp. 242-249.

MAURO COVA, *Scheda n. 82. Francesco Bonsignori*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra, a cura di MAURO LUCCO, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 16 settembre 2006 -14 gennaio 2007, Milano, 2006, pp. 319-321.

MICHELE DANIELI (a), *Scheda n. 44, Francesco Bonsignori*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra, a cura di MAURO LUCCO, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 16 settembre 2006 -14 gennaio 2007, Milano, 2006, pp. 152-153.

MICHELE DANIELI (b), *Scheda n. 45, Francesco Bonsignori*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra, a cura di MAURO LUCCO, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 16 settembre 2006 -14 gennaio 2007, Milano, 2006, pp. 154-155.

MICHELE DANIELI (c), *Scheda n. 47, Francesco Bonsignori*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra, a cura di MAURO LUCCO, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 16 settembre 2006 -14 gennaio 2007, Milano, 2006, p. 158

MICHELE DANIELI (d), *Scheda n. 48, Francesco Bonsignori*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra, a cura di MAURO LUCCO, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 16 settembre 2006 -14 gennaio 2007, Milano, 2006, p. 160.

MARIA TERESA FIORIO (a), *La "cassetta de' colori" di Jean Perréal*, in PIETRO C. MARANI, FRANCOIS VIATTE, VARENA FORCIONE [a cura di], *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*, atti del convegno, Parigi, 2003, Firenze, 2006, pp. 17-35.

MARIA TERESA FIORIO (b), *Una traccia per il ritratto lombardo*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, a cura di NICOLA SPINOSA, Napoli, Museo di Capodimonte, 25 marzo - 4 giugno 2006, Napoli, 2006, pp. 62-67.

GIORGIA MANCINI (a), *Scheda n. 85, Francesco Bonsignori*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra, a cura di MAURO LUCCO, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 16 settembre 2006 -14 gennaio 2007, Milano, 2006, pp. 323-326.

GIORGIA MANCINI (b), *Scheda n. 86, Francesco Bonsignori*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra, a cura di MAURO LUCCO, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 16 settembre 2006 -14 gennaio 2007, Milano, 2006, pp. 326-327.

STEFANO MESCHINI, *La Francia nel ducato di Milano: la politica di Luigi XII (1499-1512)*, 2 voll., I *Dall'occupazione del ducato alla lega di Cambrai*, II *Apogeo declino e crollo del dominio francese in Lombardia*, Milano, 2006.

MAURO LUCCO (a), *Mantegna a Mantova e i suoi eredi*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra, a cura di MAURO LUCCO,

Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 16 settembre 2006 -14 gennaio 2007, Milano, 2006, pp. 3-17.

MAURO LUCCO (b), *Scheda n. 1, Andrea Mantegna*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra, a cura di MAURO LUCCO, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 16 settembre 2006 -14 gennaio 2007, Milano, 2006, p. 64.

MAURO LUCCO (c), *Scheda n. 2, Andrea Mantegna*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra, a cura di MAURO LUCCO, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 16 settembre 2006 -14 gennaio 2007, Milano, 2006, p. 66.

MAURO LUCCO (d), *Scheda n. 4, Andrea Mantegna*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra, a cura di MAURO LUCCO, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 16 settembre 2006 -14 gennaio 2007, Milano, 2006, p. 70.

ANNALISA PERISSA TORRINI, *Scheda II, 10, Anonimo lombardo in Leonardo da Vinci capolavori in mostra*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNA GIACOBELLO BERNARD, Torino, Biblioteca Reale, 10 febbraio - 19 marzo 2006, Milano, 2006, pp. 102-103.

FRANCESCA ROSSI, *Frammenti di una generazione perduta*, in *Mantegna e le arti a Verona*, catalogo della mostra, a cura di SERGIO MARINELLI, PAOLA MARINI, Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007, Venezia 2006, p. 113.

DANIELA SOGLIANI, *Ritratti cortigiani negli anni di Isabella d'Este e Francesco II Gonzaga. Pittura, scultura e oreficeria a confronto da Andrea Mantegna a Lorenzo Costa*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra, a cura di RODOLFO SIGNORINI, DANIELA SOGLIANI, Mantova, Museo Casa del Mantegna, 26 febbraio - 4 giugno 2006, Milano, 2006, pp. 250-265.

JON WHITELEY, *Jean Gigoux (1806-1894) entre Besançon et Paris*, in *Rencontres internationales du Salon du Dessin, 22 et 23 mars 2006*, a cura di CATHERINE MONBEIG GOGUEL, Paris, 2006, pp. 141-145.

--- *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra, a cura di RODOLFO SIGNORINI, DANIELA SOGLIANI, Mantova, Museo Casa del Mantegna, 26 febbraio - 4 giugno 2006, Milano, 2006.

--- *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*, catalogo della mostra, a cura di MAURO NATALE, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 23 novembre 2006 - 9 aprile 2007, Milano, 2006.

--- *Lo scherno di Cam. Un dipinto riscoperto di Bernardino Luini*, catalogo della mostra, a cura di CRISTINA QUATTRINI, Milano, Pinacoteca di Brera, 14 novembre 2006 - 25 febbraio 2007, "Brera mai vista, 19", Milano, 2006.

--- *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra, a cura di MAURO LUCCO, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007, Milano, 2006.

--- *Mantegna e le arti a Verona*, catalogo della mostra, a cura di SERGIO MARINELLI, PAOLA MARINI, Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007, Venezia 2006.

--- *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, a cura di NICOLA SPINOSA, Napoli, Museo di Capodimonte, 25 marzo - 4 giugno 2006, Napoli, 2006.

--- *Von Tizian bis Tiepolo, Venezianische Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts aus der Graphischen Sammlung im Städel Museum*, catalogo della mostra, a cura di JULIA SCHEWISKI-BOCK, Francoforte, Städel Museum, 3 novembre - 28 gennaio 2007, Petersberg, 2006.

2007 *Au-delà de l'image: les techniques du dessin révélées par la science*, catalogo della mostra, a cura di FRANCIS RIBEMONT, Rennes, Musée des Beaux Arts, 23 maggio - 26 agosto 2007, Rennes, 2007.

ALESSANDRO BALLARIN, *Ancora sulla giovinezza del Cariani*, in *Il cielo o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di ELISABETTA SACCOMANI, Cittadella (PD), 2007, pp. 65-69.

ROBERTA BATTAGLIA, *Leonardo e i leonardeschi. Giovanni Antonio Boltraffio, Marco d'Oggiono, Andrea Solario, Giovanni Agostino da Lodi, Francesco Napoletano, Cesare da Sesto, Bernardino Luini, Giampietrino, Francesco Melzi*, "I grandi maestri dell'arte, 9", Milano, 2007.

MARIA TERESA BINAGHI OLIVARI, *Bernardino Luini*, "Galleria delle arti, 14", Milano, 2007.

MOLLY BOURNE, *Medici women at the Gonzaga court, 1584-1627*, in BARBARA DEIMLING [a cura di], *Italian art, society and politics: a festschrift for Rab Hatfield*, Firenze 2007, pp. 223-243.

CLIFFORD M. BROWN, *Giancristoforo Romano e Mantova: la corrispondenza dell'Archivio Gonzaga*, in «Civiltà mantovana», ser. 3, XLII, 2007, 124, pp. 60-107.

THEA BURNS, *The invention of pastel painting*, London, 2007.

SIMONE FACCHINETTI, *Mantegna e il Rinascimento in Valpadana. Donato de' Bardi, Vincenzo Foppa, Giovanni Bellini, Francesco Cossa, Bramante, Bergognone, Bernardino Butinone, Ercole de' Roberti, Carlo Braccesco, Bramantino, Giovanni Martino Spanzotti, Bernardo Zenale*, "I grandi maestri dell'arte, 8", Milano, 2007.

SIMONE FERRARI, *Dürer e il Veneto*, in *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra, a cura di KRISTINA HERRMANN FIORE, Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo - 10 giugno 2007, Milano, 2007.

HÉLÈNE GUICHARNAUD, ALAIN DUVAL, *Catalogue des dessins analysés par Hélène Guicharnaud and Alain Duval*, in *Au-delà de l'image: les techniques du dessin révélées par la science*, catalogo della mostra, a cura di FRANCIS RIBEMONT, Rennes, Musée des Beaux Arts, 23 maggio - 26 agosto 2007, Rennes, 2007.

HÉLÈNE GUICHARNAUD, ALAIN DUVAL, ELSA LAMBERT, SANDRINE PAGÈS-CAMAGNA, *Examens et analyses: quelles techniques?*, in *Au-delà de l'image: les techniques du dessin révélées par la science*, catalogo della mostra, a cura di FRANCIS RIBEMONT, Rennes, Musée des Beaux Arts, 23 maggio - 26 agosto 2007, Rennes, 2007, pp. 14-21.

ROSELLA LAUBER, «*Et maxime in li occhi*». *Per la descrizione delle opere d'arte in Marcantonio Michiel*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti delle giornate di studio, a cura di ELIANA CARRARA, SILVIA GINZBURG, Pisa,

Scuola Normale Superiore, 30 settembre - 1 ottobre 2004, "Seminari e convegni, 14", Pisa, 2007, pp. 1-36, 525-532 (illustrazioni).

NOVELLA MACOLA, *Sguardi e scritture: figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia, 2007.

STEFANIA MASON, *Artisti collezionisti di disegni a Venezia tra Cinquecento e Settecento: ipotesi di lavoro*, in *L'artiste collectionneur de dessin, de Giorgio Vasari à aujourd'hui*, a cura di CATHERINE MONBEIG GOGUEL, Rencontres internationales du Salon du Dessin, 22 et 23 mars 2006, 2 voll., Paris, 2007, pp. 57-69.

LORENZA MELLI, *I disegni dei Pollaiuolo agli Uffizi*, in *La stanza dei Pollaiuolo. I restauri, una mostra, un nuovo ordinamento*, catalogo mostra, a cura di ANTONIO NATALI, ANGELO TARTUFERI, Firenze, Galleria degli Uffizi, 4 dicembre 2007 - 6 gennaio 2008, Firenze, 2007, pp. 55-71.

FRANCO MINONZIO, *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti delle giornate di studio, a cura di ELIANA CARRARA, Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre - 1 ottobre 2007, Pisa, 2007, pp. 77-146.

ÉDOUARD POMMIER, *Il ritratto d'artista nell'arte italiana del XVI secolo*, in *Il Ritratto nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno, a cura di ALDO GALLI, CHIARA PICCININI, MASSIMILIANO ROSSI, Firenze, 7-8 novembre 2002, "Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 24", Firenze, 2007, pp. 3-28.

M. RONBERG, *Scheda n. n. 11, Bernardino Luini*, in *Arcimboldo (1526-1593)*, catalogo della mostra, a cura di SYLVIA FERINO-PAGDEN, Parigi, Musée du Luxembourg, 15 settembre 2007 - 13 gennaio 2008; Vienna Kunsthistorisches Museum, 12 febbraio - 1 giugno 2008, Paris, 2007, p. 54, n. 11.

CLAIRE VAN CLEAVE [a cura di], *Master drawings of the Italian Renaissance*, Cambridge, 2007.

CLAIRE VAN CLEAVE, *Drawings in Renaissance Italy*, in CLARE VAN CLEAVE [a cura di], *Master drawings of the Italian Renaissance*, Cambridge, 2007, pp. 7-31.

KATHLEEN WILSON-CHEVALIER, *Patronnes et mecenes en France a la Renaissance*, Saint-Etienne, 2007.

--- *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra, a cura di KRISTINA HERRMANN FIORE, Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo - 10 giugno 2007, Roma 2007.

--- *Ferrante Gonzaga, un principe del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di GIUSEPPE BARBIERI, Guastalla, Palazzo Ducale, 22 settembre - 9 dicembre 2007, Parma 2007.

--- *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno di studi a cura di ROSANNA CIOFFI, ALESSANDRO ROVETTA, Milano, 30 novembre - 1 dicembre 2006, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2007.

2008 BARBARA AGOSTI, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, 2008.

GIOVANNI AGOSTI, *Intorno alla Madonna della Vittoria*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIEBAUT, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009, Paris-Milano, 2008, pp. 297-305.

MOLLY BOURNE, *Francesco II Gonzaga, the soldier-prince as patron*, Roma, 2008.

CLIFFORD M. BROWN (a), *I camerini di Isabella d'Este in Corte Vecchia: ipotesi e certezze*, in *Bonacolsi e l'antico, uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, catalogo della mostra, a cura di FILIPPO TREVISANI, DAVIDE GASPAROTTO, Mantova, Galleria e Museo di Palazzo Ducale, 13 settembre 2008-6 gennaio 2009, Milano, 2008, pp. 98-103.

CLIFFORD M. BROWN (b), *Nuovi documenti dall'archivio di Mantova su "Johane Francisco de Mainerii da Parma miniatore et dipintore"*, in «Civiltà mantovana», ser. 3, XLIII, 2008, 126, pp. 45-47.

STEPHANIE BUCK, *Beauty and virtue for Francis I: Iohannes Ambrosius Nucetus and the early portrait miniature*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 71, 2008, pp. 191-210.

CHRISTINE DEVIS [a cura di], *National Gallery Of Ireland, Essential guide*, London, 2008.

IRENE FAVARETTO, *La memoria delle cose antiche, il gusto per l'antico e il collezionismo di antichità a Venezia dal XIV al XVI secolo*, in MICHEL HOCHMANN, ROSELLA LAUBER, STEFANIA MASON [a cura di], *Il collezionismo d'arte a Venezia, Dalle origini al Cinquecento*, Venezia, 2008, pp. 83-95.

SUSAN FOISTER, *Scheda n. 45, Gherlach Flicke*, in *Renaissance faces: Van Eyck to Titian*, catalogo della mostra, a cura di LORNE CAMPBELL, Madrid, Museo Nacional del Prado, 3 giugno - 7 settembre 2008; Londra, National Gallery, 15 ottobre 2008 - 18 gennaio 2009, London, 2008, pp. 174-175.

BARBARA FURLOTTI, GUIDO REBECCHINI, *Il rinascimento a Mantova*, Firenze, 2008.

ALDO GALLI, *Scheda n. 8. Andrea Mantegna*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIEBAUT, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009, Paris-Milano, 2008, pp. 74-76.

ACHIM GNANN (a), *Scheda 40, Francesco Bonsignori*, in KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER [a cura di], *The Great Masters of the Albertina*, Wien, 2008.

ACHIM GNANN (b), *Scheda n. 43, Bernardino Luini*, in KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER [a cura di], *The Great Masters of the Albertina*, Wien, 2008, pp. 138-39.

ELENA GREER, *Scheda n. 80, Attributed to Giovanni Bellini*, in *Renaissance faces: Van Eyck to Titian*, catalogo della mostra, a cura di LORNE CAMPBELL, Madrid, Museo Nacional del Prado, 3 giugno - 7 settembre 2008; Londra, National Gallery, 15 ottobre 2008 - 18 gennaio 2009, London, 2008, p. 251.

NICOLE HEGENER, *Divi Iacobi Eqves. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, München, 2008.

MICHAEL HOCHMANN, *Le collezioni veneziane del Rinascimento: storia e storiografia*, in MICHEL HOCHMANN, ROSELLA LAUBER, STEFANIA MASON [a cura di], *Il collezionismo d'arte a Venezia, Dalle origini al Cinquecento*, Venezia, 2008, pp. 3-39.

ROSELLA LAUBER, *Memoria, visione e attesa: tempi e spazi del collezionismo artistico nel primo Rinascimento veneziano*, in MICHEL HOCHMANN, ROSELLA LAUBER, STEFANIA MASON [a cura di], *Il collezionismo d'arte a Venezia, Dalle origini al Cinquecento*, Venezia, 2008, pp. 41-81.

ALFONSO LITTA, *Scheda n. 24, Francesco Bonsignori (?)*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIEBAUT, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009, Paris-Milano, 2008, pp. 308-309.

STEFANO L'OCCASO (a), *Scheda n. 29, Andrea Mantegna*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIEBAUT, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009, Paris-Milano, 2008, pp. 118-119.

STEFANO L'OCCASO (b), *Scheda n. 83, Andrea Mantegna*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIEBAUT, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009, Paris-Milano, 2008, pp. 234-236.

PIETRO CARLO MARANI, *I disegni di Leonardo e della sua cerchia nelle collezioni pubbliche di Francia*, Firenze, 2008.

CHIARA MASI, SILVIA PIRETTA, GIOVANNI ROMANO [a cura di], *Pratiche del disegno in Piemonte Liguria e Provenza. Secoli XV e XVI*, Trofarello, 2008.

SERGIO MOMESSO (a), *Scheda n. 181, Andrea Mantegna*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIEBAUT, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009, Paris-Milano, 2008, pp. 415-416.

SERGIO MOMESSO (b), *Scheda n. 189, Bottega di Andrea Mantegna*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIEBAUT, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009, Paris-Milano, 2008, p. 431.

SERGIO MOMESSO, VITTORIA ROMANI, *Scheda n. 184, Andrea Mantegna*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIEBAUT, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009, Paris-Milano, 2008, p. 420.

VITTORIA ROMANI, *Verso la "Maniera moderna"*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIEBAUT, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 05 gennaio 2009, Paris-Milano, 2008, pp. 409-414.

KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER [a cura di], *The Great Masters of the Albertina*, Wien, 2008.

MIRIAM SERVI, *Scheda n. 69, Andrea Mantegna*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIEBAUT, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 05 gennaio 2009, Paris-Milano, 2008, pp. 202-203.

DOMINIQUE THIEBAUT, *Scheda n. 76, Andrea Mantegna*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIEBAUT, Musée du Louvre, Paris, 26 settembre 2008 - 05 gennaio 2009, Paris-Milano, 2008, pp. 221-222.

FRANÇOIS VIATTE, *Scheda n. 134, Leonardo da Vinci*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIEBAUT, Musée du Louvre, Paris, 26 settembre 2008 - 05 gennaio 2009, Paris-Milano, 2008, p. 326.

GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, *Giovanni Bellini*, Cinisello Balsamo (MI), 2008.

STEFAN WEPPELMANN, "A lunga memoria de gli aspetti e delle conoscenze loro." *Giovanni Bellini pittore di ritratti privati*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, a cura di MAURO LUCCO, GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 - 11 gennaio 2009, Cinisello Balsamo (Milano), 2008, pp. 77-89.

--- *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, a cura di MAURO LUCCO, GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 - 11 gennaio 2009, Cinisello Balsamo (MI), 2008.

--- *Le tecniche del disegno rinascimentale: dai materiali allo stile*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di MARZIA FAIETTI, LORENZA MELLI, ALESSANDRO NOVA, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 22-23 settembre 2008, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LII, 2008, Heft 2/3 [ma stampato nel 2010].

--- *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIEBAUT, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 05 gennaio 2009, Paris-Milano, 2008.

--- *Von Leonardo bis Piranesi. Italianische Zeichnungen von 1450 bis 1800 aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle*, catalogo della mostra, a cura di DAVID KLEMM, Amburgo, Kunsthalle, 24 ottobre 2008 - 18 gennaio 2009, Bremen, 2008.

2009 PIERPAOLO BRUGNOLI, *Il canonico Antonio Malaspina, un disegno di Pisanello e l'ancona di Giacomo Moranzone per il duomo di Verona*, in «Arte Veneta», LXV, 2008 (2009), pp. 179-193.

ALESSANDRA CASATI, *Scheda n. 1, Pittore pavese*, in *Splendori di Corte, gli Sforza, il Rinascimento, la città*, catalogo della mostra, a cura di LUISA GIORDANO, MARIOLINA OLIVARI, Castello di Vigevano, 3 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010, Milano, 2009, pp. 76-77.

FRANCESCO FRANGI, *Bernardino Luini, un ritratto per casa Porro*, in FRÉDÉRIC ELSIG, NOÉMIE ETIENNE, GRÉGOIRE EXTERMANN [a cura di], *Il più dolce lavorare che sia mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, Cinisello Balsamo (MI), 2009, pp. 275-281.

SALLY HICKSON, "To see ourselves as others see us", *Giovanni Francesco Zaninello of Ferrara and the portrait of Isabella d'Este by Francesco Francia*, in «Renaissance studies», XXIII, 2009, 3, 288-310.

DAVID KLEMM, *Italienische Zeichnungen: 1450-1800. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle*, "Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, 2", Köhln, 2009.

FRÉDÉRIQUE LEMERLE, YVES PAUWELS, GENNARO TOSCANO [a cura di], *Les cardinaux de la renaissance et la modernité artistique*, Villeneuve d'Ascq, 2009.

LUCIA MARABINI, *Scheda n. 41, Bernardino de' Conti?*, in *Il Rinascimento italiano nella collezione Rothschild del Louvre*, catalogo della mostra, a cura di CATHERINE LOISEL, PASCAL TORRES GUARDIOLA, Firenze, Casa Buonarroti, 27 maggio - 14 settembre 2009, Firenze 2009, pp.103-104.

ANTONIO MAZZOTTA, *Andrea Previtali, "Pittori Bergamaschi"*, Bergamo, 2009.

PIERLUIGI MULAS (a), *Scheda n. 5, Francesco Filelfo*, in *Splendori di Corte, gli Sforza, il Rinascimento, la città*, catalogo della mostra, a cura di LUISA GIORDANO, MARIOLINA OLIVARI, Castello di Vigevano, 3 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010, Milano, 2009, pp. 86-87.

PIERLUIGI MULAS (b), *Scheda n. 8, Giovanni Ambrogio Noceto*, in *Splendori di Corte, gli Sforza, il Rinascimento, la città*, catalogo della mostra, a cura di LUISA GIORDANO, MARIOLINA OLIVARI, Castello di Vigevano, 3 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010, Milano, 2009, p. 92.

ALESSANDRA PATTANARO, *Gli affreschi della sala del tesoro, il restauro di un importante affresco rinascimentale apre nuove prospettive storiche*, in «Ferrara», XVI, 2009, 30, pp. 38-43.

VITTORIA ROMANI, *Un «ritratto di poeta» di Boltraffio*, in GIOVANNI AGOSTI, GIUSEPPE DARDANELLO, GIOVANNA GALANTE GARRONE, ADA QUAZZA [a cura di], *Per Giovanni Romano, scritti di amici*, con la collaborazione di CHIARA GUANA, SILVIA PIRETTA, GIOVANNA SARONI, GELSOMINA SPIONE, JACOPO STOPPA, Savigliano (CN), 2009, pp. 158-159.

BERNARDINA SANI, *Tra disegno e pittura: il pastello come tecnica sperimentale da Federico Barocci a Rosalba Carriera*, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra, a cura di ALESSANDRA GIANNOTTI, CLAUDIA PIZZORUSSO, Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009 - 10 gennaio 2010, Cinisello Balsamo (MI), 2009, pp. 236- 241.

GIULIANA TOMASELLA, *Dibattiti fra eruditi e nuovi critici intorno all'arte veneta nei primi decenni del Novecento*, in *Enrico Mauceri (1869-1966): storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di SIMONETTA LA BARBERA, Palermo, 27-29 settembre 2007, Palermo, 2009, pp. 113-124.

PIERA GIOVANNA TORDELLA, *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano, 2009.

2010 GIOVANNI AGOSTI, JACOPO STOPPA, MARCO TANZI, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI,

JACOPO STOPPA, MARCO TANZI, Racanate (Mendrisio), Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 - gennaio 2011, Milano, 2010.

GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, *I beni di lusso nei ritratti del Quattrocento*, Cittadella (PD), 2010.

ALESSANDRO BALLARIN (a), *Boltraffio e la tecnica del colorire a secco*, in VITTORIA ROMANI [a cura di], *Studi sul disegno padano del Rinascimento*, in "Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale" Quaderni 3, Verona, 2010, pp. 1-83.

ALESSANDRO BALLARIN (b), *Leonardo a Milano: problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, con la collaborazione di MARIALUCIA MENEGATTI E BARBARA MARIA SAVY, "Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale, 7", 4 voll., Verona, 2010.

CARMEN BAMBACH, *Leonardo's notes on pastel drawing*, in *Le tecniche del disegno rinascimentale: dai materiali allo stile*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di MARZIA FAIETTI, LORENZA MELLI, ALESSANDRO NOVA, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 22-23 settembre 2008, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz», LII, 2008, 2/3, Firenze, 2010, pp. 176-204.

JENNY BESCOBY, JUDITH RAYNER, SATOKO TANIMOTO, *Dry drawing media*, in JANET AMBERS, CATHERINE HIGGITT, DAVID SANDERS, [a cura di], *Italian Renaissance Drawings. Technical examination and analysis*, London, 2010.

LINA BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, 2010.

PHILIPPE COSTAMAGNA, *A new portrait drawing by Bronzino*, in «Master Drawings», XLVIII 2010, 2, pp. 147-154.

LAURA DE ZUANI, *Bartolomeo Montagna, un profilo dell'artista dal 1490 al 1523*, tesi di Laurea Magistrale, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, relatore ch.mo Prof. Alessandro Ballarin, a.a. 2010-2011.

DAVID EKSERDJIAN, *Anonymous Italian drawings from British collections*, in «The Burlington Magazine», CLII, 2010, 1291, 693-694.

MARCO FOLIN [a cura di], *Corti italiane del rinascimento. Arti cultura e politica, 1395-1530*, Milano, 2010.

CARLO JAMES, *Visual identification and analysis of old master drawing techniques*, Firenze, 2010.

JO KIRBY, SUSAN NASH, JOHANNA CANNON [a cura di], *Trade in artist's materials: markets and commerce in Europe to 1700*, London, 2010.

STEFANO L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova, 2010.

MAURO LUCCO, *Cima e il Nord*, in *Cima da Conegliano poeta del paesaggio*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 febbraio - 2 giugno 2010, Venezia, 2010, pp. 63-69.

ANTONIO MAZZOTTA, *Gabriele Veneto e un ritratto dimenticato di Giovanni Bellini*, in «Prospettiva», 134-135, 2009 [2010], pp. 2-24.

ALESSANDRO NOVA, *Pietre naturali, gessi colorati, pastelli e il problema del ritratto*, in *Le tecniche del disegno rinascimentale: dai materiali allo stile*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di MARZIA FAIETTI, LORENZA MELLI, ALESSANDRO NOVA, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 22-23 settembre 2008, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz», LII, 2008, 2/3, Firenze, 2010, pp. 159-175.

ALESSANDRA PATTANARO, *Una Sacra Famiglia del giovane Garofalo e un appunto sul Costa a Ferrara*, in «Prospettiva», 136, 2009 (2010), pp. 31-34.

G. PERETTI, *Scheda n. 186, Francesco Bonsignori*, in PAOLA MARINI, GIANNI PERETTI, FRANCESCO ROSSI [a cura di], *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi, dalla fine del X secolo all'inizio del XVI secolo*, Milano 2010, pp. 244-245.

G. PERETTI (a), *Scheda n. 187, Francesco Bonsignori*, in PAOLA MARINI, GIANNI PERETTI, FRANCESCO ROSSI [a cura di], *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi, dalla fine del X secolo all'inizio del XVI secolo*, Milano 2010, pp. 247-248.

G. PERETTI (b), *Scheda n. 188, Francesco Bonsignori*, in PAOLA MARINI, GIANNI PERETTI, FRANCESCO ROSSI [a cura di], *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi, dalla fine del X secolo all'inizio del XVI secolo*, Milano 2010, p. 248.

G. PERETTI (c), *Scheda n. 189, Francesco Bonsignori*, in PAOLA MARINI, GIANNI PERETTI, FRANCESCO ROSSI [a cura di], *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi, dalla fine del X secolo all'inizio del XVI secolo*, Milano 2010, p. 249.

G. PERETTI (d), *Scheda n. 190, Francesco Bonsignori (?)*, in PAOLA MARINI, GIANNI PERETTI, FRANCESCO ROSSI [a cura di], *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi, dalla fine del X secolo all'inizio del XVI secolo*, Milano 2010, pp. 249-250.

CRISTINA QUATTRINI, *Bernardino Luini nel secondo decennio del Cinquecento*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», ser. 27, III, 2004 (2010), 59, pp. 155-198.

VITTORIA ROMANI [a cura di], *Studi sul disegno padano del Rinascimento*, in «Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale Quaderni 3», Verona, 2010.

FRANCESCA ROSSI, *Scheda n. 309, Giovanni Caroto*, in PAOLA MARINI, GIANNI PERETTI, FRANCESCO ROSSI [a cura di], *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi, dalla fine del X secolo all'inizio del XVI secolo*, Milano 2010, pp. 410-412.

PASCAL TORRES, *La collection Edmond de Rothschild su Musée du Louvre*, Paris, 2010.

GENNARO TOSCANO, "El simulacro et retracto de sua divina immagine": scambi di doni tra Costanza d'Avalos e Isabella d'Este, in *La donna nel Rinascimento meridionale*, atti del convegno internazionale, a cura di MARCO SANTORO, Roma, 11-13 novembre 2010, Pisa, 2010, pp. 287-310.

--- *Chefs-d'oeuvre de la Renaissance italienne de la collection Edmond de Rothschild au musée du Louvre*, catalogo della mostra, a cura di LOISEL CATHERINE, PASCAL TORRES-GUARDIOLA, Pechino, China Central Academy of Fine Arts Museum, 14 novembre 2010 - 23 gennaio 2011, Paris, 2010.

--- *From Line to Light: Renaissance Drawing in Florence and Venice*, catalogo della mostra, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum at the Getty Center, 20 luglio - 10 ottobre 2010, Los Angeles, 2010.

--- *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, JACOPO STOPPA, MARCO TANZI, Racanate (Mendrisio), Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 - gennaio 2011, Milano, 2010.

--- *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo - 12 giugno 2011, Milano, 2011.

--- *Nameless: anonymous drawings of 15th and 16th century Italy from the British Museum, the Courtauld Gallery, National Galleries of Scotland*, cura di ALISON WRIGHT, Moray Art Center, 23 aprile - 22 agosto 2010, Findhorn, 2010.

--- *Splendori di corte. Gli Sforza, il Rinascimento, la Città*, catalogo della mostra, a cura di LUISA GIORDANO, MARIOLINA OLIVARI, Vigevano, Castello di Vigevano, 3 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010, Milano 2010.

2011 ANDREA BAYER, *Scheda n. 153, Francesco Bonsignori*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini / Gesichter der Renaissance: Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, catalogo della mostra, a cura di KEITH CHRISTIANSEN, STEFAN WEPPELMANN, Berlino, Bode Museum, 25 agosto - 20 novembre 2011; New York, Metropolitan Museum of Art, 21 dicembre 2011 - 18 marzo 2012, New York, 2011, pp. 349-351.

BEVERLY LOUISE BROWN, *Portraiture at the Courts of Italy*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini / Gesichter der Renaissance: Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, catalogo della mostra, a cura di KEITH CHRISTIANSEN, STEFAN WEPPELMANN, Berlino, Bode Museum, 25 agosto - 20 novembre 2011; New York, Metropolitan Museum of Art, 21 dicembre 2011 - 18 marzo 2012, New York, 2011, pp. 26-47.

KEITH CHRISTIANSEN (a), *Scheda n. 84, Attributed to Sperandio da Mantova, Eleonora of Aragon*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini / Gesichter der Renaissance: Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, catalogo della mostra, a cura di KEITH CHRISTIANSEN, STEFAN WEPPELMANN, Berlino, Bode Museum, 25 agosto - 20 novembre 2011; New York, Metropolitan Museum of Art, 21 dicembre 2011 - 18 marzo 2012, New York, 2011, pp. 26-47, pp. 227-228.

KEITH CHRISTIANSEN (b), *Scheda n. 89, Andrea Mantegna*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini / Gesichter der Renaissance: Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, catalogo della mostra, a cura di KEITH CHRISTIANSEN, STEFAN WEPPELMANN, Berlino, Bode

Museum, 25 agosto - 20 novembre 2011; New York, Metropolitan Museum of Art, 21 dicembre 2011 - 18 marzo 2012, New York, 2011, pp. 26-47, pp. 234-236.

CESARE DE SETA, *Ritratti di città. Dal rinascimento al secolo XVIII*, Torino, 2011.

ANGELA DILLON BUSSI, *Gli sponsali di Giovanni Corvino e Giovanni Ambrogio del Predis «miniature, pittore, disegnatore»*, in «Rara Volumina», XVIII, 2011, 1-2, pp. 5-16.

PETER HUMFREY, *The Portrait in Fifteenth-Century Venice*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini / Gesichter der Renaissance: Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, catalogo della mostra, a cura di KEITH CHRISTIANSEN, STEFAN WEPPELMANN, Berlino, Bode Museum, 25 agosto - 20 novembre 2011; New York, Metropolitan Museum of Art, 21 dicembre 2011 - 18 marzo 2012, New York, 2011, pp. 48-63.

PHILIPPA JACKSON, GUIDO REBECCHINI [a cura di], *Mantova e il Rinascimento italiano. Studi in onore di David S. Chambers*, Mantova, 2011.

GUIDO REBECCHINI, *Portraits by objects. Three «studioli» in Sixteenth-century Mantua*, in PHILIPPA JACKSON, GUIDO REBECCHINI [a cura di], *Mantova e il Rinascimento italiano. Studi in onore di David S. Chambers*, Mantova, 2011, pp. 77-94.

GIOVANNI ROMANO, *Rinascimento in Lombardia: Foppa, Zenale, Leonardo e Bramantino*, Milano, 2011.

MONICA TOMIATO, *Collezioni e collezionisti a Torino nell'Ottocento*, in GIOVANNI ROMANO [a cura di], *Diplomazia, musei, collezionismo tra il Piemonte e l'Europa Negli anni del Risorgimento*, Torino, 2011, pp. 173-176, 193-210.

MATTIA VINCO, *Una nuova pala di Francesco Bonsignori al Neues Palais di Potsdam*, in «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», 183, 2007/09 (2011), pp. 225-233.

ALEXANDRA ZVEREVA, *Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis*, préface par D. Crouzet, Paris, 2011.

--- *Figure. Memorie. Spazio. Disegni da Frà Angelico a Leonardo*, catalogo della mostra, a cura di HUGO CHAPMAN, MARZIA FAIETTI, Firenze, Uffizi, 7 marzo - 12 giugno 2011, Firenze 2011.

--- *Leonardo da Vinci, painter at the court of Milan*, catalogo della mostra, a cura di LUKE SYSON, LARRY KEITH, Londra, National Gallery, 9 novembre 2011 - 5 febbraio 2012, London, 2011.

--- *The Northern Renaissance*, catalogo della mostra, a cura di KATE HEARD, LUCY WHITAKER, Edimburgo, Queen's Gallery, Palace of Holyroodhouse, aprile 2011; Londra, Buckingham Palace, Queen's Gallery, ottobre 2012, London, 2011.

--- *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini / Gesichter der Renaissance: Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, catalogo della mostra, a cura di KEITH CHRISTIANSEN, STEFAN WEPPELMANN, Berlino, Bode Museum, 25 agosto - 20 novembre 2011; New York, Metropolitan Museum of Art, 21 dicembre 2011 - 18 marzo 2012, New York, 2011.

2012 FRANCIS AMES-LEWIS, *Isabella and Leonardo: the artistic relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci, 1500-1506*, New Haven, 2012.

ALESSANDRO ANGELINI, *Jacometto Veneziano e gli umanisti, proposta per il "Ritratto di Luca Pacioli e di Guidubaldo da Montefeltro" del Museo di Capodimonte*, in «Prospettiva», 147/148, 2012, pp. 126-149.

NADIA CANNATA, *Vasari, Paolo Giovio, le collezioni di ritratti e la retorica delle immagini*, in MAIA WELLINGTON GAHTAN [a cura di], *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, Firenze, 2012, pp. 61-69.

VINCENT DELIEUVIN (a), *Scheda n. 35, Léonard de Vinci*, in *La "Sainte Anne", l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci*, catalogo della mostra, a cura di VINCENT DELIEUVIN, Parigi, Musée du Louvre, 29 marzo - 25 giugno 2012, Paris, 2012, p. 133.

VINCENT DELIEUVIN (b), *Scheda n. 36, Léonard de Vinci*, in *La "Sainte Anne", l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci*, catalogo della mostra, a cura di VINCENT DELIEUVIN, Parigi, Musée du Louvre, 29 marzo - 25 giugno 2012, Paris, 2012, p. 133.

VINCENT DELIEUVIN (c), *Scheda n. 76, Léonard de Vinci*, in *La "Sainte Anne", l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci*, catalogo della mostra, a cura di VINCENT DELIEUVIN, Parigi, Musée du Louvre, 29 marzo - 25 giugno 2012, Paris, 2012, p. 232.

VERA LORY, FRANCISCA FIGUEIRAM ANTONIO JOÃO CRUZ, *Comparative study of washing treatments for pastel drawings*, in «Restaurator», 33, 2012, pp. 199-219.

ANTONIO MAZZOTTA, *Ritratti veneziani per Jacometto, Marco Basaiti e Andrea Previtali*, in «Prospettiva», 147/148, 2012, pp. 150-158.

EDOARDO ROSSETTI [a cura di], *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, Milano, 2012.

ROBERTA SERRA, *Réalité du visage: le portrait*, in MARC BORMAND, *Renaissance. Révolution dans les arts en Europe, 1400-1530*, catalogo della mostra, a cura di GENEVIÈVE BRESC-BAUTIER, Parigi, Lens Musée du Louvre-Lens, 12 dicembre 2012 - 11 marzo 2013, Paris, 2012, p. 150.

--- *La "Sainte Anne", l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci*, catalogo della mostra, a cura di VINCENT DELIEUVIN, Parigi, Musée du Louvre, 29 marzo - 25 giugno 2012, Paris, 2012.

2013 CÉDRIC MICHON, LORIS PETRIS [a cura di], *Le cardinal Jean du Bellay, diplomatie et culture dans l'Europe de la Renaissance*, Tours-Rennes, 2013.

SUSAN OWENS, *The Art of drawing: British masters and methods since 1600*, London, 2013.

ALESSANDRA PATTANARO, *Scheda n. 3.5, Lorenzo Costa*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, ADOLFO TURA, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio - 19 maggio 2013, Venezia, 2013, pp. 196-197.

CRISTINA QUATTRINI, *Il cantiere di Santa Marta a Milano*, in *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, atti del

convegno, a cura di Frédéric Elsig, Mauro Natale, Università di Ginevra, 30-31 marzo 2012, Roma, 2013, pp. 237-265.

EDOARDO VILLATA, *Charles d'Amboise, committente e protettore delle arti nel ducato di Milano*, in *Georges Ier d'Amboise (1460-1510). Une figure plurielle de la Renaissance*, atti del convegno, a cura di JONATHAN DUMONT, LAURE FAGNARD, Università di Liège, 2-3 dicembre 2010, Rennes, 2013, pp. 199-207.

--- *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno, a cura di BARBARA AGOSTI, SILVIA GINZBURG, ALESSANDRO NOVA, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012, Venezia, 2013.

--- *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, atti del convegno, a cura di Frédéric Elsig, Mauro Natale, Università di Ginevra, 30-31 marzo 2012, Roma, 2013.

--- *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, ADOLFO TURA, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio - 19 maggio 2013, Venezia, 2013.

2014 BARBARA AGOSTI, *Prefazione*, in ANGELA CERASUOLO, *Diligenza e prestezza: la tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze, 2014, pp. 5-7.

GIOVANNI AGOSTI, JACOPO STOPPA, *Scheda n. 5, Bernardino Scapi*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, JACOPO STOPPA, Milano, Palazzo Reale, 10 aprile - 13 luglio 2014, Milano, 2014, pp. 60-63.

CARMEN BAMBACH, *On the role of scientific evidence in the study of Leonardo's drawings*, in MICHEL MENU [a cura di], *Leonardo da Vinci's technical practice, paintings, drawings and influence*, International Workshop, Londra, National Gallery, 13-14 gennaio 2012, Paris, 2014, pp. 223-253.

ANDREAS BRAEM, PIERRE ALAIN MARIAUX, *À ses bons commandements... la commande artistique en France au XV^e siècle*, Neuchâtel, 2014.

FEDERICO CAVALIERI, *Ancora su Zanetto Bugatto alcune riflessioni e una nuova proposta*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, "Studi Lombardi, 7", Roma, pp. 24-54.

ROSSELLA CAVIGLI, *Indagini su un dipinto sospetto, già attribuito a Francesco Bonsignori*, in *Contraffazione dell'arte, arte della contraffazione*, atti degli incontri di studio, a cura di PAOLA REFICE, Anghiari, Museo Statale di Palazzo Taglieschi, 13 giugno 2012 - 9 giugno 2013, Firenze, 2014, pp. 105-111.

ANGELA CERASUOLO, *Diligenza e prestezza: la tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze, 2014.

FRÉDÉRIC ELSIG, CLAUDIA GAGGETTA [a cura di], *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, "Studi Lombardi, 7", Roma, 2014.

SARA MENATO, *Vittore Carpaccio, studio della formazione del maestro e del ciclo di Sant'Orsola*, catalogo dei disegni, Tesi di dottorato discussa presso

L'Università degli Studi di Padova, Scuola di dottorato in storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, XXVI ciclo, supervisore Alessandro Ballarin, correlatore Alessandra Pattanaro, a.a. 2013 – 2014.

LUCA TOSI, *Schede nn. 63-76, Bottega di Bernardino Luini*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, JACOPO STOPPA, Milano, Palazzo Reale, 10 aprile - 13 luglio 2014, Milano, 2014, pp. 284-293.

SIMON TURNER, SUSAN OWENS, *The Art of drawing: British masters and methods since 1600*, in «Master Drawings», II, 2014, 52, pp. 231-242.

CLAUDIO GULLI (a), *Scheda n. 38, Bernardino Scapi*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, JACOPO STOPPA, Milano, Palazzo Reale, 10 aprile - 13 luglio 2014, Milano, 2014, pp. 219-221.

CLAUDIO GULLI (b), *Scheda n. 44, Bernardino Scapi*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI, JACOPO STOPPA, Milano, Palazzo Reale, 10 aprile - 13 luglio 2014, Milano, 2014, pp. 219-221.

--- *Bramantino: l'arte nuova del rinascimento Lombardo*, catalogo della mostra, a cura di MAURO NATALE, Lugano, Museo Cantonale d'arte, 28 settembre 2014 – 11 gennaio 2015, Milano, 2014.

--- *Tiziano, un autoritratto. Problemi di autografia tizianesca*, catalogo della mostra, a cura di ANDREA BELLINI, Venezia, Museo Correr, 29 marzo - 15 giugno 2014, Venezia, 2014.

2015 MARCO ALBERTARIO, FEDERICO CAVALIERI, VITO ZANI, *La prima età sforzesca*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra, a cura di MAURO NATALE, SERENA ROMANO, Milano, Palazzo Reale, 12 marzo - 28 giugno 2015, Milano, 2015, pp. 239-274.

ROBERTA ALIVENTI, *Barocchi sulle tracce di Raffaello: la molteplicità dei modelli*, in *Raffaello, Parmigianino, Barocchi, metafore dello sguardo*, catalogo della mostra, a cura di MARZA FAIETTI, Roma, Musei Capitolini, 2 ottobre 2015 - 10 gennaio 2016, Roma, 2015, pp. 209-215.

CARMEN BAMBACH (a), *Barocchi's cartoon for the "Madonna del popolo"*, in «The Burlington magazine», CLVII, 2015, 1344, pp. 161-168.

CARMEN BAMBACH (b), *Scheda n. 14, Artista lombardo*, in *Il primato del disegno: i disegni dei grandi maestri a confronto con i dipinti della Pinacoteca di Brera: dai Primitivi a Modigliani*, catalogo della mostra, a cura di SANDRINA BANDERA, Milano, Pinacoteca di Brera, 9 maggio - 19 luglio 2015, Milano, 2015, pp. 78-79.

LAURA DE ZUANI, *Bartolomeo Montagna (1450-1523)*, Tesi di dottorato discussa presso L'Università degli Studi di Padova, Scuola di dottorato in storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, XXVII ciclo, supervisori: Vittoria Romani, Alessandro Ballarin, correlatore: Alessandra Pattanaro, a.a. 2014 – 2015.

MARZIA FAIETTI (a), *Teoria del Disegno e pratica del disegnare a Firenze nella prima età moderna*, in *Il primato del disegno: i disegni dei grandi maestri a confronto con i dipinti della Pinacoteca di Brera: dai Primitivi a Modigliani*,

catalogo della mostra, a cura di SANDRINA BANDERA, Milano, Pinacoteca di Brera, 9 maggio - 19 luglio 2015, Milano, 2015, pp. 33-37.

MARZIA FAIETTI (b), *The Red-Chalk Drawings of Andrea del Sarto. Linear Form and Luminous Naturalism*, in *Andrea del Sarto. The Renaissance Workshop in Action*, catalogo della mostra, a cura di JULIUS BROOKS, DENUSÉ ALLEN, XAVIER F. SALOMON, Los Angeles, Getty Center, The J. Paul Getty Museum, 23 giugno - 29 settembre 2015; New York, Frick Collection, 7 ottobre 2015 - 10 gennaio 2016, Los Angeles, 2015, pp. 28-33.

JOANNA RUSSEL, JUDITH RAYNER, JENNY BESCOBY, *The technical examination of metalpoint drawings*, in *Drawing in silver and gold, Leonardo to Jasper Johns*, catalogo della mostra, a cura di STACEY SELL, HUGO CHAPMAN, Washington, National Gallery of art, 3 maggio - 26 luglio 2015, London, British Museum, 10 settembre - 6 dicembre 2015, Washington, 2015, pp. 261-273.

JACQUELINE THALMANN, *General John Guise and his collection of venetian drawings*, in *Drawing in Venice. Titian to Canaletto*, catalogo della mostra, a cura di CATHERINE WHISTLER, Oxford, Ashmolean Museum, 15 ottobre 2015 - 10 gennaio 2016, Oxford, 2015, pp. 51-59.

--- *Drawing in silver and gold, Leonardo to Jasper Johns*, catalogo della mostra, a cura di STACEY SELL, HUGO CHAPMAN, Washington, National Gallery of art, 3 maggio - 26 luglio 2015, London, British Museum, 10 settembre - 6 dicembre 2015, Washington, 2015.

--- *Drawing in Venice. Titian to Canaletto*, catalogo della mostra, a cura di CATHERINE WHISTLER, Oxford, Ashmolean Museum, 15 ottobre 2015 - 10 gennaio 2016, Oxford, 2015.

--- *Federico Barocci Disegnatore. La fucina delle immagini*, catalogo della mostra, a cura di MARZIA FAIETTI, ROBERTA ALIVENTI, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2015-2016, Firenze, 2015.

--- *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il disegno del mondo*, catalogo della mostra, a cura di PIETRO CARLO MARANI, MARIA TERESA FIORIO, Milano, Palazzo Reale, 16 aprile - 17 luglio 2015, Milano, 2015.

--- *Raffaello, Parmigianino, Barocci, metafore dello sguardo*, catalogo della mostra, a cura di MARZIA FAIETTI, Roma, Musei Capitolini, 2 ottobre 2015 - 10 gennaio 2016, Roma, 2015.

2016 ANGELA CERASUOLO, *Appunti di Vincenzio Borghini sul "Libro dell'Arte" di Cennino Cennini*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVII, Heft 1, 2016, pp. 117-125.

SPIKE BUCKLOV, *The trade in colours*, in *Colour. The art and science of illuminated manuscripts*, catalogo della mostra, a cura di STELLA PANAYOTOVA, DEIRDRE JACKSON, PAOLA RICCIARDI, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 30 luglio 2016 - 2 gennaio 2017, London, 2016, pp. 59-74.

SIGRID EYB-GREEN, JOYCE H. TOWNSEND, KATHRIN PILZ, STEFANOS KROUSTALLIS, IDELETTE VAN LEEUWEN, *Sources on art technology. Back to basics, Proceedings of the sixth symposium of the ICOM-CC working group for art technological source research*, atti del congresso

internazionale di studi, Amsterdam, Rijksmuseum, 16-17 giugno 2014, Amsterdam, 2016.

SIMONE FACCHINETTI, *Scheda n. 12 Giovanni Cariani*, in *In the age of Giorgione*, catalogo della mostra, a cura di SIMONE FACCHINETTI, ARTURO GALANSINO, Londra, Royal Academy of Arts, 12 marzo - 5 giugno 2016, London, 2016, p. 63.

MARZIA FAIETTI, *La linea di Apelle e il filo di Arianna. Il disegno fiorentino del Quattrocento tra naturalismo e astrazione*, in PIETRO CARLO MARANI, RODOLFOMAFFEIS, *Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, Busto Arsizio (VA), 2016, pp. 65-76.

SYLVIE NEVEN, *Back to the text, artists' recipe books as historical sources for research into art technology*, in SIGRID EYB-GREEN, JOYCE H. TOWNSEND, KATHRIN PILZ, STEFANOS KROUSTALLIS, IDELETTE VAN LEEUWEN, *Sources on art technology. Back to basics, Proceedings of the sixth symposium of the ICOM-CC working group for art technological source research*, atti del congresso internazionale di studi, Amsterdam, Rijksmuseum, 16-17 giugno 2014, Amsterdam, 2016, pp. 15-21.

CATHERINE WHISTLER, *Venice and drawing, 1500-1800, Theory, practice and collecting*, New Haven - London, 2016.

--- *Colour. The art and science of illuminated manuscripts*, catalogo della mostra, a cura di STELLA PANAYOTOVA, DEIRDRE JACKSON, PAOLA RICCIARDI, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 30 luglio 2016 - 2 gennaio 2017, London, 2016.

--- *Die Poesie der venezianischen Malerei: Paris Bordone, Palma il Vecchio, Lorenzo Lotto, Tiziano*, catalogo della mostra, a cura di SANDRA PISOT, Amburgo, Kunsthalle, 34 febbraio - 25 maggio 2016, München, 2016.

2017 --- *Drawn to Greatness: Master Drawings from the Thaw Collection*, catalogo della mostra, a cura di JENNIFER TONKOVICH, New York, Morgan Library & Museum, 29 settembre 2017 - 7 gennaio 2018, New York, 2017.