

Fondazione  
*1563*

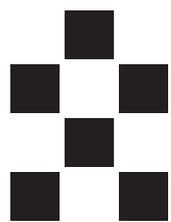
COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

CAMILLA COLZANI

**Dresda 1742-1756: conoscitori  
per il metodo di studio del disegno  
attraverso trenta disegni italiani**







Fondazione  
*1563*

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

VIII – #BAROCCO DIGITALE/#GLOBAL BAROQUE

### **Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo**

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. +39 011 15630570 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2021-2023

Presidente: Dott. Piero Gastaldo

Vicepresidente: Prof.ssa Blythe Alice Raviola

Consiglieri: Dott.ssa Luisa Papotti, Dott. Stefano Benedetto (2020-2022), Prof. Béla Kapossy (2020-2022)

Segretario Generale: Dott.ssa Laura Fornara

Direttore esecutivo: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2020

Presidente: Dott. Piero Gastaldo

Vicepresidente: Prof. Walter Barberis

Consiglieri: Dott.ssa Allegra Alacevich, Dott.ssa Laura Barile, Prof.ssa Blythe Alice Raviola

Segretario Generale: Dott.ssa Laura Fornara

Direttore esecutivo: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

### **Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco**

Borse di Alti Studi 2020

Tema del Bando 2020: #BAROCCO DIGITALE/#GLOBAL BAROQUE

Commissione di valutazione: Consiglio di Amministrazione

Assegnatari: Camilla Colzani, Matteo Flavio Mancini, Laura Nicolì, Liana Püschel, Tommaso Tovaglieri

Tutor dei progetti di ricerca: Francesco Grisolia, Michele Mauri; Laura Farroni, Leonardo Baglioni; Nicholas Cronk,

Glenn Roe; Alberto Rizzuti, Elena Liliana Vitti, Giovanni Agosti, Oliviero Gaetano Maria Ponte di Pino

Cura editoriale: 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808426

8.1 Camilla Colzani, *Dresda 1742-1756: conoscitori per il metodo di studio del disegno attraverso trenta disegni italiani*

© 2023 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2020 – VIII EDIZIONE

Nel corso degli ormai dieci anni di attività del Programma di studi sull'Età e la Cultura del Barocco si è instaurata la consuetudine – anche molto attesa negli ambienti della ricerca umanistica – che vede la Fondazione 1563 pubblicare nel periodo maggio/giugno di ogni anno il bando per le borse di Alti Studi sul Barocco, con svolgimento a partire dal gennaio dell'anno successivo.

Giugno 2020: tutti ricorderanno quel momento difficile, con la pandemia di Covid 19 a stravolgere le esistenze di tutti, bollettini medici giornalieri, restrizioni alla vita quotidiana e ansia generalizzata. In quel contesto di incertezza il settore culturale aveva saputo mostrare una pronta capacità di reazione alla necessaria chiusura dei suoi luoghi privilegiati (musei, teatri, cinema, biblioteche, archivi, fondazioni, istituti culturali, residenze, dimore, parchi...) predisponendo modalità di fruizione digitali del patrimonio. Pur trattandosi di azioni complementari e certo non sostitutive dell'esperienza diretta in situ, video, filmati, accessi a fondi online avevano allora garantito comunque visibilità e raggiunto pubblici nuovi e diversi. Sul fronte attivo della ricerca, la possibilità di consultare fonti d'archivio, biblioteche e fototeche in formato digitale si rivelava allora sempre più indispensabile: le prospettive d'indagine consentite dal web si mostravano in tutta la loro straordinaria utilità e con un'ampiezza di orizzonti tale da favorire con nuove potenzialità l'intreccio di temi e saperi e il dialogo sempre più internazionale fra diverse discipline. A tal fine, cogliendo le opportunità che il tempo di allora presentava con urgenza, la Fondazione 1563 aveva deciso, in quel giugno 2020, di dedicare le Borse di Alti Studi al tema *#BAROCCO DIGITALE/#GLOBAL BAROQUE*, richiedendo progetti di ricerca inerenti allo studio del Barocco che prevedessero l'utilizzo di strumentati digitali sia nella fase di progettazione ed esecuzione sia in quella di restituzione dei risultati finali, anche in ottica di dissemination. Sono così scaturite le cinque ricerche i cui esiti sono raccolti nell'ottava serie della collana digitale *Alti Studi sull'Età e la Cultura*, che qui si introduce. Si tratta di indagini che da una parte affondano saldamente le loro radici nella metodologia della ricerca storica e dall'altra sanno sfruttare con originalità, profondità e consapevolezza i diversi digital tools dimostrando come Humanities e ICT siano campi di studio e lavoro che, quando posti in reciproca relazione con intelligenza critica e acume interpretativo, prosperano e si rafforzano l'un l'altro.

La Fondazione 1563 è quindi lieta di poter offrire alla comunità di studiosi così come al pubblico interessato questo risultato che auspica possa essere di un qualche interesse nel vastissimo panorama attuale delle Digital Humanities.

Il Presidente  
*Piero Gastaldo*



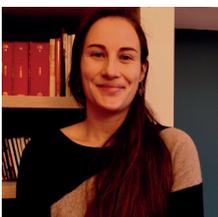
CAMILLA COLZANI

Dresda 1742-1756: conoscitori  
per il metodo di studio del disegno  
attraverso trenta disegni italiani

Prefazioni

FRANCESCO GRISOLIA

MICHELE MAURI



Dopo aver conseguito la laurea specialistica all'Università di Bologna (2014), **Camilla Colzani** ha svolto attività di ricerca nel campo della grafica alla Bibliothèque Royale de Belgique di Bruxelles e al Musée du Louvre di Parigi. Diplomata alla Scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica, nel 2019 ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Roma Tre con una tesi sui disegni di Giovanni Ambrogio Figino, sotto la supervisione di Maria Cristina Terzaghi. I suoi principali interessi di ricerca riguardano gli scambi tra Milano e Roma nella seconda metà del Cinquecento, la metodologia di studio del disegno di età moderna, la circolazione di modelli attraverso disegni e incisioni.

# SOMMARIO

IX	Prefazione di Grisolia
XII	Prefazione di Michele Mauri
I	<b>Dresda 1742-1756: conoscitori per il metodo di studio del disegno attraverso trenta disegni italiani</b>
3	Introduzione
7	1. Dresda 1742-1756: la nascita di un fondo grafico, la rete di conoscitori
7	1.1. I disegni italiani di Dresda dalla <i>Kunstammer</i> all'inventario di Heucher (1595-1738)
10	1.2. Francesco Algarotti conoscitore di disegni
15	1.3. Algarotti e la circolazione di disegni e stampe tra Italia e Germania
21	1.4. Una rete di conoscitori intorno a Dresda
22	1.4.1. Algarotti e Heineken
25	1.4.2. Heineken e Anton Maria Zanetti
26	1.4.3. Heineken e Mariette
31	2. Disegni italiani a Dresda
35	2.1. Scuola fiorentina
42	2.2. Scuola romana
63	2.3. Scuola emiliana
103	2.4. Scuola lombarda
133	2.5. Scuola veneziana
165	2.6. Scuola genovese
178	2.7. Scuola napoletana
189	3. Lineamenti di una proposta digitale
197	4. Appendice documentaria
217	<b>Bibliografia</b>
257	<b>Indice dei nomi</b>



## Prefazioni

La messa a fuoco di un episodio significativo della storia del collezionismo di grafica nel cuore dell'Europa di metà Settecento, l'analisi delle relative opere e la restituzione di una metodologia hanno costituito gli obiettivi delle ricerche di Camilla Colzani, approdate tanto nel presente volume quanto nel suo inscindibile corollario informatico.

La collezione del Kupferstich-Kabinett di Dresda, di cui è ben noto il rilevante nucleo di disegni italiani, e l'attività dei personaggi coinvolti nella sua formazione hanno segnato un momento molto rappresentativo del collezionismo di disegni e dell'annessa riflessione sul loro ruolo e valore, esito di pratiche sviluppatesi nei secoli precedenti e nelle modalità più varie e che proprio nel corso del XVIII secolo giungono a piena maturazione, gettando i presupposti per l'odierno approccio al disegno antico. È a questa rappresentatività che si annoda la ricerca qui affrontata, col fine di restituire l'attuale criterio di studio di disegni e disegnatori di età moderna, un settore tuttora considerato molto specialistico e che tanto deve a numerosi artisti, collezionisti e teorici, curatori e connoisseurs, amatori, agenti e mercanti d'arte, con confini spesso labili o inesistenti tra le suddette figure dedicate a questo ambito della storia dell'arte.

Gli anni dal 1742 al 1756, sui quali si è concentrato il lavoro, videro attivi alla corte di Dresda il bolognese Francesco Algarotti prima e il tedesco Karl Heinrich Von Heineken dopo, entrambi protagonisti di una tentacolare campagna di acquisizioni di opere d'arte e di intere collezioni avviata dalla corte sassone nelle persone di Augusto II e Augusto III di Polonia. Come chiarito dall'autrice, il disegno giocò in quell'ambito un ruolo tutt'altro che secondario. Attraverso una puntuale ricognizione e interpretazione di fonti e documenti di vario genere, tra cui inventari, resoconti e carteggi in parte ancora inediti e trascurati dalla critica, è stato possibile comporre e riconsiderare gli intensi rapporti tra la corte sassone e gli attori, italiani e non, della circolazione dei disegni tra Italia e Germania: una rete di personalità dove a fare da traino fu la consapevolezza della rilevanza dei disegni insieme all'intento, non sempre ottenuto, di dedicarvi uno spazio adeguato nella raccolta reale e di una loro acquisizione, conservazione e classificazione secondo criteri qualitativi, stilistico-storiografici e didattici. Sono gli anni in cui l'Europa raccolse, tra gli altri, l'esperienza di un grande conoscitore di disegni quale Pierre-Jean Mariette, la cui eredità critica e metodologica sull'operato di Algarotti e di Heineken a Dresda, unitamente al suo apporto diretto, è messa pienamente in luce da Colzani. L'operato e l'approccio di Mariette, come quelli di altre figure tra cui Jonathan Richardson Sr e i suddetti personaggi attivi a Dresda, dovettero a loro volta moltissimo al lascito del padre oratoriano milanese Sebastiano Resta, collezionista e conoscitore di disegni che permeò tutte le proprie attività e i suoi album di disegni di un'attenzione incessante per il dato storico-artistico.

Di pari passo con gli approfondimenti sulla formazione della collezione, sono stati portati avanti studi su un'accurata selezione di trenta fogli italiani del Sei e Settecento, operata con il supporto costante dei curatori del Kupferstich-Kabinett e secondo criteri rappresentativi delle scuole pittoriche, delle cronologie, delle tipologie di disegno e delle problematiche di studio, ai quali sono stati applicati anche un filtro qualitativo e uno per così dire 'stilistico-attributivo', tanto per eccesso quanto per difetto. È così che tra i fogli in catalogo da una parte compaiono disegni già noti e di autografia indubbia, tra cui spiccano Carlo Maratti per quella romana o il Fiammenghino e Tanzio da Varallo per la lombarda. Dall'altra sono numerosi quelli tuttora anonimi e anch'essi delle qualità più varie: a dimostrazione di quanto soprattutto nel campo della grafica studiare un'opera non comporti necessariamente attribuire e dunque la scoperta di un nome o di un nesso sicuro, ma auspicabilmente una sua maggiore comprensione e un accostamento opportuno a un autore o a una specifica cultura artistica. Sono quindi vari i disegni qui inseriti sotto le classificazioni di scuola, di maniera o cerchia di un artista, o ancora entro più anonimi e laschi estremi cronologici. Il commento si è focalizzato sul metodo del paragone stilistico con opere del medesimo artefice o del contesto di riferimento, in modo da ottenere una griglia che esplicitasse, anche visivamente, il ragionamento alla base della collocazione all'interno di un determinato periodo e di una scuola pittorica.

Si tratta del risultato interagente tanto di ricerche storico-artistiche quanto di pareri offerti da diversi esperti del disegno italiano, a cui va la nostra gratitudine. Come avveniva nel Sei-Settecento e come tuttora accade, infatti, i disegni e le problematiche ad essi legate sono stati in questa occasione condivisi con specialisti del settore, che hanno contribuito al miglior inquadramento possibile, allo stato attuale delle conoscenze, dell'identità di ogni foglio. In modo analogo alla lettura stilistica esibita dai conoscitori settecenteschi e ai problemi attributivi da essi affrontati, gli esiti sono stati differenti a seconda delle situazioni di partenza, della qualità e della natura delle opere scelte, con questioni ancora aperte o molto problematiche. Eppure sono proprio le stimolanti difficoltà attributive a poter fornire, ancor più delle attribuzioni certe, materiale per chiarissimi esempi metodologici da riportare in un testo a stampa e anche sullo schermo di un sito web fruibile dall'utenza più varia. Per queste ragioni, nella seconda parte del testo ciascuna scheda di approfondimento costituisce allo stesso tempo un affondo sul piano storico-artistico e un tentativo di esposizione metodologica, nel quale il confronto si dimostra tuttora strumento validissimo, sia di ricerca sia di condivisione e comunicazione dei suoi risultati.

Proprio in tale duplicità si innesta, come accennato, la controparte informatica e online della ricerca, consultabile su <https://www.conoscereildisegno.it>. Obiettivo primario portato avanti da Colzani, ambizioso e di frontiera, è stato mettere in rapporto gli studi specialistici sul disegno, e sostanzialmente il relativo approccio della *connoisseurship*, con le digital humanities, il tutto attraverso una proposta digitale interdisciplinare, mirata e di fatto inedita, punto di partenza per eventuali sviluppi e progetti analoghi. Tale

sistema di restituzione digitale e di condivisione, anche in vista di una ricezione non specialistica, delle conoscenze storico-artistiche e dell'approccio che le ha rese possibili ha richiesto una estesa riflessione metodologica, affrontata di pari passo con gli approfondimenti sulla storia collezionistica dell'intera raccolta e sulle opere selezionate. Sul piano dei rapporti tra la sfera della ricerca storico-artistica e quella delle digital humanities, nodale è stata la definizione dei criteri per valutare i disegni in esame e la vicinanza di ciascuno di essi con le opere di confronto associate, quantificando, di volta in volta, la 'forza' del loro legame, che è soprattutto stilistico e considera dati come la linea di contorno, il tratteggio e lo sfumato, ma anche elementi quali soggetto, tecnica, datazione.

La traduzione visiva e immediata delle nozioni e della complessità di quel procedimento, e scientifico e 'mentale', portato avanti dai conoscitori di una volta come dagli storici dell'arte di oggi si è attuata grazie alle possibilità offerte dalle tecnologie odierne di creare e visualizzare aggregazioni e filtraggi di metadati. Quanto condiviso digitalmente è dunque il risultato di una vera e propria sintesi, analoga a quella attuata durante l'indagine storico-artistica e spesso in modo molto spontaneo e intuitivo dallo specialista nel corso del processo attributivo: un'esperienza critica e di conoscenza ardua da restituire a parole e ancor più in un testo scientifico, congiuntura di svariati elementi tra cui suggestioni, ipotesi, approfondimenti e risultati. Si è cercato di riflettere ciò in digitale, fino a concepire un modello per un prodotto che davvero restituisca, o tenti pionieristicamente di farlo, la rete di processi che anima lo studio dei disegni e delle opere d'arte in generale.

A fondamento di tutto vi è, inevitabilmente, la più autentica ricerca storico-artistica: i contenuti esposti in questo volume, che contribuiscono a contestualizzare un fondo di disegni italiani all'interno del panorama europeo del XVIII secolo, sono in parte confluiti online nei testi di accompagnamento ai disegni e alle opere di confronto, dando così vita a una sorta di specchio digitale di informazioni e di metodi, che per sua natura costituisce un dispositivo di alta divulgazione scientifica. Si auspica che questo lavoro e il modello di *#BAROCCO DIGITALE/#GLOBAL BAROQUE* in cui si sono incarnate le ricerche condotte da Camilla Colzani potranno condurre a una più allargata comprensione e ricezione delle opere grafiche e, allo stesso tempo, della ricchezza dei relativi studi e del metodo attributivo applicato al disegno.

FRANCESCO GRISOLIA

Nel campo delle *Digital Humanities* una delle sfide principali è comprendere come gli strumenti digitali possano essere impiegati a supporto di metodologie di stampo umanistico, e non, viceversa, piegare queste ultime in funzione delle disponibilità tecnologiche. Una seconda sfida riguarda la gestione della natura qualitativa e dell'incertezza che sono insite nella ricerca umanistica con strumenti digitali basati invece su una logica discreta. Il lavoro di Camilla Colzani risponde in modo originale a queste sfide identificando come il metodo di studio del disegno basato sulla *connoisseurship* possa essere tradotto in digitale. Nella prima fase della ricerca, riconoscendo l'assenza di strumenti già disponibili a supporto di questo tipo di analisi, ha identificato gli elementi che compongono il sistema e le connessioni tra essi. Questo le ha permesso di definire delle strutture di dati in grado di sostenere e rappresentare l'analisi effettuata, progettando lo scheletro del database che è poi servito per descrivere i disegni analizzati. Il database permette di gestire sia le informazioni direttamente legate ad ogni singolo disegno che i legami tra di essi.

Lavorando iterativamente su diversi prototipi ha identificato quali soluzioni visive adottare per mostrare i diversi livelli dell'analisi: la relazione dei disegni con le scuole e la forza di queste relazioni, la vicinanza dei disegni analizzati con quelli confrontati, la loro collocazione nel tempo. Data la complessità di queste informazioni e l'assenza di progetti analoghi che fossero un riferimento a cui ispirarsi, il progetto è stato concepito come caso studio sperimentale ed è stato affiancato da una tesi in design della comunicazione.

In questo modo è stato progettato uno strumento digitale che rispondesse in modo intelligente e funzionale a ciò che era stato individuato in precedenza come fondante del metodo di studio del disegno.

Il risultato è una piattaforma web che permette di gestire e fruire le informazioni prodotte nella fase di studio dei disegni, muovendosi da una visione d'insieme ad una sempre più di dettaglio, seguendo una logica radicata nel campo dell'*information design*.

La visione d'insieme principale riguarda la ripartizione dei disegni in scuole pittoriche ed è organizzata sul modello di una rete bipartita, ovvero costituita da due tipi di nodi (scuole e disegni) la cui disposizione è regolata da un algoritmo che, sfruttando queste connessioni e la loro forza, permette di vedere vicinanze e lontananze tra opere e scuole. La seconda vista d'insieme invece fornisce una disposizione cronologica dei disegni.

Da queste viste ci si può concentrare su un singolo disegno, ottenendo una sintesi visiva dei confronti con altre opere, disegni o dipinti, e della loro vicinanza o lontananza dal disegno in esame. La relazione tra questi disegni, essendo per sua natura qualitativa e difficilmente quantificabile, è stata tradotta visivamente sfruttando la posizione nello spazio così da poter essere letto come "più vicino/più lontano". L'ultimo livello di analisi consente di vedere nel dettaglio ogni singolo confronto,

permettendo al visitatore del sito di entrare in contatto con uno degli strumenti principali della ricerca storico-artistica.

La piattaforma è stata progettata per affiancare, e non sostituire, forme più sedimentate per la formalizzazione dei risultati della ricerca. Anche lo stile grafico e gli elementi visivi che compongono la piattaforma sono stati progettati per dialogare con forme tradizionali di divulgazione nel campo della ricerca storico-artistica. La piattaforma infine permette, con un sistema di moderazione dei contenuti da parte del curatore, l'intervento degli utenti dando la possibilità di aggiungere nella sezione "note sul passepartout" alcuni suggerimenti rispetto all'autografia dei fogli, su modello di quanto facevano in anni passati i conoscitori del disegno.

MICHELE MAURI



Dresda 1742-1756:  
conoscitori per il metodo di studio  
del disegno  
attraverso trenta disegni italiani



## Introduzione

Il quadro in cui si inserisce questo lavoro ha coordinate spazio-temporali ben precise: Dresda 1742–1756. È qui che Francesco Algarotti, mentre era a servizio della corte sassone, realizzò nel 1742 il *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda* e di lì a poco, nel febbraio del 1743, diede il via alla ricerca e all'acquisto di opere d'arte per la galleria<sup>1</sup>. La Guerra dei sette anni, scoppiata nel 1756, determinò poi un rallentamento nella politica di acquisizioni che gli elettori di Sassonia e re di Polonia Augusto II di Polonia detto il Forte (1670-1733) prima, e Augusto III di Polonia (1696-1763) dopo, avevano finanziato essendo entrambi grandi amanti delle arti. Come è noto, essi avevano inviato diversi agenti, non solo italiani, in Francia e in Italia, in Inghilterra e in Olanda, al fine di ricercare opere d'arte; nella Penisola in particolare, avevano preteso dai loro inviati gli inventari di intere collezioni di scultura e di pittura italiane, oltre a relazioni sull'andamento del mercato e sulle opere ritenute all'altezza dalla corona. La raccolta di dipinti era cresciuta moltissimo, anche in qualità, già con Augusto il Forte; fu tuttavia Augusto III a promuovere una serie di acquisizioni senza precedenti<sup>2</sup>.

In un contesto così vivace per il collezionismo europeo come quello delineato, è risaputo come Dresda non sia stata solamente un luogo in cui confluirono molteplici opere italiane, ma anche il centro di alcune riflessioni di primaria importanza per la nascita dei futuri musei: è qui, infatti, che venne elaborata tanto la concezione del museo come bene pubblico, quanto quella di una collezione d'arte che aspirava ad essere “globale” e a perseguire un fine didattico<sup>3</sup>. Altrettanto noti sono i rapporti intrattenuti dalla corte sassone con esperti d'arte e mercanti bolognesi, grazie agli studi di Giovanna Perini Folesani, la quale ha approfondito, in particolare, l'operato di Giovanni Ludovico Bianconi e di Luigi Crespi, mentre l'opera di mediazione svolta da Carlo Cesare Giovannini, nei suoi risvolti legati al mercato bolognese, è stata messa in evidenza da Francesco Speranza<sup>4</sup>. Noti sono altresì alcuni rilevanti eventi sempre accaduti in questo contesto, come la vendita ad Augusto III di parte della collezione Estense di Modena, la quale fu in realtà una delle serie di acquisizioni che videro confluire a Dresda anche una parte delle collezioni di antichità Chigi e Albani<sup>5</sup>.

Meno indagata dalla letteratura risulta, invece, quella rete di relazioni tra conoscitori che emerge intrecciando i trattati teorici, gli acquisti di disegni effettivamente realizzati o solo prospettati e gli scambi epistolari, la quale offrì un'occasione di confronto su temi e aspetti pratici legati alla nascita e al consolidarsi della

---

<sup>1</sup> Sull'incarico affidato ad Algarotti e l'*Instruction* dettagliata che doveva seguire cfr. WINKLER 1989, pp. 34-35.

<sup>2</sup> Sulle progressive campagne di acquisti si veda *ibid.*, pp. 27-29.

<sup>3</sup> OCCHIPINTI 2013; OCCHIPINTI 2021, pp. 403-408.

<sup>4</sup> PERINI FOLESANI 1993; PERINI FOLESANI 1996; PERINI FOLESANI 1998; PERINI FOLESANI 2017a; PERINI FOLESANI 2017b; PERINI FOLESANI 2019; SPERANZA 2016.

<sup>5</sup> Sulla vendita di Modena cfr. BARACCHI GIOVANARDI 1982 (con bibl. precedente); *I quadri della Galleria Nazionale* 1986; WINKLER 1989; HASKELL 1996; WEBER 2002. Sulle vendite della collezione Chigi cfr. CACCIOTTI 1999, pp. 54-66. Sulla collezione Albani cfr. CACCIOTTI 2017; sui rapporti tra gli Albani e Dresda cfr. BORCHIA 2019, pp. 376-383.

metodologia di studio del disegno. Tra gli acquisti auspicati da Algarotti per la Galleria di Dresda c'erano infatti anche i disegni: un ambito particolarmente sguarnito della galleria che, data la crescente importanza acquisita dal disegno in ambito europeo e soprattutto francese, meritava senza dubbio di essere arricchito. Insieme ad Algarotti, a rivelarsi dotati di una particolare sensibilità per le arti grafiche furono Pierre Jean Mariette e Carl Heinrich von Heineken, ma anche, dall'Italia, Anton Maria Zanetti e Giampietro Cavazzoni Zanotti.

Questo studio si propone dunque di osservare quanto accadde in quegli anni a Dresda attraverso la lente del disegno, focalizzando l'attenzione sulla nascita di un più moderno e coerente metodo di studio della grafica nei diversi aspetti della conservazione, dell'attribuzione, della datazione, della provenienza dei singoli fogli. Proprio a Dresda e proprio nel Settecento tale metodologia si sviluppò e venne teorizzata per far fronte all'esigenza pratica di creare una collezione che ambiva ad una nuova completezza e doveva essere rappresentativa di tutte le scuole pittoriche italiane ed europee. In questo senso, decisivo fu il ruolo di Francesco Algarotti, la cui ambizione di accrescere la collezione di disegni della corte sassone, come si vedrà meglio più avanti, tuttavia non si concretizzò. Dalla lettura degli inventari del Kupferstich-Kabinett sembra, infatti, che gli acquisti di opere d'arte in Italia a cui si dedicarono agenti e mercanti d'arte italiani non determinarono, in realtà, il sostanziale incremento della collezione di disegni italiani che Algarotti aveva sperato. Malgrado ciò, il *Progetto* di Algarotti non fu, però, del tutto abbandonato: e ciò grazie a Carl Heinrich von Heineken e alla sua attenzione per le stampe, il quale intrattenne personalmente rapporti con l'Italia e con la Francia dimostrandosi particolarmente ricettivo alle indicazioni sull'incremento della collezione grafica fornite da Algarotti nel 1742<sup>6</sup>. Tra queste indicazioni Heineken sembra recepire, in particolare, l'esigenza di accrescere la collezione di stampe e l'importanza di organizzare le opere d'arte secondo un criterio geografico-stilistico basato sulle scuole pittoriche per mostrare l'evoluzione della storia dell'arte.

Lo stesso Heineken mostra anche di avere piena fiducia nel *connoisseur*, tanto da chiedere a Mariette un parere rispetto all'autografia di alcune opere, mentre da Anton Maria Zanetti si faceva inviare un resoconto dei pittori della scuola veneta, e veniva da lui esortato a compiere un viaggio nella Lombardia di allora per ammirare di persona le opere<sup>7</sup>.

Questa ricerca si articola in tre nuclei principali tra loro interconnessi che corrispondono, nel testo, a tre capitoli: il primo, orientato a ricostruire il quadro storico-critico di riferimento, si basa da un lato su una ricognizione bibliografica degli anni presi in considerazione e dall'altra sull'analisi delle fonti legate a questo snodo. La corrispondenza edita e inedita – quest'ultima raccolta in appendice – di Francesco

---

<sup>6</sup> Sulle vicende del Kupferstich-Kabinett negli anni di Heucher e Heineken: SHUSTER, KETELSEN 2010.

<sup>7</sup> Sulla corrispondenza di Heineken cfr. SCHMIDT 1921; sull'invio di pareri di autografia da parte di Mariette a Heineken cfr. SKD, Kat. 140, ff. 74-77. Sul rapporto tra Heineken e Mariette cfr. MARX 1979; DITTRICH [1981] 2010; SMENTEK 2018. Sulla scuola veneta e sull'esortazione a viaggiare da parte di Anton Maria Zanetti cfr. appendice n. 2, appendice n. 3.

Algarotti e di Carl Heinrich Von Heineken, intrecciata alla trattatistica, mira a mettere in luce le riflessioni nate intorno a Dresda nella prima metà del XVIII secolo.

A tale saggio introduttivo segue un capitolo dedicato all'analisi di un gruppo di disegni di Sei e Settecento (con qualche eccezione cinquecentesca) oggi conservati a Dresda, che sono parte di un fondo che attende ancora di essere esaminato in modo approfondito. Le vicende novecentesche del fondo di disegni Kupferstich-Kabinett hanno infatti reso poco accessibili agli studiosi occidentali i disegni italiani, che solo dopo la caduta del muro di Berlino, sono divenuti oggetto di una più generale attenzione e di più approfondite ricognizioni grazie alla volontà dei curatori recenti<sup>8</sup>.

Solamente in anni recenti, infatti, le pubblicazioni che hanno reso noti alcuni singoli fogli sono state affiancate a campagne sistematiche di studio dei disegni italiani: dopo la realizzazione del catalogo dei disegni del Quattrocento<sup>9</sup> e la pubblicazione su *Apollo* di tre articoli di Carmen Bambach nel 2008, è stato avviato da Gudula Metze e da Stephanie Buck un progetto di catalogazione dei disegni cinquecenteschi ancora in corso<sup>10</sup>, mentre il fondo di Sei e Settecento è stato indagato soltanto in alcuni studi limitati a specifici profili<sup>11</sup>.

Al fine di contribuire allo studio e alla contestualizzazione di una parte meno esplorata del fondo di Dresda, sono stati selezionati una trentina di fogli che fossero rappresentativi delle diverse scuole pittoriche, ai quali si è tentato di restituire il contesto di provenienza e, quando possibile, anche l'autore: restituendo questi singoli documenti figurativi al contesto geografico-stilistico e cronologico di appartenenza.

Per fare ciò, è stato necessario interrogarsi criticamente da un lato sulle caratteristiche di stile e sugli estremi cronologici delle varie scuole del disegno e dall'altro su quali siano stati i maestri che segnarono dei punti di svolta nell'ambito di esse: per citare solo alcune delle questioni che hanno guidato l'analisi dei disegni condotta nel secondo capitolo.

I disegni analizzati sono stati mostrati, nel corso dell'indagine, ad un gruppo di studio formato da esperti del settore che hanno liberamente offerto i loro pareri in merito all'autografia e al contesto di realizzazione dei fogli selezionati. Ne è sorto un dibattito stimolante che, grazie anche alla costante supervisione di Francesco Grisolia, ha reso possibile assegnare a qualche disegno, come si diceva, una paternità pressoché certa. È questo, ad esempio, il caso di un foglio raffigurante un angelo inginocchiato

---

<sup>8</sup> I disegni italiani di Dresda furono trasportati in Unione Sovietica intorno alla metà degli anni Quaranta del Novecento e vi restarono fino al 1958, rendendo impossibile agli studiosi l'accesso al fondo durante quest'arco cronologico. Un secondo problema riguardò l'aggiornamento degli inventari: quando le opere rientrarono a Dresda, per lungo tempo mancò una reale corrispondenza tra i fogli riportati negli inventari e i disegni effettivamente presenti. Molti fogli che erano catalogati come perduti, in realtà si trovavano nei depositi. Ringrazio Silvia Massa e Gudula Metze per queste indicazioni.

<sup>9</sup> MELLI 2006.

<sup>10</sup> METZE, HEISTERBERG 2018. Il progetto è consultabile all'indirizzo web: <https://kupferstich-kabinett.skd.museum/forschung/>.

<sup>11</sup> Tra gli studi più importanti: CARAFFA 1994; EAD. 2000; BAMBACH 2008a, EAD. 2008b, EAD. 2008c; RUGGERO 2014.

(cfr. scheda n. 6, p. 63), riconducibile a Giovan Francesco Bezzi detto il Nosadella, mentre di altri fogli, pur di elevata qualità, ci si è limitati ad individuare il contesto di realizzazione.

In continuità storiografica con questo cruciale momento di assestamento del metodo di studio del disegno, i fogli di Dresda esaminati sono stati a loro volta oggetto di una rielaborazione ulteriore, questa volta digitale, la cui struttura è ripercorsa nel terzo capitolo insieme alle scelte che ne hanno guidato la realizzazione. Quest'ultima ha consentito di rendere visibile, su un sito internet dedicato, la modalità di funzionamento del metodo di studio del disegno tutt'ora utilizzato, basato sulla suddivisione in scuole pittoriche, sul confronto tra opere e sul coinvolgimento tra esperti disposti a condividere pareri sull'inquadramento culturale dei disegni visionati e possibilmente sulla loro autografia. Grazie alla supervisione di Michele Mauri e con il fondamentale apporto di Chiara Caputo, è stato così messo a punto un sito web visitabile al dominio *conoscereildisegno.it* che oggi riguarda un piccolo nucleo di fogli, ma in futuro potrebbe essere esteso a collezioni più vaste. Uno strumento questo realizzato su misura che si rivela in grado di offrire una guida sicura non soltanto agli specialisti del settore, ma a qualsiasi visitatore interessato a scoprire un settore assai tecnico della disciplina storico-artistica qual è lo studio del disegno.

## **Ringraziamenti**

Sono grata alla Fondazione 1563, e in particolare a Elisabetta Ballaira, Francesca Bocasso e Michela di Macco, per aver creduto in questo progetto e per averlo sostenuto in tutte le sue fasi. Questa ricerca non avrebbe potuto concretizzarsi senza la disponibilità del Kupferstich-Kabinett di Dresda e soprattutto di Gudula Metze, che ringrazio per la generosità con cui ha accolto il mio lavoro, per i materiali che ha fornito e per non essersi sottratta al confronto.

Ringrazio Francesco Grisolia per aver seguito passo dopo passo l'ideazione e lo sviluppo di questo studio e per avermi indirizzato nelle scelte di ricerca e di metodo; Michele Mauri per avermi introdotto con pazienza al mondo digitale e per aver saputo visualizzare in modo straordinario le idee che volevo sviluppare; Chiara Caputo per aver dato al sito internet una veste innovativa e accattivante.

Grazie a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Mauro Vincenzo Fontana e Silvia Ginzburg per aver discusso i disegni e per avermi dato ottimi spunti di riflessione. A Silvia Ginzburg sono grata anche per l'invito costante a volare alto, per avermi trasmesso in questi anni grinta e passione nella ricerca. Desidero ringraziare inoltre Barbara Agosti, Luca Avanzini, Valentina Balzarotti, Cristina Conti, Alessandra Cosmi, Bianca Hermanin, Silvia Massa, Serena Quagliaroli, Amandine Robinet, Giulia Spoltore, Maria Cristina Terzaghi, Marta Vizzini, i miei genitori e genitori acquisiti per il sostegno e i preziosi consigli.

Questo libro è dedicato ad Agnese, Agostino e Vittorio Bachelet.

## 1. Dresda 1742-1756: la nascita di un fondo grafico, la rete di conoscitori

### 1.1. I disegni italiani di Dresda dalla *Kunstammer* all'inventario di Heucher (1595-1738)

La presenza di disegni italiani a Dresda è difficile da attestare con certezza prima del XVIII secolo. Negli anni intercorsi tra il primo inventario della *Kunstammer* di Augusto I di Sassonia (1526-1586), e quello steso nel 1738 da Johann Heinrich von Heucher (1677-1746)<sup>1</sup>, vengono infatti menzionati disegni italiani solo a partire dal 1725, quando risultano a Dresda cinquantanove «fast lauter Originalia von den besten Italienischen Meistern»<sup>2</sup>.

Questa sessantina di fogli entrò nelle collezioni di corte nell'ambito di quel graduale percorso di acquisizioni che dalla *Kunstammer* cinquecentesca portò, all'inizio del terzo decennio del Settecento, alla nascita del Kupferstich-Kabinett, anche se non sappiamo esattamente a quale altezza cronologica<sup>3</sup>. Quando nel 1720 Augusto il Forte (1670-1733) decise di suddividere la raccolta principesca, fino ad allora ordinata secondo un criterio tematico, in sezioni specializzate (dipinti, sculture, grafica, naturalia, etc.), i disegni confluirono tutti all'interno del Kupferstich-Kabinett, di cui fu nominato direttore Heucher. Nel 1725 le opere su carta, che a quel tempo si trovavano sparse nella biblioteca, nella *Kunstammer* e negli altri locali del palazzo, vennero convogliate all'interno del neo-istituito gabinetto delle stampe, così come i disegni italiani<sup>4</sup>.

Heucher intervenne sulla sezione dei disegni sia attraverso l'acquisto di nuove opere d'arte, sia riordinando la raccolta. Quanto al primo profilo, gli interessi di Heucher relativamente alle opere da acquistare erano allora indirizzati chiaramente alle stampe francesi e fiamminghe<sup>5</sup>, piuttosto che ai disegni: predilezione questa testimoniata anche dai rapporti che egli tenne con la famiglia Mariette per l'acquisto di incisioni<sup>6</sup>. È certo, però, che nel primo decennio del XVIII secolo gli acquisti di materiale grafico si fecero più frequenti. Erano questi anche gli anni in cui erano cominciati i primi, timidi, rapporti con il mercato italiano. Nel 1722, ad esempio, Heucher aveva acquistato diversi libri a Bologna, tra cui due edizioni dell'*Abecedario Pittorico* e i sei volumi *Origine della stampa o sia dell'Arte impressoria e sui*

---

<sup>1</sup> SKD, Kupferstich-Kabinett, Kat. 1: Johann Heinrich von Heucher, *Consignation en détail de tous les Tomes d'Estampes qui se trouvent dans les Bureaux du Salon d'Estampes de Sa Majesté le Roi de Pologne Electeur de Saxe*, 1738, fait par Johann Heinrich von Heucher, d'ora in poi *Consignation en détail*. Trascrizione pubblicata in MELZER 2010, pp. 670-673; KETELSEN, MELZER 2012 pp. 214-215.

<sup>2</sup> MELZER 2010, pp. 661.

<sup>3</sup> L'itinerario di formazione della collezione di disegni e stampe di Dresda dal Cinquecento al terzo decennio del Settecento è stato ampiamente documentato e ricostruito in MELZER 2010.

<sup>4</sup> MELZER 2010, pp. 400-401. Sull'unione del Kupferstich-Kabinett alla collezione dei *Naturalia* fino al 1746 si veda EAD, p. 404.

<sup>5</sup> MELZER 2010, p. 381.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 402, 433-436.

*progressi dall'anno 1457 fino al 1500* di Pellegrino Antonio Orlandi<sup>7</sup>.

Tra i materiali che confluirono nel Kupferstich-Kabinett durante il mandato di Heucher per la corona sassone, ci furono gli acquisti che Moritz Georg Weidmann (1686-1743)<sup>8</sup> realizzò per la biblioteca reale tra il 1719 e il 1732: fra i disegni, quasi totalmente di scuola tedesca, vengono ricordati uno studio di Guido Reni, uno di Tintoretto, uno di Polidoro da Caravaggio, uno di Tiziano e uno di Jusepe De Ribera.<sup>9</sup> Allo stato degli studi non sembra, invece, che tra i fogli acquistati per il Kupferstich-Kabinett da Johan Georg II Barone di Rechenberg (1659-1729) fossero presenti disegni italiani<sup>10</sup>.

Una data di grande importanza per la raccolta grafica di Dresda è il 1728, quando essa si arricchì di circa diecimila disegni appartenuti a Gottfried Wagner (1652-1725), i quali costituirono la base sul cui si costruirà l'odierna collezione. L'arrivo di questo gruppo di disegni influenzò anche il secondo dei profili richiamati, relativo ai criteri adoperati nel riordino della collezione<sup>11</sup>. La maggior parte dei fogli di provenienza Wagner, secondo quanto riferito da Heucher, arrivò a Dresda rilegata in volumi di pelle nera, all'interno dei quali i disegni erano disposti su entrambe le facciate delle pagine. Di questi volumi, alcuni erano catalogati per soggetto e poi per dimensione<sup>12</sup>; la stragrande maggioranza era, però, ordinata secondo una meno comune suddivisione per tecnica: i disegni a matita rossa erano, così, tenuti separati sia da quelli a matita nera o a carboncino che da quelli a penna e inchiostro<sup>13</sup>.

Nel riordinare il materiale pervenuto nel Kupferstich-Kabinett Heucher non si discostò molto dall'organizzazione della collezione Wagner: egli suddivise, infatti, i fogli per soggetto (storia, paesaggi, figure, teste, etc.), introducendo all'interno di ciascuna categoria una ripartizione in tre nuclei che seguiva il principio della qualità. Nel primo gruppo rientravano i disegni considerati eccellenti, nel secondo quelli di qualità mediocre, nel terzo i disegni scadenti. Dei tre scaffali esclusivamente dedicati ai disegni (VII, XIV, XV), quelli contrassegnati dai numeri VII e XIV contenevano fogli italiani; il secondo, in particolare, ospitava sedici volumi di prima qualità della collezione Wagner, tra i quali un «*Tome de Maitres Italiens*» rilegato in pelle nera<sup>14</sup>.

<sup>7</sup> Ibid., p. 447. SKD, Kupferstich-Kabinett, Kat. 138, [senza autore] *Vorgänge und Abgaben 1719-1722*, f. 6r. I due volumi erano: ORLANDI 1704; ORLANDI 1722.

<sup>8</sup> Moritz Georg Weidmann (1686-1743) fu editore e mercante di libri di Lipsia ed ereditò la casa editrice dal padre. Lavorò come editore per le corti di Polonia e di Sassonia.

<sup>9</sup> Sui compiti di Heucher per la biblioteca, per il gabinetto di antichità cfr. MELZER 2010, pp. 444-445.

<sup>10</sup> Johann Georg II Barone di Rechenberg (1659-1729) fu maresciallo della corte di Sassonia e contribuì attivamente ad accrescere la quadreria di Dresda. Sul suo operato si veda MELZER 2010 pp. 456-462 (con bibl. precedente).

<sup>11</sup> Su questa collezione si veda KETELSEN, MELZER 2012.

<sup>12</sup> Di questo primo gruppo sono oggi rimasti integri alcuni volumi (quelli che contengono disegni di fiori e di polli) e quelli di alcuni artisti.

<sup>13</sup> KETELSEN, MELZER 2012, p. 214.

<sup>14</sup> MELZER 2010, p. 672.

La *Consignation en détail*<sup>15</sup>, redatta da Heucher nel 1738, costituisce il primo inventario dei disegni del Kupferstich-Kabinett che consente, grazie alle attribuzioni tratte dalle annotazioni poste sui fogli, di farsi una idea sulla presenza di disegni italiani. Nell'armadio XIV, divisi per soggetto, sono ricordati fogli la cui paternità era ricondotta a vari artisti italiani, tra cui: Cherubino Alberti, Stefano della Bella, Luca Cambiaso, il Guercino, Antonio Carracci, Guido Reni, Lelio Orsi, Giovanni da Milano, Luca Penni, Polidoro da Caravaggio, Raffaello Sanzio, Martino Rota, Francesco Salviati, Andrea del Sarto, Tiziano Vecellio, Battista Franco, Pietro da Cortona, il Parmigianino, i Campi, il Domenichino, Raffaellino da Reggio, e molti altri.

Con i disegni italiani era anche entrato a far parte della collezione il noto volume di Filippo Juvarra, *Disegni di prospettiva ideale*, dedicato ad Augusto il Forte e datato 1732<sup>16</sup>. Quanto alle incisioni, una ricevuta del 1742 attesta come incisioni di vari maestri, insieme a un volume di stampe tratte da Raffaello – oggi non più presenti nel patrimonio del Kupferstich-Kabinett – entrarono nella collezione di Dresda<sup>17</sup>. Si trattava delle stampe tratte dalle Logge di Raffaello in Vaticano, dal titolo *Imagines Veteris ac Novi Testamenti*, incise da Pietro Aquila e Cesare Fantetti, edite da Giovanni Giacomo De Rossi alla Pace e dedicate a Cristina di Svezia<sup>18</sup>. I rapporti con Roma erano, del resto, ben consolidati in questi anni: grazie all'agente del re di Prussia a Roma, Raymond Leplat (1664 ca. – 1742), nel 1723 erano infatti entrate a far parte della collezione della corona le statue provenienti dal palazzo romano degli Odescalchi, passate per le mani di Guglielmo I di Prussia<sup>19</sup>. Tra il 1728 e il 1733, la stessa sorte toccava alle sculture provenienti dalla vendita della collezione romana dei Chigi, nonché alle trentadue sculture della collezione di Alessandro Albani<sup>20</sup>.

Poco prima della morte di Heucher, nel 1746, Carl Heinrich Von Heineken, in precedenza al servizio della collezione del conte Heinrich Graf von Brühl, fu nominato direttore del *Cabinet d'Estampes du Roi*, ruolo che ricoprì tra il 1746 e il 1764<sup>21</sup>. Proprio tra questi due mandati, negli anni fra il 1742 e il 1747, si colloca il periodo di servizio alla corona di Francesco Algarotti, che segnò un punto di svolta per la collezione di Dresda, non solo per la quadreria, ma anche per le raccolte grafiche: possedere una

<sup>15</sup> Cfr. nota 11.

<sup>16</sup> Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. n. Ca 66. Su questo volume cfr. RUGGERO 2012; RUGGERO 2014; RUGGERO 2016.

<sup>17</sup> MELZER 2010, p. 437; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Kat. 139, fol. 13r. Melzer ipotizza (ma senza dimostrarlo) che una parte della collezione di Cristina di Svezia possa essere arrivata a Dresda passando per la fiera di Lipsia, per tramite di Francesco Antonio Renzi che a sua volta acquistò i volumi di grafica appartenuti a Cristina di Svezia da Pompeo Azzolino.

<sup>18</sup> Su questa serie: BOREA 2009, p. 307.

<sup>19</sup> OCCHIPINTI 2013, p. 128.

<sup>20</sup> CACCIOTTI 1999; CACCIOTTI 2017; OCCHIPINTI 2013, p. 128.

<sup>21</sup> Per un profilo biografico di Heineken cfr. SCHUSTER 2018, SCHUSTER 2020. Su Brühl e i suoi rapporti con Heineken: KOCH, RUGGERO 2017; HEINRICH GRAF 2020; MAGRINI 2021.

raccolta di disegni ben fornita e di qualità, nella quale i disegni italiani avevano un certo peso, era per Algarotti una prerogativa essenziale di un grande sovrano ed egli si adoperò con decisione per accrescere in numero e qualità le opere della corte sassone<sup>22</sup>.

## 1.2. Francesco Algarotti conoscitore di disegni

Quando nel 1742 approdò alla corte sassone, Algarotti si curò immediatamente di redigere il *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*<sup>23</sup>, testo che si dimostrò all'avanguardia sia perché introduceva il concetto di “bene pubblico” associato ad una raccolta privata, sia per il rilievo che in una simile collezione veniva riservato ai disegni<sup>24</sup>. Rispetto a quest'ultimo punto, per noi di maggior interesse, Algarotti fu piuttosto esplicito nel valutare la modesta qualità dei disegni nei quali si era imbattuto: «Quello che io ne ho veduto a Dresda mi pare alquanto scarso poiché toltone un libro di disegni di Rembrandt, non mi pare avere osservato altra cosa degna del museo»<sup>25</sup>; anche se lo stesso Algarotti riconosceva come una più attenta disamina del fondo, sotto la guida di Louis de Silvestre e Lorenzo Mattielli, avrebbe suscitato senz'altro un responso più accurato<sup>26</sup>.

Pur essendo un po' affrettato, questo giudizio di Algarotti non va sottovalutato nella sostanza, data la familiarità di lunga data con il disegno: egli aveva, infatti, studiato i fogli dei maestri fin dalla sua formazione bolognese, come egli ricorda in una lettera indirizzata a Giampietro Cavazzoni Zanotti, dalla quale traspare la sua gratitudine nei confronti del maestro, figura a cui non a caso egli si rivolse anche in seguito, quando ricercava fogli antichi sul mercato:

Se io nella pittura ho qualche fondato diletto, da voi, amatissimo Signor Giampietro, io debbo in gran parte riconoscerlo. Negli anni miei primi, quando io usava la casa vostra e bevevi il latte della filosofia, erano da me sempre gittati gli occhi su' tanti bei disegni del vostro Simone, dei Carracci, di Guido, che l'arricchivano, su' tanti bei modelli di Alfonso, su' freschi di Niccolino<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> La vastissima bibliografia su Francesco Algarotti è ricapitolata in UNFER LUKOSCHIK, MIATTO 2011 pp. 31-50; PASTRES 2016. Sul suo operato per Dresda si veda, oltre ai due contributi appena citati: POSSE 1931; HASKELL [1963] 2019, pp. 475-482; PUGGIONI 1999; MAZZA BOCCAZZI 2001; ANDERSON 2005; CIANCIO 2008; MAZZA BOCCAZZI 2010; LIEBSCH 2010; DE BENEDICTIS 2017; PASTRES 2021.

<sup>23</sup> ALGAROTTI [1742] 1791-1794, vol. 8, pp. 351-374.

<sup>24</sup> Sulla nozione di pubblico bene in Algarotti si veda OCCHIPINTI 2013, pp. 134-138.

<sup>25</sup> ALGAROTTI [1742] 1791-1794, vol. 8, pp. 355-356.

<sup>26</sup> ALGAROTTI [1742] 1791-1794, vol. 8, p. 356. Su Louis de Silvestre (1675-1760), formatosi a Parigi alla scuola di Charles Le Brun, primo pittore di Augusto II di Polonia e dal 1725 direttore dell'accademia di pittura di Dresda si veda il profilo biografico in MARX 2010. De Silvestre ebbe forse un ruolo nell'organizzazione dei disegni della collezione Wagner su cui si veda SIMON 2004. Su Lorenzo Mattielli, scultore di origine fiorentina e attivo principalmente oltralpe si veda PANCHERI 2008.

<sup>27</sup> Lettera di Francesco Algarotti a Giampietro Zanotti del 10 maggio 1756 in ALGAROTTI [1742] 1791-1794, vol. 8, p. 47; *Lettere artistiche* 2002, pp. 189-193.

La formazione artistica di Francesco Algarotti, avviata a Bologna, si consolidò anche negli anni immediatamente precedenti al suo arrivo a Dresda<sup>28</sup>. Nel 1736 e nel 1739 ebbe modo di farsi apprezzare in Inghilterra, dove conobbe Sir Robert Walpole (1676-1745) e Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762); fu nominato membro della Royal Society e conobbe Jonathan Richardson Sr (1667-1745)<sup>29</sup>.

Negli scritti di viaggio che questi effettuò in territorio europeo, si trova traccia di valutazioni critiche sempre più frequenti, che dimostrano con chiarezza i suoi gusti artistici<sup>30</sup>. Nel resoconto del viaggio da Londra a San Pietroburgo, collocabile tra la primavera e l'estate del 1739, Algarotti allora ventisettenne dimostrava di sapere già cogliere l'essenza delle opere d'arte che si trovava ad osservare, e di non trattenersi dal dare giudizi. Così, ad esempio, egli giudicava due statue velate di Antonio Corradini, la *Religione* e la *Fede*, «molto belle per la delicatezza e sottigliezza del lavoro»<sup>31</sup>, mentre il convento di S. Alessandro progettato da Domenico Trezzini «una gran fabbrica senza gusto e senza simmetria»<sup>32</sup>. In questo viaggio ebbe, tra l'altro, modo di vedere alcuni disegni<sup>33</sup> e di ammirare una stamperia che descrisse nei minimi particolari<sup>34</sup>.

Dopo il viaggio in Russia – al termine del quale constatava che il paese dell'Elettore di Sassonia, sua futura residenza per diversi anni, «è il giardino della Germania quanto alla cultura ed alla popolazione»<sup>35</sup> – egli si recò a Roma nel febbraio del 1734 e, nell'agosto dello stesso anno, a Parigi, dove rimase fino ai primi mesi del 1736<sup>36</sup>. La corrispondenza di Francesco Algarotti con il fratello Bonomo relativa agli anni parigini purtroppo non è esplicita nell'indicare i luoghi e le persone frequentate da Francesco in Francia<sup>37</sup>; consente, tuttavia, di dedurre con chiarezza che egli, costantemente bisognoso di denaro che si faceva inviare dal fratello, aveva senz'altro avuto modo di ammirare le dimore di campagna in-

<sup>28</sup> Sulla formazione bolognese di Francesco Algarotti si veda anzitutto MICHELESSI 1770, pp. IX-XX, BOSDARI 1928. Sui legami con i bolognesi Eustachio Manfredi (1674-1739), Bartolomeo Beccari (1682-1766), Francesco Maria (1692-1777) e Giampietro (1674-1765) Zanutti: ARATO 1991, pp. 17-40; MAZZA BOCCAZZI 2001, pp. 6-8.

<sup>29</sup> Sul viaggio in Inghilterra di Algarotti: Sybille Pentazzi in CROFT-MURRAY 1980.

<sup>30</sup> HASKELL [1963] 2019, pp. 472-474. Sugli scritti di viaggio di Algarotti cfr. TROMPEO 1961; SPAGGIARI 1991; ALGAROTTI [1739] 2015.

<sup>31</sup> ALGAROTTI [1739] 2015, p. 52.

<sup>32</sup> Ibid., p. 81.

<sup>33</sup> Ibid., p. 64: «[...] lasciammo per vedere in fretta e quasi di furto alcuni disegni di animali e di piante della Siberia, che saranno pubblicati ne' seguenti tomi dell'accademia». Forse si trattava dei disegni di Daniel Gottlieb Messerschmidt, medico naturalista di Danzica (1685-1735) per il quale si veda ibid., p. 64 nota.

<sup>34</sup> Ibid., p. 70.

<sup>35</sup> Ibid., p. 107.

<sup>36</sup> UNFER LUKOSCHIK, MIATTO 2011, pp. 35-36. Su Algarotti e la Francia si veda MASON 1980. I contatti di Algarotti a Parigi emergono anche dalla lettera di Manfredi del 25 ottobre 1734 in ALGAROTTI [1742] 1791-1794, vol. 11, pp. 112-115.

<sup>37</sup> BCT, fondo Marco Corniani degli Algarotti, ms 1256/A. Le lettere inviate da Parigi sono otto e coprono il periodo che va dal 19 settembre 1734 al 27 gennaio del 1736. Il contenuto riguarda soprattutto richieste di denaro che Francesco richiedeva a Bonomo per la sua sopravvivenza in Francia.

torno a Parigi e di continuare a lavorare al *Newtonianesimo per le Dame*: testo che occupò i suoi pensieri anche nei mesi milanesi, quando egli era ospite di Tommaso Carli<sup>38</sup>.

Che il viaggio in Francia fu per Algarotti decisivo sotto diversi aspetti, lo si deduce in maniera indiretta anche dai suoi scritti successivi<sup>39</sup>. Da questi risulta infatti come egli, durante quel viaggio, avesse affinato una certa coscienza critica, tanto da essere molto preoccupato per la distruzione degli affreschi di Niccolò dell'Abate a Fontainebleau, di cui egli parla in una nota lettera del giugno 1744, indirizzata a Bartolomeo Beccari<sup>40</sup>. In Francia Algarotti ebbe anche modo di ammirare il mecenatismo di Luigi XIV, al quale si ispiravano pure Augusto III e con lui Carl Heinrich von Heineken, che raccolse con molta cura le riproduzioni a stampa di tutte le statue dei giardini di Versailles<sup>41</sup>.

Il viaggio francese costituì, infine, un passo decisivo anche per il profilo di Algarotti conoscitore di disegni. Parigi, da questo punto di vista, non aveva pari in Europa per via dell'importanza crescente che, a partire dalla fine del Seicento, era stata riconosciuta al disegno da parte di artisti e collezionisti. Roger De Piles, nell'*Abrégé des peintres* del 1699, aveva ad esempio consegnato ai lettori pagine di grande acume critico e di sorprendente sottigliezza sul disegno quale mezzo valido, a sua detta ancor più dei dipinti, per comprendere a fondo il *caractère* di un artista. Egli intendeva, infatti, il disegno come «la manière dont le peintre pense les choses, c'est le cachet qui le distingue des autres et qu'il imprime sur ses ouvrages comme la vive image de son esprit»<sup>42</sup>. De Piles individuava, in particolare, diversi fini che l'artista esprimeva nelle varie tipologie di disegni, distinguendo gli studi dal naturale (raffiguranti braccia, mani, teste, figure intere) da quelli preparatori per i dipinti<sup>43</sup>. Egli elogiava poi le maggiori possibilità del conoscitore di esercitare la propria critica sui disegni, grazie al maggior numero di fogli disponibili di uno stesso artista rispetto ai dipinti, identificando tre criteri utili per valutare la bontà o meno dei fogli: la scienza, lo spirito e la libertà. De Piles così scriveva:

Par la science, j'entends une bonne composition, un dessein correct et de bon goût, avec une louable intelligence du clair-obscur : sous le terme d'esprit, je comprend, l'expression vive et naturelle du sujet en général, et des objets en particulier : et la liberté, n'est autre chose qu'une habitude que la main a contractée pour ex-

<sup>38</sup> Poco noto è questo passaggio milanese di Algarotti di cui sono testimonianza alcune lettere inviate a Bonomo tra il 22 gennaio e il luglio del 1938 conservate sempre a Treviso, BCT, fondo Marco Corniani degli Algarotti, ms 1256/A.

<sup>39</sup> OCCHIPINTI 2013, pp. 115-129.

<sup>40</sup> ALGAROTTI 1791-1794, vol. 8, pp. 12-14; OCCHIPINTI 2013, pp. 238-239.

<sup>41</sup> L'ammirazione per il mecenatismo di Luigi XIV si trova in ALGAROTTI 1763, p. 259. Sulle stampe di Versailles cfr. HEINEKEN 1771, p. 22; *Il disegno. I grandi collezionisti* 1992, p. 165; OCCHIPINTI 2013 p. 117.

<sup>42</sup> DE PILES 1699, pp. 71-72.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 65.

primer promptement et hardiment l'idée que le peintre a dans l'esprit : et selon qu'il y ait ces trois choses dans un dessein, il en est plus ou moins estimable<sup>44</sup>.

De Piles spiegava anche che i disegni non conclusi colpiscono maggiormente rispetto a quelli più rifiniti, in ragione del fatto che i primi danno all'osservatore la possibilità di completare le parti mancanti con l'immaginazione, ciascuno secondo il proprio gusto<sup>45</sup>. Lo studio del disegno era da ricondurre, secondo De Piles, a due obiettivi: scoprire il nome dell'artista e riconoscere la bontà del lavoro<sup>46</sup>, facoltà per eccellere nelle quali riteneva fondamentale aver osservato molti disegni per essere sicuri del *caractère*, ossia dello stile dell'autore.

Anche il *Traité de la peinture e de la sculpture* di Jonathan Richardson del 1728<sup>47</sup> elogiava il disegno tanto sotto il profilo teorico, rappresentando esso la prima idea dell'artista, quanto sotto il profilo materiale, in quanto esso consente di esaminare le peculiarità della tecnica grafica adoperata durante diverse fasi del percorso che dallo schizzo preparatorio giunge ad una concezione più definita dell'opera. Richardson passava anche in rassegna molto puntualmente le fasi grafiche proprie degli artisti, secondo il tipo di soggetto che dovevano raffigurare, e citava i migliori rappresentanti delle varie scuole pittoriche italiane<sup>48</sup>.

Entrambe queste riflessioni sull'importanza del disegno, quella di De Piles e quella di Richardson, furono riprese qualche anno dopo nel *Recueil d'Estampes* di Pierre-Jean Mariette (1694-1774)<sup>49</sup>. Il facoltoso Pierre Crozat (1661-1740), com'è noto, aveva riunito una collezione ricchissima di stampe, di dipinti e di oltre diciannovemila disegni, che Mariette aveva frequentato sin dal 1719<sup>50</sup>. Pierre-Jean formò, dunque, il suo occhio di conoscitore su questa incredibile raccolta, nella quale erano entrati a far parte anche disegni appartenuti a Giorgio Vasari: per avere garanzia di autografia e qualità, risulta che Crozat avesse verificato la provenienza dei fogli dalle principali collezioni italiane e d'oltralpe<sup>51</sup>.

Così, osservando con occhio critico i disegni Crozat più e più volte, Mariette si era guadagnato entro il 1740 il titolo di maggior conoscitore di disegni. La sua fama internazionale si era, però, già affermata grazie all'edizione da lui curata del *Recueil d'Estampes*<sup>52</sup>, iniziato nel 1729, dove dipinti e di-

<sup>44</sup> Ibid., p. 68.

<sup>45</sup> Ibid., cap. XXVI p. 70.

<sup>46</sup> Ibid., p. 72.

<sup>47</sup> RICHARDSON [1728] 2008.

<sup>48</sup> RICHARDSON [1728] 2008, pp. 114-124. Questi concetti erano già stati espressi da Richardson in precedenza: SMENTEK 2014, p. 132, nota 84. Su Richardson: HABERLAND 1991; GIBSON-WOOD 2000.

<sup>49</sup> Su Mariette conoscitore e collezionista: DUMESNIL 1858; *Le cabinet* 1967; *I grandi disegni* 1983; SMENTEK 2014; ROSENBERG, BERTHÉLEMY-LABEEUW 2011; ROSENBERG, BARTHÉLEMY-LABEEUW, DELCROIX, LUMETTA 2019; ROSENBERG, CHOUÉIRY 2022; sulla corrispondenza di Mariette con Giovanni Gaetano Bottari: *Le lettere* 2022

<sup>50</sup> SMENTEK 2014, pp. 93-94.

<sup>51</sup> Su Crozat collezionista di disegni e stampe: HATTORI 1998; HATTORI 2003; HATTORI 2007; HATTORI 2018.

<sup>52</sup> MARIETTE 1729-1742, in base a un progetto iniziato nel 1721.

segni della collazione Crozat tradotti in stampa erano disposti nei due volumi per afferenza alle scuole pittoriche e molta importanza era riconosciuta, più che alla biografia degli artisti, all'evoluzione del loro stile<sup>53</sup>.

Che Algarotti avesse frequentato, a Parigi, sia Mariette sia Crozat è certo. In una lettera del 3 maggio 1738, Anton Maria Zanetti il vecchio (1689-1767) chiedeva infatti ad Algarotti, «grande mecenate e protettore delle virtù e delle belle arti»<sup>54</sup>, di recarsi su consiglio di Mariette presso il libraio Monsieur Guerin l'Ainé per promuovere il primo volume *Delle Antiche Statue*. Algarotti avrebbe poi ritirato otto medaglie rarissime dal signor Carlo Stella, portato queste ultime a Crozat, affinché questi le inserisse nel suo gabinetto, e consegnato una lettera che allegava<sup>55</sup>. Ma già l'anno precedente, in una lettera inviata l'11 gennaio del 1737 a Rosalba Carriera, Crozat ricordava distintamente di aver conosciuto Algarotti come una persona che, una volta incontrata, si faceva fatica a dimenticare<sup>56</sup>.

Per capire l'importanza degli anni parigini nel percorso di Algarotti è necessario riprendere alcuni passi del *Saggio sopra l'Accademia di Francia a Roma*, di diversi anni successivo, i quali confermano la sua diretta conoscenza di alcune opere francesi, che egli doveva aver attentamente osservato oltre vent'anni prima. Il lessico utilizzato nel suo incisivo giudizio su Jean-Baptiste Jouvenet (Rouen, 1644-Parigi 1717) è nitido ed efficace<sup>57</sup>:

[...] grandissima è, non si può negarlo, la facilità ch'egli [Jouvenet n.d.r.] aveva nel dipignere; ma giallastro è il suo colorito, per niente scelto il disegno, stentate sono assai volte le sue composizioni, e non di vena, e le sue figure sogliono aver quel contegno, che è proprio degli uomini educati in Francia<sup>58</sup>.

Noti sono anche i pregnanti aggettivi «Gaspar Fresco o un Claudio Vaporoso», riferiti alle opere di Dughet e Lorrain: «due eccellenti paesisti, che l'uno si è distinto principalmente in certa freschezza di siti, l'altro in certi orizzonti caldi come sono al cader del sole»<sup>59</sup>.

In Francia si era, quindi sviluppata quell'attitudine di Algarotti a scrivere «dei nostri dipintori piuttosto giudizi che vite»<sup>60</sup> che, insieme alle altre esperienze prima descritte, tra le quali quella di Dresda fu certamente fondamentale, lo portarono nel *Saggio sopra la pittura* del 1763 a riflettere sul concetto di sti-

<sup>53</sup> Sul contesto parigino che ruotava intorno a Mariette e Crozat si veda SMENTEK 2014 pp. 93-115.

<sup>54</sup> Lettera conservata a Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Korrespondenz Autogr. 44/127.

<sup>55</sup> Ibidem. Sul viaggio parigino di Zanetti intorno al 1720 e sul suo incontro con Crozat a Venezia e sulla loro duratura amicizia: LORENZETTI 1917, pp. 12-13; MAGGIONI 1991; TOUTAIN-QUITTELIER 2007. Sul viaggio veneziano di Mariette e il suo incontro con Anton Maria Zanetti il vecchio cfr. TOUTAIN-QUITTELIER 2014.

<sup>56</sup> SANI 1985, vol. 2, pp 145-162.

<sup>57</sup> OCCHIPINTI 2013, p. 119. Sul periodo parigino di Algarotti cfr. OCCHIPINTI 2021, pp. 387-393.

<sup>58</sup> ALGAROTTI 1763, p. 269.

<sup>59</sup> Lettera del 30 gennaio 1747 all'Abate Ortes in MAZZA BOCCAZZI 2001, p. 48; MAZZA BOCCAZZI 2009.

<sup>60</sup> LANZI [1795-1796] 1968-1974, vol. 1, p. 17.

le: «[...] che non è altra cosa che un particolare accento, per così dire del pittore, al quale è di leggieri riconosciuto»<sup>61</sup>. Il *milieu* parigino riaffiorò con forza nel momento in cui Algarotti pensò concretamente a come ampliare la sezione dei disegni del museo di Dresda: egli si ricordò, infatti, delle esperienze fatte a Parigi, richiamando ciò che aveva visto nella collezione di Pierre Crozat:

In Italia si trovano raccolte belle e fatte di questi [disegni, n.d.r.], che acquistar si potrebbero; e in Francia forse che si potrebbe ancora mettere insieme qualche reliquia della famosa collezione di Monsieur Crozat, che è andata dopo la sua morte dispersa<sup>62</sup>.

### 1.3. Algarotti e la circolazione di disegni e stampe tra Italia e Germania

L'intento di sopperire alla scarsa qualità dei disegni allora presenti a Dresda, inadatti alla raccolta di un sovrano che ambiva ad avere la più completa collezione d'Europa, condusse Algarotti a ricercare i fogli dei maestri sul mercato italiano e, anche se è difficile stabilire quali degli acquisti effettuati giunsero effettivamente nel fondo del Kupferstich-Kabinett, certamente la sua attenzione per la grafica contribuì al crearsi, a Dresda, di una maggior consapevolezza dell'importanza del disegno. È ben noto che il suo tentativo di acquistare a Venezia la collezione di disegni di Zaccaria Sagredo (1653-1729), mantenuta intatta dal nipote Gherardo (1692-1738), non andò a buon fine. Cecilia Grimani Sagredo (1715-1772), inizialmente intenzionata a vendere la collezione ereditata in blocco, la smembrò in più nuclei già nel corso del Settecento: i fogli di provenienza Bonfiglioli furono acquistati dal console Joseph Smith insieme ad altri singoli album di difficile individuazione; nonostante questa disgregazione, Algarotti non sembrò però riuscire a concludere l'affare<sup>63</sup>.

Un altro tentativo di acquistare in blocco disegni in Italia, meno noto, avvenne per il tramite di Giampietro Cavazzoni Zanotti<sup>64</sup>, presso il quale Algarotti aveva rafforzato, come abbiamo visto, la sua padronanza del metodo di conoscitore di disegni. Zanotti si rivelò un interlocutore fondamentale essendo, da un lato, particolarmente informato sul mercato bolognese di disegni antichi e, dall'altro, avendo svolto per il re di Francia Luigi XV un ruolo analogo a quello che Algarotti aveva per la corte sassone. Ciò si evince, in particolare, da una lettera del 22 giugno 1743, in cui Zanotti garantiva che non avrebbe rivelato a nessuno l'identità del sovrano in cerca di opere d'arte perché, come lui sapeva

---

<sup>61</sup> ALGAROTTI [1756] 2000, pp. 59-60.

<sup>62</sup> ALGAROTTI [1742] 1791-1794, p. 357.

<sup>63</sup> POSSE 1931, pp. 44-45; BINION 1983; REARICK 1995.

<sup>64</sup> Per la biografia di Giampietro Zanotti si rimanda a CONTINI 2020.

bene, la massima riservatezza avrebbe agevolato le trattative, evitando di far alzare i prezzi delle opere a dismisura<sup>65</sup>.

In una lettera risalente al 20 agosto 1743, preceduta da altri resoconti importanti sulla condizione del mercato bolognese in materia di dipinti, Zanotti entra nel merito degli acquisti di disegni e stampe che Algarotti era intenzionato a portare a termine per Dresda:

Gli eredi del fu Franceschini, che posseggono il quadro dell'Adamo ed Eva hanno disegni molti e belli, e stampe di varj maestri, e devo andare uno di questi giorni a vederli. [...] Vedrò che cosa ci è, e vel saprò dire, e voi dovrete prendere tutto in un colpo; che certo v'avreste più vantaggio, e non vi trarreste la sete a sorso a sorso, ma tosto; e voi potete credere, che tutta è roba buona. Se poi v'avete comperato per 4 zecchini tanti disegni, me ne rallegro. So che le buone stampe si vendono molto più. [...] Mi son dimenticato di dirvi che tra le cose del Franceschini vi sono le stampe delle opere del Primaticcio e di Nicolò dell'Abate tratte dalle loro pitture fatte in Fontainebleau. Non so se cose simili vi piacerebbono<sup>66</sup>.

Anche questa volta l'acquisto non si concretizzò poiché, pur avendo ricevuto il denaro necessario, Zanotti non ebbe da Dresda il via libera<sup>67</sup>. Risulta, tuttavia, che qualche acquisto di disegni e stampe – tra le quali non sappiamo se vi fossero anche alcune stampe dei Carracci, di cui Algarotti aveva segnalato la carenza nel *Progetto* del 1742<sup>68</sup> – fu portato a termine. Nella medesima lettera, Zanotti parlava di un acquisto di molte stampe e disegni effettuato da Algarotti, che gli sembrava anomalo fosse avvenuto per pochi zecchini essendo assai rare, a quel tempo, alcune stampe dei maestri italiani<sup>69</sup>. Non si può

<sup>65</sup> Sul carteggio tra Zanotti e Algarotti si veda PASTRES 2021; PERINI FOLESANI 2019, pp. 24-25. L'attività di Zanotti per il re di Francia non emerge nell'autobiografia contenuta in ZANOTTI 1739, vol. 2, pp. 143-156 ed è un capitolo ancora tutto da scrivere. La lettera contenuta in ALGAROTTI [1742]1791-1794, vol. 11, p. 222 è tuttavia piuttosto esplicita rispetto a questo incarico: «Voi me avete poscia eletto a far provvedimento di cose egregie in questo genere, e gran bene mi avete fatto, e circa il tener ciò segreto, lasciate fare a me. Quand'io comperava per il reggente, niun mai lo scoperse, e solamente dopo la morte di lui si seppe; perché mi piacque che si sapesse ch'io era stato onorato del servizio di un sì gran signore. [...] Il reggente di Francia non badava a prezzo, e quel quadro volea, che volea; e così la faccenda avea presto fine: ma il voler cose da re a buon prezzo, non si può comperare quando si vuole, ma bisogna aspettar la fortuna, e questi quadri degni d'un re sono rari, se rari sono i compratori. Tuttavia si anderà procurando e cercando. [...] Bisognerebbe sapere se questo gran signore ha intelligenza grande, o se solamente dalla vaghezza e sfacciataggine de' colori si lascia prendere; perché in quest'ultimo caso potrebbe un quadro cattivo piacergli più d'uno buono, con poco onore di chi del buono lo avesse provveduto. Voi, che lo avete trattato, avrete ben conosciuto il suo umore. Avvisatemene per mia regola».

<sup>66</sup> ALGAROTTI [1742]1791-1794, vol. 11, pp. 235-236.

<sup>67</sup> Ibid., p. 240: «[...] io non m'arrischiarei di comperar cosa alcuna senza nuovo vostro ordine, e quest'ordine non venne mai; da che più non ho avuto vostre lettere».

<sup>68</sup> Ibid., vol. 11, p. 248; Lettera di Giampietro Zanotti, 22 settembre 1744: «Veniamo ora alle stampe de' Carracci, che voi vorreste. Io vi dico che la maggior parte di queste sono difficilissime a ritrovarsi, e che molte d'esse i' non l'ho mai vedute. La nota è cavata dal Malvasia, e vi dico ancora che molte notate dal Malvasia nol sono, e assolutamente nol sono a chi gli occhi ha in capo, ed io ve le andrò accennando. Io non so poi se le volete, oltre l'essere delle prime uscite del rame, intatte e bianche come questa carta, o se alcun poco di pattina non vi dispiace. Nel primo modo sarebbe meglio, ma poco non sarebbe il ritrovarle anche in quest'ultima maniera. I passi sono aperti, e ho pensato in questa sera per il corriere di mandarvi un involto con dentro i due tomi della mia Storia Clementina, e due delle mie poesie. Proseguite ad amarmi e credermi.»

<sup>69</sup> Ibid., vol. 11, pp. 239-240: «Intorno a quello, di che mi scriveste, e perchè mi mandaste danari, io vi scrissi, e parmi un'assai lunga lettera per ricavare più sicuramente qual fosse il vostro genio non tanto circa il grado delle stampe e de' disegni, che l'avevate già spiegato abbastanza, ma circa i prezzi; conciossiachè mi facevate paura, scrivendomi che per pochi zecchini

dire con certezza che questo materiale grafico fosse stato acquistato per arricchire le collezioni di Dresda, perché le lettere non sono esplicite su questo punto. Così come non è chiara la destinazione dei numerosi disegni e stampe che, come vedremo a breve, saranno inviati dall'Italia a Dresda insieme agli altri beni scambiati tra i fratelli Algarotti. Certamente però la cronologia corrisponde con il periodo in cui Francesco ricercava opere grafiche per il sovrano e certamente l'attenzione di Algarotti per la grafica e il suo profilo di conoscitore si rafforzò anche grazie a questi acquisti.

Un terzo tramite per l'invio di stampe e disegni a Dresda fu Bonomo Algarotti, il cui ruolo di attento mediatore, esperto conoscitore di opere d'arte e *longa manus* del fratello in terra italiana è noto grazie alla corrispondenza con il fratello anche se raramente approfondito<sup>70</sup>. Egli fu costante intermediario per Francesco Algarotti non solo per l'acquisto di dipinti, ma anche di materiale grafico<sup>71</sup>. Il carteggio tra i due rivela che disegni e incisioni venivano spesso inviati a Dresda dall'Italia insieme a libri e pietanze: sia negli anni in cui Francesco era al servizio di Augusto III sia successivamente quando, dopo il suo rientro in Italia, questi si preoccupò, insieme al fratello, di arricchire con maggiore sollecitudine la loro collezione.

Non si trattò, tuttavia, di un consistente invio all'estero di materiale in blocco, come sarebbe accaduto se gli acquisti a Venezia e a Bologna si fossero realizzati, ma di poche opere su carta accluse ad altri beni inviati oltralpe. Nell'agosto del 1741, a riprova di ciò, Francesco chiedeva a Bonomo di inserire, tra le cose che gli aveva chiesto di spedire in Germania, «quattro de' miei libri e certi paesi di Tiziano che sono tra le mie stampe lasciate costà»<sup>72</sup>. Nel giugno dello stesso anno, Algarotti si era informato riguardo ad alcuni disegni di Vicenza<sup>73</sup>, probabilmente i disegni di Palladio a cui egli farà riferimento qualche mese dopo

---

tanti ne avevate avuti, e mi ricordo che intorno a ciò vi scrissi che vi sono stampe rare anche di questi nostri maestri, che si vendono assai, e vi dava per esempio l'Europa del Pesarese, che molte e molte lire è stata pagata [...].»

Ancora su altri acquisti che ebbero come intermediario Zanotti: Ibid., pp. 241-242: «[...] Solo vi dirò, che per quei 12 onari già mandativi voi facciate di spedirmi delle cose vostre ancora sia stampe, o disegni, o modelletti in creta, quello che vorrete. Riguardatemi in ciò, caro il mio signor Giampietro, come un inglese o uno svedese, in somma come un forastiero, e fate quel cambio, che voi crederete conveniente. Questo bensì vi dirò, che amerei [242] aver del vostro, cioè di vostra mano una testina almeno, onde ornare il mio picciolo museo, se con questo nome sacro può chiamarsi una raccoltina che vo facendo o più tosto miscèa di sì fatte cose. Poiché gran rischio si correrebbe a mandarmi per la via ordinaria quello, che mandarmi pur vorrete, a cagion di coteste contumacie, mandatelo in ben condizionato involtino al dignore Tommaso Carli a Milano, che avrà cura di farmelo tenere.»

<sup>70</sup> Su Bonomo Algarotti alcuni cenni in HASKELL [1963] 2019, pp. 471, 487 nota; GULLINO 2014.

<sup>71</sup> Sulla fiducia che Francesco riponeva in Bonomo rispetto alle questioni artistiche si veda anche la lettera inviata da Dresda il 25 febbraio 1743 in UNFER LUKOSCHIK, MIATTO 2011, pp. 198-99: «Io conto di partire fra giorni altro non aspettando, che gl'indirizzi per la Italia, i più necessari al mio viaggio. I Tiziani, i Paoli, i Tintoretti e tutto quel che v'è di più rinomato sono nel Catalogo datomi, onde se voi prima del mio arrivo costà poteste farmi strada a qualche compera vantaggiosa, mi riuscirebbe di sommo mio piacere volendo io impiegar quanto aver possa di gusto e di abilità a ben servire un Principe che non si potrà mai ben servire abbastanza.»

<sup>72</sup> UNFER LUKOSCHIK, MIATTO 2011, pp. 87-88. Lettera di Algarotti al fratello Bonomo, Berlino, 5 agosto 1741.

<sup>73</sup> Ibid., p. 77. Lettera di Francesco Algarotti al fratello Bonomo, Berlino, 20 giugno 1741.

(«Se i disegni di Palladio fossero finiti me li potreste spedire co' libri»<sup>74</sup>), esprimendo dubbi sulla loro autografia, a dimostrazione di quanto il suo occhio di conoscitore fosse attento:

I disegni del Palladio sono magnifici, ma per dirvi il vero io non riconosco l'eleganza del gusto di quel grand'uomo se non in tre o quattro fabbriche. Le altre sono tozze di cattive proporzioni, di ornamenti pesanti e sarei quasi che tentato a credere, che siccome il Palladio non pose l'ultima mano al teatro, lo Scamozzi avesse fatto o tutte le scene, o gran parte. Sarebbe questo un fatto degno da rilevarsi. Il conte Montenari che ha fatto tante ricerche sul teatro dovrebbe essere in istato di saperlo<sup>75</sup>.

Per confermare l'autografia di questi disegni, più di Vincenzo Scamozzi che di Andrea Palladio, Algarotti suggeriva di consultare il maggiore esperto in materia: Giovanni Montenari, il quale aveva licenziato nel 1733 la prima edizione *Del teatro olimpico di Andrea Palladio* e sembrava essere, tra tutti, la persona più adatta a riconoscere la mano del maestro patavino<sup>76</sup>.

La possibilità di entrare in possesso di disegni di artisti contemporanei era, invece, strettamente legata al ruolo di committente, svolto da Algarotti specialmente nei confronti di artisti veneti, che è stato riconosciuto da Francis Haskell e approfondito dalla critica successiva<sup>77</sup>. È ancora il carteggio Algarottiano a testimoniare l'invio di qualche disegno originale di Piazzetta<sup>78</sup>, mentre altri fogli che giunsero a Dresda attraverso di lui, tra il marzo del 1742 e il febbraio del 1743, erano copie di quadri della sua collezione di famiglia che egli intendeva promuovere oltralpe: aspirazione questa che, anche a causa del periodo non adatto a nuovi acquisti, non si sarebbe rivelata di facile attuazione<sup>79</sup>.

Alcuni disegni, sempre relativi ai dipinti della collezione Algarotti, erano giunti per suo tramite nelle mani del re di Prussia insieme alla corrispondenza, come dimostra una lettera inviata da Algarotti a Bonomo nel dicembre del 1742<sup>80</sup>:

<sup>74</sup> Ibid., pp. 91-92. Lettera di Francesco Algarotti al fratello Bonomo, Berlino, 15 agosto 1741.

<sup>75</sup> Ibid., p. 113. Lettera di Francesco Algarotti al fratello Bonomo, Berlino, 2 dicembre 1741.

<sup>76</sup> MONTENARI 1733.

<sup>77</sup> HASKELL [1963] 2019, pp. 475-482; MAZZA BOCCAZZI 2001, pp. 35-40; CIANCIO 2008.

<sup>78</sup> POSSE 1931, p. 52; lettera inviata da Venezia il 9 agosto 1743: «On m'a proposé, Monseigneur, pour le roi les desseins originaux, que Piazzetta a fait pour le fameux Tasso, que Mr. Albrizzi imprime actuellement, et la proposition me vient du libraire même. Il y a un très grand dessein pour le frontispice du livre qui représente Apollon, les Muses, Mars, et la Renommée, qui tient le portrait du Tasse; vingt desseins, qui vont au devant de chaque chant du poème, et vingt vignettes ou groupes de figures, qui vont à la fin des chants. Les desseins sont au crayon rouge et faits avec toute la netteté et le soin imaginable. Mr. Zucchi qui en a gravé quelques-uns, pourrait peut être en avoir encore entre les mains, et le Roi pourrait juger du reste par cet échantillon. On en demande 300 ducats d'or».

<sup>79</sup> UNFER LUKOSCHIK, MIATTO 2011, p. 132; lettera del 19 marzo 1742 da Dresda. Su questo punto di nuovo rincalzava il 23 aprile 1742: «I disegni de' nostri quadri principali che ho meco mi an risvegliato un'idea che forse qui vi potrebbero applicare, come quelli che son vaghi di pitture. Ma quai tempi son questi per proporre si fatte cose tanto più che bisognerebbe pure che vantaggioso fusse l'affare» in Ibid., p. 140; l'argomento è ripreso anche in un'altra lettera: del 18 dicembre 1742 in Ibid., pp. 190-91.

<sup>80</sup> Una seconda lettera di questo periodo conservata all'archivio di Dresda e riguardante lo scambio di incisioni inviata da Venezia il 17 giugno 1743 è pubblicata in POSSE 1931, pp. 40-42, n. 6: «Votre Excellence trouvera outre l'estampe de

Le lettere del padre Cataneo che il Pasquali mi ricerca sono uscite, è già gran tempo, dalle mie mani. Io le diedi già al Re di Prussia quando era ancora Principe reale insieme co que' disegni che sapete; [...] Intanto pregovi mandarmi una nota esatta de' nostri quadri colle grandezze loro. Voi sapete che ho disegni di essi appresso di me: i due giordani e i due Bagni del Liberi, e oltre a questi la stampa del Tempesta. Ora mandatemi la nota del rimanente. Questo forse potria giovarci per qui<sup>81</sup>.

La corrispondenza tra i fratelli Algarotti, dopo questa data e fino al 1748, quando l'incarico per Augusto III era ormai terminato, non è pervenuta: il che rende ancora più difficile ricostruire lo scambio di opere tra i due.

La conclusione del mandato algarottiano a Dresda non fu delle più felici. Da una lettera del 23 aprile 1746 relativa alla vendita di Modena – voluta e messa in piedi da Algarotti e poi portata a termine, con suo sommo rammarico, da Bonaventura Rossi – trapela infatti una certa amarezza<sup>82</sup>. Ciononostante, gli scambi di dipinti, di stampe e di disegni da Berlino, dove Algarotti si era nel frattempo trasferito, non si arrestò. Attraverso Bonomo, Francesco si informava su un quadro di Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) che doveva essere inviato a Venezia per la sua collezione, il quale fu ricevuto nel novembre 1750<sup>83</sup>. Egli pregava poi il fratello di inviargli le stampe di Valentin Lefèvre (1637-1677), che effettivamente giunsero a Berlino<sup>84</sup>. Bonomo, abituato a ricevere anche artisti raccomandatigli dal fratello<sup>85</sup>, aveva incaricato Tiepolo di realizzare per Francesco Algarotti copie da di-

---

*l'Europe un dessein ci inclus de la celebre Venus de Paul Veronese possédée par les héritiers de ce peintre, et décrite par le Ridolfi, p. 330. J'avertirai seulement Votre Excellence, que le prix qu'on en demande est excessif, et que la beauté du tableau ne répond ni à l'énormité du prix, ni à la renommée qu'il a.*

<sup>81</sup> Ibid., p. 189.

<sup>82</sup> POSSE 1931, pp. 68-71. A questa lettera, forse un estremo tentativo di riscattarsi dallo smacco di Modena, Algarotti allegò una lista di quadri di sua proprietà che intendeva vendere ad Augusto III per la somma di 6.000 ducati (cfr. Appendice n. 1). Sulla vendita di Modena cfr. nota 5.

<sup>83</sup> Berlino, 5 settembre 1750 in UNFER LUKOSCHIK, MIATTO 2011, pp. 234-35: «Avendo occasione di scrivere al Belloni di Roma vi prego informarvi se gli è stato rimesso dal Signor Fabrizio Vanutelli un quadro del Pagnini ch'egli ha fatto per me, e che dovea essere costì indirizzato a voi, del quale quadro mi par già avervi scritto minutamente. Il viaggio di Monsieur di Voltaire è presentemente dubbio. Ieri il Signo Baron di Wulfenstierna Ministro di Svezia in questa corte mi ha rimesso una lettera gentilissima del Signor Conte di Tesin il quale mi manda a nome della Principessa Reale di Svezia una bellissima Tabacchiera d'oro smaltata, regalo molto prezioso e per le regie mani donde viene e per la solennità dirò così dalla quale egli è stato accompagnato». Sulla ricezione del quadro e il commento di Bonomo: Berlino 21 Novembre 1750 in Ibid., pp. 241-42: «Fratello Amatissimo, A due vostre rispondo oggi una de' 29 passato l'altra de' 3 corrente. Vi ringrazio della spedizione de' libri, e della relazione mi fate del quadro ricevuto da Roma.

<sup>84</sup> UNFER LUKOSCHIK, MIATTO 2011, pp. 256-237; Berlino, 26 settembre 1750: «Una nuova preghiera ho da farvi, ed è delle stampe del Le Fevre delle quali voi avete i rami. Vorrei obbligare uno amico mio diletto di somiglianti cose e se a prima occasione voleste mandarmele, non vi so dire quanto io vi fossi obbligato». Sull'arrivo delle stampe a Berlino si veda anche la lettera senza data pubblicata in Ibid., pp. 238-39.

<sup>85</sup> Ibid., pp. 237-238; Berlino, 25 ottobre 1750: «Il signor Adentrantz e il signor Bouchardon vi restituiranno questo. Avrei voluto che il loro soggiorno a Berlino fosse un po' più proporzionato ai nostri desideri. Vi prego di dare loro l'opportunità di conoscere tutti gli abili artisti di questo paese. Viaggiano per vedere gli altri, ma si fanno ammirare loro stessi». Nella lettera Algarotti informa il fratello del viaggio in Italia di Carl Frederik Adelcrantz, direttore dei lavori del castello di Stoccolma. Nel 1750 Hårleman lo invitò in Italia insieme allo scultore francese Jacques-Philippe Bouchardon affinché ingaggiasse validi artisti da impiegare nel progetto di costruzione del castello. Il viaggio non sortì l'effetto sperato, ma esso significò per Adelcrantz la possibilità di raccogliere una ricca messe di appunti architettonici, di libri e di oggetti d'arte. Adelcrantz e Bouchardon rientrano a Stoccolma sul finire dell'estate del 1751.

pinti di Marco Ricci (1676-1730), poi inviate oltralpe<sup>86</sup>. Le indicazioni che Algarotti lasciava al fratello sulle caratteristiche che le copie grafiche dei suoi quadri avrebbero dovuto avere erano molto puntuali:

Premandomi di avere copiati alcuni de' miei quadri vi prego trovarmi un giovine che lo possa fare passabilmente. I disegni gli vorrei della grandezza a un dipresso delle stampe del Monaco a lapis rosso e sfumati. Potrete far principiare dal Bagno di Diana grande del Liberi facendo mettere con diligenza le misure del quadro.<sup>87</sup>

Anche le stampe viaggiavano insieme ai beni alimentari che Francesco Algarotti richiedeva a Bonomo:

L'Abate Scarselli vi manderà un fagottino il quale mi manderete co' carri di Augusta, e al detto Scarselli vi prego rimborsare quello ch'egli vi dirà avere speso per non so che stampe che gli ricerco. Vi prego ancora di provvedere dal Lovisa le stampe de' quadri più celebri di Venezia ch'egli ha fatto intagliare dal disegno del Manaigo mi pare. Sono di ottanta carte a dieci soldi l'una o in circa. Un mio amico qui me le ricerca con gran premura<sup>88</sup>.

Dopo Dresda lo scambio di disegni, forse antichi, proseguiva da Berlino, come dimostra la richiesta formulata da Francesco di ricevere i disegni che il fratello Bonomo aveva a sua volta ricevuto da John Jeffreys, pittore e amico del grande collezionista Joshua Reynolds<sup>89</sup>. Francesco Algarotti fu anche il tramite per la consegna dei disegni raffiguranti la scultura che Giovanni Merchiori (1696-1778) eseguì per la chiesa cattolica di Berlino<sup>90</sup>. Di questo viavai di opere con il nord Europa costituisce testimonianza lo stringersi dei rapporti di Algarotti con la corte di Kassel, a partire dal dicembre del 1750, per

---

<sup>86</sup> Ibid., pp. 221-222; Berlino 27 novembre 1749: «Il Tiepoletto mi ha fatto fare quattro copie di paesi di Marchetto Ricci. Vi prego vederle prima che le faccia incassare, e se le trovate ben fatte, potreste dargli due dei più belli de' vostri Marchetti per far copiare per me all'istesso giovine. Pregovi nel medesimo tempo di far vedere allo stesso Tiepoletto quanto io lo stimo ed amo». Su Tiepolo e Algarotti cfr. MAGRINI 2002.

<sup>87</sup> UNFER LUKOSCHIK, MIATTO 2011., pp. 223-225; Berlino 31 gennaio 1750.

<sup>88</sup> Ibid., pp. 208-210; Berlino 20 maggio 1749. E ancora il 9 novembre dello stesso anno in Ibid., pp. 218: «Ho ricevuto ieri l'altro la cassetta con entro pistacchi, stampe e altre cose, e ve ne rendo grazie senza fine». Algarotti riceveva stampe anche da Postdam, il 12 febbraio 1752: «Dal marchese Curlo di Genova mi è stato scritto non esservi in Genova stampe di que' loro palazzi, e però di là non riceverete niente. Ben mi meraviglio di non aver novelle dal Gori di Fiorenza, a cui ho scritto nel medesimo tempo che al marchese Curlo perché mandasse le stampe de' Palazzi di Fiorenza. Il maresciallo Keith fratello di Mylord Marshall vorrebbe avere due mezze figure dal Nogari una delle quali deve rappresentare una Pellegrina di Citera, l'altra una Vestale tutta vestita di bianco e con un panno bianco in capo in atto di stizzare, come noi diciamo venezianamente, il fuoco sacro». cfr. Ibid., pp. 255-257.

<sup>89</sup> Ibid., pp. 231. Berlino 9 maggio 1750. «Se foste a tempo potreste mandarmi con l'occasione del toscano anche i disegni speditevi dal Capitan Jeffreys». Con Jeffreys Algarotti era in contatto anche per il commercio di dipinti nel marzo 1749: Ibid., pp. 203-04: «Avete voi nuova nessuna del Capitan Jeffreys? Mi sarà molto caro di udirne anche per conto de' miei quadri».

<sup>90</sup> Berlino 5 maggio 1749 in Ibid., pp. 211-212: «Fratello Amatissimo ho ricevuto i due disegni che avete inchiusi nella ultima vostra, né altro vi posso dire se non che il più presto che si porrà mano all'opera sarà il meglio.»

realizzare la vendita della sua collezione personale. In questo frangente, Bonomo era stato incaricato di mostrare le stampe della collezione all'inviato a Venezia di Guglielmo VIII d'Assia-Kassel (1682-1760), affinché le potesse acquistare<sup>91</sup>.

Da Berlino a Venezia: il carteggio inedito con Bonomo Algarotti, conservato a Torino, mostra come, anche una volta tornato in patria, Algarotti portò avanti la sua attività di conoscitore e di mercante d'arte, attraverso acquisti mirati – mi pare questa notizia non nota – di alcuni quadri appartenuti a Rosalba Carriera<sup>92</sup>. Durante il periodo del suo operato per Dresda e negli anni successivi Algarotti formò una collezione di disegni, come risulta dal catalogo dei dipinti e dei disegni della sua galleria<sup>93</sup>. Alla sua raccolta appartenne un album di caricature ora in collezione privata, e per le sue mani passarono diversi disegni di Giovanni Benedetto Castiglione, una parte dei quali andò ad arricchire la collezione di Joseph Smith<sup>94</sup>, il quale aveva già acquistato alcuni esemplari dell'artista dalla vendita della collezione Sagredo<sup>95</sup>.

#### 1.4. Una rete di conoscitori intorno a Dresda

Come si diceva, il mandato di Algarotti a Dresda non si concluse nel migliore dei modi. Per qualche anno il suo operato si sovrappose, peraltro, a quello di Carl Heinrich von Heineken (1707-1791), personalità a tutto tondo che si dedicò interamente al collezionismo di opere grafiche e alla trattatistica e che fu in costante contatto con mercanti e conoscitori europei. Quest'ultimo, in precedenza a servizio del conte Heinrich Graf Von Brühl, per il quale aveva riunito una collezione d'arte, fu nominato direttore del Kupferstich-Kabinett e prese così le redini della collezione grafica, del suo accrescimento e riordinamento, a partire dal 1746<sup>96</sup>. Heineken diresse il gabinetto dei disegni e delle stampe fino al 1764, ma la Guerra dei sette anni (1756-1763) restrinse di fatto il periodo di ricerca sul mercato a circa un decennio, mettendo fine alle acquisizioni di opere d'arte fin dallo scoppio del conflitto.

Durante i primi anni del mandato di Heineken, nel 1744, si era affacciato a Dresda, in qualità di medico di corte, il bolognese Giovanni Ludovico Bianconi (1717-1781). Anch'egli reduce da esperien-

---

<sup>91</sup> Berlino 5 dicembre 1750 in *Ibid.*, pp. 242-43: «Fratello Amatissimo, accompagno con due righe la lettera per il Padre Bettinelli che vi trasmetto e che vi prego fargli pervenire. Monsieur de Bork ministro di Stato e Presidente della Camera di Hesse-Kassel è mio grande amico e gran dilettante di stampe. Egli ne vorrebbe aver costà. Io gli ho scritto di mandarvi un catalogo di quelle ch'egli vorrebbe per via di Monsieur Tribble, ed io son sicuro che nelle vostre ore perdute, se ne avete, avrete piacere di servirlo in una materia che è di tanto vostro gusto». La vendita della collezione di Algarotti a Kassel è ricordata nei volumi sulla Gemäldegalerie di Kassel: HERZOG, GRONAU 1969, p. 35; LEHMAN 1980, p. 13. Per un resoconto completo della vicenda attraverso i documenti cfr. UNFER LUKOSCHIK, MIATTO 2011, pp. 19-30.

<sup>92</sup> Sul tentativo di Algarotti di ottenere alcuni quadri di Rembrandt appartenuti a Rosalba Carriera cfr. Appendici nn. 5-6.

<sup>93</sup> Cfr. SELVA 1776.

<sup>94</sup> CROFT-MURRAY 1980.

<sup>95</sup> Sui disegni di Castiglione appartenuti ad Algarotti cfr. BLUNT 1954, pp. 24-26.

<sup>96</sup> Su Brühl si veda KOCH, RUGGERO 2017; MAGRINI 2021.

ze parigine e molto attivo nel commercio di libri rari con la città di Bologna attraverso l'abate Branchetta, Bianconi fu nominato nel 1756 bibliotecario reale, in sostituzione di Heineken<sup>97</sup>. Bianconi ebbe certamente un ruolo rilevante a Dresda, come mostra il fatto che gli fu affidata la traduzione italiana dell'*Idée generale d'une collection complete d'estampes* di Heineken<sup>98</sup>. Tuttavia, il suo apporto allo sviluppo della collezione, tanto dal punto di vista teorico che rispetto allo scambio di opere d'arte, non fu certo paragonabile a quello di Algarotti, al cui ruolo di agente per la corona Bianconi ambì senza però mai ottenerlo<sup>99</sup>.

Il confronto tra la *Consignation en détail* di Heucher del 1738 e l'inventario redatto nel 1764, al termine del mandato di Heineken e del periodo in cui furono molto attivi gli scambi con l'Italia, conferma che negli anni del servizio di Algarotti per Dresda la crescita della collezione riguardò quasi unicamente le stampe<sup>100</sup>. Nel gennaio 1743, anche una parte della collezione del conte di Wackerbarth Salmour, che comprendeva oltre centotrenta incisioni di maestri italiani e olandesi del XVI e XVII secolo<sup>101</sup>, entrò a far parte del Kupferstich-Kabinett<sup>102</sup>. Difficile dire se questo accentuato interesse per le stampe fosse dettato da una propensione personale di Heineken o del sovrano, oppure se egli, nel perseguire il proposito dichiarato nell'*Idée générale* del 1771 di rendere la collezione di Dresda completa anche sotto il profilo della grafica tenesse in considerazione il *Progetto* di Algarotti. Senz'altro una certa influenza di quel testo, anche se non esplicitata, emerge con chiarezza da una serie di aspetti che ricorrono nelle riflessioni di Heineken.

#### 1.4.1. Algarotti e Heineken

Una prima indicazione che Heineken riprese da Algarotti riguardava la collezione di stampe. Queste ultime erano ritenute nel *Progetto* del 1742 un valido strumento da affiancare ai dipinti, poiché «tengono luogo, in certa maniera, de' quadri che non si ponno avere, rappresentando almeno, se non il colorito, le principali parti però della pittura: la disposizione, il disegno e il chiaroscuro», e perché erano funzionali «ad una scuola che il Re volesse erigere in Dresda delle belle arti». Non a caso, esse costituivano il primo settore della collezione che Algarotti prevedeva di accrescere, ritenendo che occorresse poco

<sup>97</sup> Su Bianconi: cfr. PERINI FOLESANI 1993; PERINI FOLESANI 1996; PERINI FOLESANI 2017a; PERINI FOLESANI 2017b.

<sup>98</sup> HEINEKEN 1771.

<sup>99</sup> PERINI FOLESANI 2017b, p. 376.

<sup>100</sup> Si vedano a questo proposito le acquisizioni di stampe tra il 1723 e il 1764 pubblicate in MELZER 2010, pp. 660-666. L'inventario dei disegni della collezione Wagner compilato da Heucher è pubblicato in *ibid.* pp. 670-673. L'inventario del 1764 si trova in SKD, Kupferstich-Kabinett, Kat 12.

<sup>101</sup> SKD, Kupferstich-Kabinett, Kat. 139, ff. 14r-15r: «Estampes choisies tirées de la Collection de S. E. Monsieur le Comte de Wackerbarth Salmour. 1743. Mois de Janvier». Da Roma, Wackerbarth, oltre ad essere stato intermediario per il volume di Juvarra, fu da tramite per alcuni affreschi strappati e alcune sculture di provenienza Albani cfr. WETZIG 2017.

<sup>102</sup> MELZER 2010, pp. 665.

sforzo per raggiungere grandi risultati, data la buona quantità di stampe già presenti. Proprio in questa direzione si concentrarono tutte le energie di Heineken il quale, durante il suo operato, riuscì a far crescere notevolmente il numero delle stampe anche italiane<sup>103</sup>.

Della proposta di Algarotti per Dresda Heineken sembra recepire anche l'importanza attribuita alla distinzione fra scuole pittoriche, in funzione della necessità pratica di riordinare una collezione e di arricchirla *ex novo* delle opere che mancavano. Su questo punto Algarotti era stato, del resto, molto chiaro nell'affermare l'esigenza che il percorso espositivo dei quadri dentro il museo, eventualmente sostituiti da stampe in mancanza degli originali, dovesse rendere nitidamente la ripartizione fra scuole pittoriche italiane ed europee nel loro sviluppo storico<sup>104</sup>. Rispetto a quest'ultimo profilo, Algarotti risentì a sua volta dell'influenza di Carlo Lodoli, suo antico maestro<sup>105</sup>, che aveva allestito la propria galleria «sulla base di un intento didattico, in modo cioè da illustrare il progresso dell'arte dai greci (vale a dire dai bizantini) fino ai moderni»<sup>106</sup>. Oltre al completamento delle stampe, il *Progetto* di Algarotti proponeva di intervenire tempestivamente sulla sezione dei disegni, in continuità con la crescente importanza data al disegno quale mezzo per comprendere la maniera di un artista: una concezione sviluppata in ambito francese anzitutto da Roger De Piles, ma anche da Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville che, nella nota lettera del 1727, aveva riconosciuto l'importanza fondamentale del disegno:

Les desseins, Monsieur, ont quelque chose de supérieur aux estampes, quoique moins terminé; ce sont les premières idées d'un peintre où l'on découvre tout le feu de l'imagination et l'esprit de sa touche. Cette curiosité demande beaucoup plus de savoir que les estampes, puisqu'il s'agit de juger, ainsi que dans les tableaux, de la bonté d'un dessein, de son originalité, et de connaître la manière d'un maître d'avec un autre, sa touche particulière, qui est comme un caractère d'écriture singulier à un chacun, lequel fait reconnaître l'auteur du dessein. Un beau recueil de desseins des meilleurs maîtres est une vraie école de peinture<sup>107</sup>.

Dopo le stampe, i disegni. Essi rappresentavano la massima espressione dell'ingegno degli artisti e risultano, perciò, assai utili ai conoscitori per comprenderne le evoluzioni dello stile. Secondo il parere di Algarotti, i disegni più adatti a questo scopo, da ricercare con più tenacia sul mercato, non erano tanto gli studi di parti anatomiche, ma «que' disegni che sono schizzi di quadri interi [...], che danno quasi

<sup>103</sup> Il dato emerge dalla comparazione dell'inventario del 1738 con quello del 1764 conservati in SKD, Kupferstich-Kabinett, Kat 1e SKD, Kupferstich-Kabinett, Kat 12.

<sup>104</sup> OCCHIPINTI 2013, p. 129.

<sup>105</sup> Il padre francescano Carlo Lodoli (1620-1761) era stato maestro di greco di Algarotti. La loro amicizia si mantenne viva nel corso degli anni, favorita dalle comuni frequentazioni, tra le quali figurava il collezionista Joseph Smith: HASKELL [1963], 2019, pp. 405-407.

<sup>106</sup> HASKELL [1963] 2019, p. 435. Passo ripreso in PUGGIONI 1999, p. 381; DE BENEDICTIS 2017, p. 226. Sulla collezione di Carlo Lodoli e sui principi che ne guidavano l'ordinamento: MEMMO 1786; MAZZA BOCCAZZI 2001, pp. 32-34.

<sup>107</sup> DEZALLIER D'ARGENVILLE [1727] 1863-1864. Sulla collezione di disegni di Dezallier d'Argenville cfr. LABBÉ, BICART-SÉE 1988; LABBÉ, BICART-SÉE 1994; BICART-SÉE 2007.

il medesimo piacere che la pittura stessa», i disegni cioè apprezzabili anche da parte di chi era meno esperto<sup>108</sup>. La collezione di grafica costituiva, dunque, parte integrante del progetto di educazione e di studio a cui gli artisti contemporanei, ma anche un pubblico più ampio, potevano rifarsi per comprendere l'evoluzione della pittura<sup>109</sup>. Sotto questo aspetto, Algarotti non si allontanava troppo da quanto solo qualche mese prima, nella celebre *Déscription sommaire des dessins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du Cabinet de feu M. Crozat*, Mariette aveva messo nero su bianco, inaugurando una pubblicazione dedicata al disegno basata, come già il *Recueil d'Estampes* del 1729, sulla ripartizione dei disegni per scuole pittoriche<sup>110</sup>.

Le scuole rappresentavano, infatti, il criterio alla luce del quale suddividere i fogli per apprezzare gli sviluppi storici del disegno e di questo ruolo centrale riservato alle scuole all'interno della trattazione di Algarotti si ricorderà Luigi Lanzi qualche decennio dopo all'interno della *Storia pittorica*<sup>111</sup>. Nell'ambito di ciascuna scuola, era importante trattare prima i maestri e solo in seguito gli allievi:

[...] mettendo insieme i disegni che sono di una medesima scuola, per esempio dopo que' de' Carracci ponendo quelli di Domenichino, di Guido, dell'Albani, del Guercino, del Massari, del Tiarini e degli altri loro scolari, e così delle altre scuole: romana, fiorentina e veneziana, si verrebbe ad avere sotto gli occhi le differenti maniere, gli stili e la storia tutta per così dir della pittura<sup>112</sup>.

Dopo le scuole, Algarotti proponeva di concentrarsi sui singoli artisti, realizzando un catalogo ragionato che, oltre a spiegare il soggetto dei disegni, desse idea del carattere, del valore e dell'epoca di ciascun pittore<sup>113</sup>. Al pari di Algarotti, anche De Piles riteneva il confronto tra dipinti e disegni un metodo efficace per studiare il disegno ed esercitare la critica, attraverso il quale si poteva efficacemente comprendere il carattere, ossia lo stile dell'artista<sup>114</sup>.

Alla base degli scritti di Heineken si ritrovano, insomma, le proposte elaborate da Algarotti per la quadreria e la raccolta grafica di Dresda, che «contiensi una quantità considerabile di quadri usciti dalle più celebri scuole, raccolti e scelti con diligenza e finissimo discernimento, infine disposti nell'ordine

<sup>108</sup> ALGAROTTI [1742]1791-1794, vol. 11, pp. 356-357. Su questo punto dissenterà apertamente Heineken nell'introduzione a HEINEKEN 1771.

<sup>109</sup> OCCHIPINTI 2013, pp. 130-131.

<sup>110</sup> MARIETTE 1729-1742; MARIETTE 1741.

<sup>111</sup> Sul debito di Lanzi nei confronti di Algarotti: GAUNA 2003, p. 151; PASTRES 2018a.

<sup>112</sup> ALGAROTTI [1742]1791-1794, vol. 11, p. 357. Su questa progressione nell'organizzazione delle opere per scuole, maestri e loro allievi, qualche anno dopo: GERSAINT 1744, pp. 46-47.

<sup>113</sup> ALGAROTTI [1742]1791-1794, vol. 11, p. 357.

<sup>114</sup> DE PILES 1699, pp. 73-74. Ma anche DE PILES 1677, pp. 34-35: «Car je suis tout à fait d'avis que l'on voie le plus que l'on pourra les ouvrages les plus généralement estimez; qu'on les retiennent dans sa mémoire, ou s'il est possible qu'on les presente les uns aux autres pour en juger: (car ce n'est que par la comparaison que les choses sont trouvées bonnes, ou mauvaises) et qu'ainsi sur ce qui aura semblé approcher le plus de la perfection, l'on se forme le gout pour juger ensuite de ce que l'on verra».

più convenevole»<sup>115</sup>. Ma il segretario del Kupferstich-Kabinett portò avanti la sua riflessione anche in autonomia, informandosi sulle scuole pittoriche di persona e facendosi inviare a Venezia da Anton Maria Zanetti, il 7 gennaio 1757, un resoconto degli artisti contemporanei della scuola veneta e dei loro maestri (cfr. Appendice n. 3).

#### 1.4.2. Heineken e Anton Maria Zanetti

Anton Maria Zanetti, il quale era in contatto con Algarotti, fu corrispondente di Heineken, sia per quanto riguarda la raccolta di informazioni sugli artisti contemporanei, sia rispetto all'acquisto di dipinti. Gli scambi tra Heineken e Zanetti, di cui resta uno spaccato all'interno della corrispondenza tra i due, riguardarono anche pitture di cui il primo era alla ricerca<sup>116</sup>. A quest'ultimo Zanetti inviava, il 16 gennaio del 1756, una descrizione precisa di alcuni suoi quadri e specialmente di due di essi, uno di Giovanni Bellini e uno di Giovanni Benedetto Castiglione (cfr. Appendice n. 2). Il quadro di Bellini era la *Cena in Emmaus* di San Salvador, mentre quello di Castiglione, su cui Zanetti si soffermava a lungo indicandone precisamente la provenienza, era il *Passaggio del popolo ebreo dall'Egitto alla terra promessa*: «l'opera più stupenda ch'abbia fatto quest'autore in tutto il tempo di sua vita»<sup>117</sup>. Esso era stato acquistato a Vienna, in casa del principe Venceslao del Liechtenstein al tempo della morte del principe Eugenio, mentre prima si trovava nella collezione dei duchi di Mantova. Zanetti non era intenzionato a vendere questi due quadri ma, ove costretto, avrebbe desiderato venderli insieme<sup>118</sup>.

Nella corrispondenza non c'è traccia di ulteriori interessamenti di Heineken per questi dipinti, forse anche a causa della Guerra dei sette anni. La corrispondenza di Zanetti con Heineken era, invece, chiara nel porre l'accento su un altro strumento importantissimo del conoscitore: i viaggi per vedere le opere dal vivo. Nella lettera di Anton Maria Zanetti ad Heineken del 1755 è contenuta, ad esempio, l'esortazione a viaggiare in Lombardia:

Con mio particolar piacere ricevei l'onore del compitissimo di lei foglio delli X del passato mese, che mi ragguaglia il lieto viaggio suo ripieno de virtuosi trattenimenti intorno il diletto della pittura, e dello studio delle belle Arti. Un'altra volta conviene, che V.S. Illustrissima faccia quello della Lombardia, et che arrivi parimenti in Venezia dove l'assicuro, che il di lei buon gusto, et vostro vastissimo intendimento ritroverà pascolo saporito, e gustoso in vagheggiare l'opere, e virtuose fatiche di tanti distinti et classici cele-

<sup>115</sup> HEINEKEN 1753-1757, vol. 1, Avvertimento (s.i.p.).

<sup>116</sup> La corrispondenza tra Zanetti e Heineken, certamente incompleta, è contenuta in SKD, Kupferstich-Kabinett, Kat 140. Parte di essa è pubblicata in MAGRINI 2015.

<sup>117</sup> Cfr. Appendice n. 2.

<sup>118</sup> Su questo punto cfr. MAGRINI 2015, pp. 229-231.

bratissimi maestri, et darà a me il grand'onore di poterla conoscere d'appresso, et il singolar piacere di poterla servire in questa Dominante<sup>119</sup>.

Heineken, oltre che con Zanetti, teneva vivi negli anni qui considerati i rapporti con Roma, testimoniati dalla sua corrispondenza. Uno dei suoi interlocutori a Roma era l'abate Alessandro Roccatani, ascolano, ricordato in una caricatura di Pier Leone Ghezzi come custode del registro delle bolle apostoliche<sup>120</sup>. Roccatani, raccomandato ad Heineken da Giovanni Francesco Albani<sup>121</sup>, scriveva da Roma proponendo ad Heineken l'acquisto di due dipinti, uno di Trevisani e l'altro di Benefial, i quali furono effettivamente inviati a Dresda, mentre di altri dipinti di Pompeo Batoni e di Carlo Maratta, l'acquisto non andò a buon fine<sup>122</sup>.

### 1.4.3. Heineken e Mariette

È noto come Heineken avesse interpellato Mariette per ottenere pareri e consigli su varie questioni che egli andava affrontando nei suoi scritti sulle arti<sup>123</sup>.

Negli anni tra il 1746 e il 1756, Heineken aveva già in cantiere le *Biografie* degli artisti, modellate sull'*Abecedario pittorico* di Orlandi<sup>124</sup>: scritto questo che, per quanto denigrato dallo stesso Heineken<sup>125</sup>, conteneva le ricerche di una vita; ricerche poi confluite nella stampa incompiuta del suo *Dictionnaire des artistes*<sup>126</sup>, che voleva presentarsi come un'opera globale che raccogliesse notizie di tutti gli artisti. Il concetto della globalità, ripreso pure nell'*Idée générale d'une collection complete d'estampes*, era caro anche ad Algarotti, il quale a Dresda puntava alla sistemazione razionale di un museo universalmente concepito<sup>127</sup>. La rete di relazioni che Heineken riuscì a intessere tra Germania e Italia, di cui vi è testimonianza nella sua corrispondenza, mostra una piena fiducia nel conoscitore di disegni. Non a caso, Pierre-Jean

<sup>119</sup> Lettera di Anton Maria Zanetti a Carl Heinrich von Heineken del 7 febbraio 1755 in SKD, Kupferstich-Kabinett, Kat. 140, f. 39r.

<sup>120</sup> Con questa definizione è ricordato anche in *Notizie per l'anno 1751*, p. 286. Due lettere tra Heineken e Roccatani sono trascritte in: appendici nn. 8-9.

<sup>121</sup> La lettera con cui Giovanni Francesco Albani, cardinale di San Cesareo, raccomandava Roccatani a Heineken è conservata in SKD, Kupferstich-Kabinett, Kat. 140, f. 28r/v.

<sup>122</sup> Cfr. Appendice n. 9. È difficile stabilire se i quadri citati in queste lettere, come in quelle con Zanetti citate in precedenza, fossero destinati ad accrescere la collezione reale o la raccolta personale di Heineken. Secondo Fritz Lugt il catalogo dei dipinti, stampe e disegni appartenuti ad Heineken venne pubblicato sotto falso nome nel 1767 da Pierre Remy. Cfr. Remy 1757, pp. 116-210.

<sup>123</sup> DITTRICH [1981] 2010.

<sup>124</sup> Nel 1753 Augusto III riceveva una ristampa dell'*Abecedario* di Orlandi, aumentata e corretta da Pietro Guarienti, accademico clementino e ispettore della Reale Galleria di Dresda. Sull'importanza riservata da Guarienti per l'attribuzione: OCCHIPINTI 2021, p. 399.

<sup>125</sup> DITTRICH [1966] 2010, pp. 114-115.

<sup>126</sup> HEINEKEN 1778-1790.

<sup>127</sup> Sull'ordinamento e armonizzazione della collezione di Heineken cfr. DITTRICH [1981] 2010, p. 87.

Mariette fu per Heineken un interlocutore fidatissimo, sia per gli aspetti teorici che per i pareri attributivi<sup>128</sup>.

Il *Recueil d'Estampes* di Heineken si ispirava talmente al volume realizzato da Mariette per Crozat oltre dieci anni prima, che aveva incaricato proprio il conoscitore francese di occuparsi dell'introduzione al suo testo. E se la raccolta di Mariette consentiva, secondo la felice descrizione di De Piles, agli amatori d'arte di comparare le diverse maniere di comporre e disegnare senza uscire dai loro gabinetti, e di riconoscere così i progressi che le diverse scuole di pittura avevano maturato nel tempo<sup>129</sup>, lo stesso poteva dirsi anche della raccolta di Heineken<sup>130</sup>.

Mariette, nell'introduzione per l'edizione 1753 al *Recueil d'Estampes* di Heineken – poi non pubblicata per volere del sovrano sassone, e sostituita da un testo dello stesso Heineken<sup>131</sup> – ripercorreva il senso dell'operazione già sperimentata per Crozat. Ciascun dipinto, illustrato dalla rispettiva stampa, era preceduto da una descrizione critica dell'opera, rispetto al cui contenuto Mariette osservava che «Il était inutile de donner les vies des maitres, qui se trouvent en une infinité de livres, mais, le caractère et la façon de penser et d'opérer[...]», che in passato era stata, invece, spesso trascurata<sup>132</sup>. Per perseguire l'obiettivo di evidenziare lo stile e il modo di pensare degli artisti, gli incisori che in seguito avrebbero tradotto le pitture di Dresda in stampe furono scelti con cura, affinché queste ultime fossero il più fedeli possibile alle opere che riproducevano<sup>133</sup>.

Mariette, nell'introduzione al *Recueil* curato da Heineken, non si rifaceva però solamente a quanto lui stesso aveva realizzato per Crozat, ma anche a quanto Algarotti aveva scritto nel *Progetto* del 1742. Le sue affermazioni più pregnanti vanno proprio nella direzione di segnalare l'importanza che le gallerie fossero pubbliche e accessibili a tutti con l'obiettivo di migliorare la nazione<sup>134</sup>. Mariette ripercorreva anche le tappe della formazione della raccolta e della realizzazione di nuovi edifici, che nel 1745 avevano accolto le opere:

<sup>128</sup> MARX 1979.

<sup>129</sup> MARIETTE 1729-1742, préface, p. V.

<sup>130</sup> HEINEKEN 1753-1757; sull'ordinamento delle incisioni all'interno del *Recueil* di Heineken e sui disegni preparatori per le incisioni in esso contenute cfr. SCHUSTER 2010.

<sup>131</sup> Il testo realizzato da Mariette per Heineken nel 1753 fu pubblicato, anni dopo, in: HEINEKEN 1768-1769, vol. 1, pp. 190-203.

<sup>132</sup> Cfr. Appendice n. 4.

<sup>133</sup> Sul progetto affidato a Lorenzo Zucchi per realizzare le incisioni destinate al *Recueil* di Heineken nell'aprile del 1749: SKD, Kupferstich-Kabinet Kat. 140, f. 9: cfr. Appendice n. 7.

<sup>134</sup> MARIETTE [1753] 1768, p. 195.

On y a, et en abondance, des tableaux de toutes le écoles, et principalement de celle d'Italie, qui auprès des véritables connaisseurs se maintiendront toujours dans une supériorité, à laquelle on ne croit point que les autres tableaux ayent la folle ambition de prétendre<sup>135</sup>.

Il conoscitore francese riprendeva anche il valore civico di una siffatta raccolta – un vero dono del sovrano al suo popolo – e riconosceva l'importanza di aggiungere la storia dei dipinti nelle due lingue, l'italiana e la francese, quelle che allora si parlavano più estesamente in Europa<sup>136</sup>.

Anche sulle attribuzioni, come anticipato, Heineken dimostra di fidarsi ciecamente di Mariette:

Un giudizio, quindi, che è semplicemente fatto da uno studioso in questioni d'arte, non deve essere accettato fino a quando non si è convinti che egli sia anche un conoscitore. [...] Da Mariette, a cui mi sono rivolto, ho visto opere d'arte particolarmente belle e squisite: questo ha suscitato in me la fiducia di credere ai suoi insegnamenti [...]<sup>137</sup>.

Che le relazioni tra queste personalità diedero vita a una vera e propria rete è testimoniato anche dai rapporti intrattenuti da Mariette con Algarotti. Quest'ultimo fornì, infatti, al secondo indicazioni importanti in materia di disegni: in una lettera del 10 giugno 1761, Algarotti riportava, ad esempio, le opere che aveva trovato nelle Gallerie della Romagna, descrivendo taluni fogli di casa Merenda, alcuni dei quali di architettura, altri di Pulcinella<sup>138</sup>. Sempre Algarotti, in una lettera del 9 ottobre 1756, chiedeva al fratello Bonomo informazioni circa un carteggio che lo riguardava intervenuto tra Anton Maria Zanetti e Mariette. In altra occasione, Algarotti riceveva un libro «dello Smith», altro grande conoscitore di disegni e suo interlocutore in terra britannica<sup>139</sup>.

Quanto fosse solida, al tempo, questa rete di protagonisti che ruotavano intorno a Dresda emerge anche da una lettera che Algarotti inviò al fratello Bonomo il 17 agosto 1756:

La lettera di Francia era di Mr. Brun; e in essa vi era inchiusa una stampa che vi invio. Vedrete a piè di essa quanto si domanda intorno al quadro ch'ella esprime. Credono che vi sia rappresentata la Regina Cornaro; io per me crederei ch'ella non altro rappresenti un ballo da farsi in occasione di nozze [...]. Vorrete mostrarla anche al P. Zanetti, il quale non deve avere il mio libretto sopra la pittura che non l'abbiate prima voi. Ve ne trasmetto adunque due esemplari: e mi gioverà sommamente sentire il vostro giudizio, che come in tutte le

---

<sup>135</sup> Ibid., pp. 199-200. Appendice n. 4.

<sup>136</sup> Ibid., p. 202. Appendice n. 4.

<sup>137</sup> HEINEKEN 1778-1790, vol. 1, p. 89, cit. in DITTRICH [1981] 2010, p. 88.

<sup>138</sup> La lettera del 10 giugno 1761 in ALGAROTTI [1742]1791-1794, vol. 7, pp. 155-156.

<sup>139</sup> Su Smith e Algarotti si veda: VIVIAN 1971, p. 53; WHISTLER 2009, p. 305 (con bibl. precedente). Sulla loro corrispondenza VIVIAN 1971, p. 66. Sugli scambi di disegni di Giovanni Benedetto Castiglione tra Algarotti e Smith cfr. VIVIAN 1971, p. 86; BLUNT 1954, pp. 24-26. A Smith Algarotti dedicò il Saggio sopra la pittura. La dedica, datata 20 maggio 1755 lasciava trapelare, come per altro quella del Filosofo inglese di Goldoni, incontri e conversazioni nelle residenze del console. Cfr. HASKELL [1963] 2019, p. 456.

altre cose, così stimo sommamente anche anche nella pittura. Io ne feci tirare pochissimi esemplari i quali non erano né manco legati alla mia partenza<sup>140</sup>.

L'attenzione per le arti grafiche, evidente negli scritti e nelle collezioni d'arte che aspiravano ad essere globali, fu uno degli aspetti che coinvolse e legò tra loro personalità a tutto tondo quali Algarotti, Mariette, Heineken e Zanetti. La loro identità di conoscitori, da un lato, e la comune propensione per l'ideazione di una collezione didattica e globale, dall'altro, diedero vita – grazie agli scambi di idee affidati alla corrispondenza e ai trattati – ad una esperienza di primo piano per la storia del disegno e della *connoisseurship*, di cui si nutrono tutt'ora gli studiosi del disegno e che dimostrano l'attuale validità di un metodo di studio.

---

<sup>140</sup> Torino, BRT, Militari 228 (1), fascicolo IV.



## 2. Disegni italiani a Dresda

La riflessione sulle scuole del disegno, sviluppata da teorici e collezionisti francesi a cavallo tra Sei e Settecento e ripresa anche da Algarotti per la collezione di grafica di Dresda, si agganciava ad una storiografia sedimentata nel corso di oltre due secoli di letteratura artistica. È noto, infatti, come già a partire dagli anni ottanta del Cinquecento, l'approccio biografico e fiorentino-centrico delle *Vite* di Giorgio Vasari, incentrato sulla progressione della vita dei singoli artisti, fosse stato affiancato da una concezione alternativa dello sviluppo della storia dell'arte – allora già presente, ma non ancora sistematizzato – fondato piuttosto su un criterio geografico-stilistico<sup>1</sup>.

L'origine del percorso che portò quest'ultimo criterio ad affermarsi nel corso del Sei e Settecento, conducendo infine alla compiuta strutturazione delle scuole regionali delineata nella *Storia Pittorica* di Luigi Lanzi, va indubbiamente ricondotto alla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, un testo che ebbe una fortuna continuativa fin dalla tarda antichità e che nel Quattrocento fu volgarizzato da Cristoforo Landino, incontrando una diffusione ancora maggiore. La propensione pliniana ad affiancare alle opere d'arte aggettivi che ne qualificassero le caratteristiche principali era penetrata tanto nel proemio del commento alla *Divina Commedia* di Cristoforo Landino quanto, com'è noto, negli scritti di Paolo Giovio<sup>2</sup>.

Vasari, che si era interrogato sul modello gioviano e, stando al suo racconto, aveva discusso negli anni quaranta del Cinquecento l'opportunità di scrivere le *Vite* che andava realizzando con Giovio stesso e con i protagonisti della cerchia farnesiana<sup>3</sup>, già nell'edizione torrentiniana specificava accanto al nome degli artisti la loro provenienza geografica e, nella giunta, sottolineava con ancora più decisione l'accostamento del dato stilistico a quello geografico pur mantenendo, nel racconto, una progressione crono-biografica.

L'attenzione per la provenienza geografica degli artisti si trovava anche in Giovan Paolo Lomazzo, il quale nel *Trattato* (1584), integrava l'indice dei nomi degli artisti con i rispettivi toponimi: segno tangibile che tali dati venivano considerati rilevanti nel fornire informazioni significative a proposito degli artisti e delle loro opere<sup>4</sup>. Nell'ambito dell'*Accademia degli Incamminati* e della riforma carraccesca degli anni ottanta del Cinquecento si sviluppò la rivalutazione dell'importanza assunta dalla scuola lombarda e dal suo caposcuola Correggio. Sulla spinta dei pensieri che giungevano da Milano e Cremona attraverso il *Discorso intorno alla scoltura et pittura* di Alessandro Lamo, la *Cremona fedelissima città* di Antonio Campi, si

---

<sup>1</sup> Sulla nascita e lo sviluppo delle scuole pittoriche tra Cinquecento e Seicento si veda Silvia Ginzburg in GIGLI 1996; GINZBURG 1996a; sullo sviluppo delle scuole pittoriche fino al Settecento: GAUNA 2003; PASTRES 2012; PASTRES 2018b; sul tema si veda da ultimo PIERGUIDI 2020.

<sup>2</sup> LANDINO 2001, vol. 1, pp. 240-242: Landino, che aveva tradotto la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, tracciò le tappe della scuola fiorentina all'interno del *Proemio del Comento sopra la Comedia*, passo la cui importanza è stata riconosciuta in BAXANDALL 1978, pp. 122-173. Il lavoro di Paolo Giovio sul lessico pliniano si misura soprattutto all'interno degli elogi a Leonardo, Michelangelo e Raffaello in *Scritti d'arte del Cinquecento 1977-1979*, vol. 1, pp. 7-18; sul linguaggio gioviano cfr. PRICE ZIMMERMANN 1976; GIOVIO 1999. Su Giovio si veda inoltre *Paolo Giovio* 1985; PRICE ZIMMERMANN 1995; AGOSTI 2008; HAGEDORN 2020.

<sup>3</sup> GINZBURG 2007.

<sup>4</sup> AGOSTI, AGOSTI 1997.

diede il via ad una concezione rinnovata del progresso della storia dell'arte, diversa da quella centro-italiana allora predominante e attenta piuttosto all'importanza di altri centri<sup>5</sup>.

Una delle prime opere a stampa che formalizzò l'approccio geografico-stilistico fu *La pittura trionfante* di Giulio Cesare Gigli, edita a Venezia nel 1615, testo nel quale si realizzò un tentativo completo di tratteggiare la geografia artistica tra Cinquecento e Seicento. Ed è sempre in Gigli che il criterio geografico venne sistematicamente associato a quello stilistico: in scoperta antitesi con l'impianto vasariano ed invece in continuità, come l'autore stesso indica nel proemio, con Plinio il Vecchio e Paolo Giovio<sup>6</sup>. Su questa stessa linea si era collocato, a date di poco precedenti, anche Giovan Battista Agucchi,<sup>7</sup> menzionato dallo stesso Lanzi nella *Storia pittorica*, come uno «de' primi a compartire la pittura italiana in lombarda, veneta, toscana, romana»<sup>8</sup>. Lungo il percorso che da Gigli e Agucchi condusse a Lanzi, molti altri furono i contributi, largamente esplorati dalla critica, che portarono alla strutturazione delle scuole pittoriche, tra i quali si segnala, in quanto particolarmente vicino ad Algarotti, Giampietro Zanotti<sup>9</sup>.

Questa impostazione storiografica venne adottata, sul finire del Seicento, per il collezionismo di disegni, influenzando i criteri di ordinamento delle raccolte di grafica. Fu Padre Sebastiano Resta, ancor prima di Pierre-Jean Mariette, a considerare la suddivisione in scuole pittoriche un criterio valido alla luce del quale organizzare i suoi libri di grafica, come emerge chiaramente da alcuni dei volumi da lui assemblati.<sup>10</sup> Filippo Baldinucci, trovandosi nel 1664 a riunire in libri i disegni dei maestri, non aveva invece adottato questo criterio: incaricato da Leopoldo de' Medici di riordinare la sua raccolta di disegni, egli la sistemò infatti «in numero di sopra cento gran libri secondo la successione degli Artefici, cronologicamente disposta e compartita»<sup>11</sup>.

A Resta va dunque riconosciuta una posizione di rilievo per quanto riguarda i principi di ordinamento affermatasi nel collezionismo settecentesco<sup>12</sup>: egli aveva ben chiara l'importanza della distinzione fra scuole pittoriche, tanto da farne uso all'interno di alcuni dei volumi di cui è oggi possibile valutare l'ordinamento originario. Così, nella *Felsina vindicata contra vasarium*, Resta riuniva all'interno di un volume i disegni della scuola bolognese e anche l'album denominato *Trattenimenti pittorici* doveva contenere disegni di tutte le scuole<sup>13</sup>. È però nella *Galleria portatile* che il rilievo assunto da queste ultime si apprezza maggiormente, come Resta esplicitamente dichiarava nel frontespizio (fig. 1). Qui, nell'organizzare i suoi disegni, dopo

<sup>5</sup> LAMO 1584; CAMPI 1585.

<sup>6</sup> GIGLI 1996, pp. 5-25; PASTRES 2014.

<sup>7</sup> Su Agucchi e le scuole pittoriche cfr. MAHON 1947; GINZBURG 1996a; GINZBURG 1996b.

<sup>8</sup> LANZI 1809, vol. 2, p. 2.

<sup>9</sup> Su Zanotti e le scuole pittoriche: SIMONATO 2019.

<sup>10</sup> WARWICK 2000, pp. 76-129; *Le postille* 2015, p. 164, nota 404; GINZBURG 2017.

<sup>11</sup> BALDINUCCI 1681-1728, vol. 1, p. 4. E poco sopra, precisava Baldinucci: «Avvenne poi, che trovandosi egli [Leopoldo De' medici, n.d.r.] d'aver già ragunate molte migliaia d'essi disegni di mano de' più celebri maestri del mondo, mi fece l'onore di volere intendere il mio parere circa la disposizione, e ordinazione de' medesimi, il quale fu, che allora s'erano stati ottimamente a mio giudizio divisati, quando si fossero disposti in libri con ordine cronologico, incominciando dal primo restauratore della pittura Cimabue, seguitando con Giotto suo discepolo [...]».

<sup>12</sup> Sulla figura di Resta cfr. WARWICK 2000, *Padre Sebastiano Resta* 2017. Per una bibliografia aggiornata si rimanda a GRISOLIA 2020c.

<sup>13</sup> Sulla *Felsina Vindicata* cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013; sui *Trattenimenti pittorici*: GRISOLIA 2020a, pp. 36-37; GRISOLIA 2020b; GRISOLIA 2018; sull'importanza, per Resta, della scuola lombarda cfr. BONARDI 2013.

aver riconosciuto l'importanza dell'antico – simboleggiato da un ritratto di Apelle tratto dall'incisione presente nella *Academia nobilissimae artis pictoriae* di Sandrart – Resta cominciava la «serie de' disegni da Giotto fiorentino». Poco sopra aveva avvertito lo spettatore di osservare i disegni con «savìa ponderatione delle cose secondo i tempi e luoghi e gl'autori». Con questo avvertimento Resta individuava una progressione ben determinata che tenesse anzitutto conto del tempo, poi dei luoghi, e infine delle peculiarità dei singoli artisti. Queste tre variabili andavano intrecciate tra loro, in una progressione nella disposizione dei fogli – e dei relativi commenti – che non era lineare, ma appariva piuttosto circolare:

La ruota, che camina, alterna a' suoi raggi il sito, camina un raggio ad ascendere l'altro à descendere, e l'erudizione nuon puol essere intiera, se non comprende tutto l'ordine degl'alti e bassi d'una serie di tant'anni e di tutte le scuole principali di Roma e Fiorenza, di Lombardia e di Venetia, e delle adiacenti alla nostra gloriosa Italia<sup>14</sup>.

Così, senza elevare un criterio a guida degli altri due, Resta metteva a punto nella *Galleria portatile* un sistema ibrido che, paragonato all'andamento dei raggi di una ruota, progrediva con riguardo a tutte e tre le variabili del tempo, della geografia e degli autori, tornando su di esse in modo continuativo.

Nonostante l'oggettiva difficoltà nello stabilire talvolta l'ordinamento dei disegni di Resta raccolti in volumi, è stato in parte chiarito ed è in corso di approfondimento da parte della critica l'impatto che essi ebbero sulla cultura dei *connoisseurs* anglosassoni e francesi di fine Sei, inizio Settecento influenzando le idee sull'ordinamento di quelle raccolte a cui Algarotti dimostrò di attingere pensando alla collezione di Dresda<sup>15</sup>. La dispersione dei volumi organizzati da Resta, poi in possesso di Giovanni Matteo Marchetti e di Lord John Somers, certo arricchì il mercato inglese per tramite di John Talman, che di Resta apprezzò il metodo, ricordando il “famous Father Resta”<sup>16</sup> e la loro notorietà raggiunse anche Richardson che menzionò espressamente padre Sebastiano Resta nell'*Essay on the theory of Painting*<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> BORA 1976, p. 265.

<sup>15</sup> Sui volumi di Padre Resta è in corso un progetto di ampia portata: <https://www.padrerestaproject.eu/> sul quale vedi il recente GRISOLIA 2020c, p. 7. Il progetto comprende la ricostruzione completa degli album Resta-Marchetti-Somers, andati dispersi nel Regno Unito a inizio Settecento, che sarà a breve disponibile.

<sup>16</sup> WARWICK 2000, p. 7; SACCHETTI LELLI 2005. Sulla dispersione dei volumi appartenuti a Resta: WARWICK 2000, pp. 52-54.

<sup>17</sup> RICHARDSON 1725, p. 267.

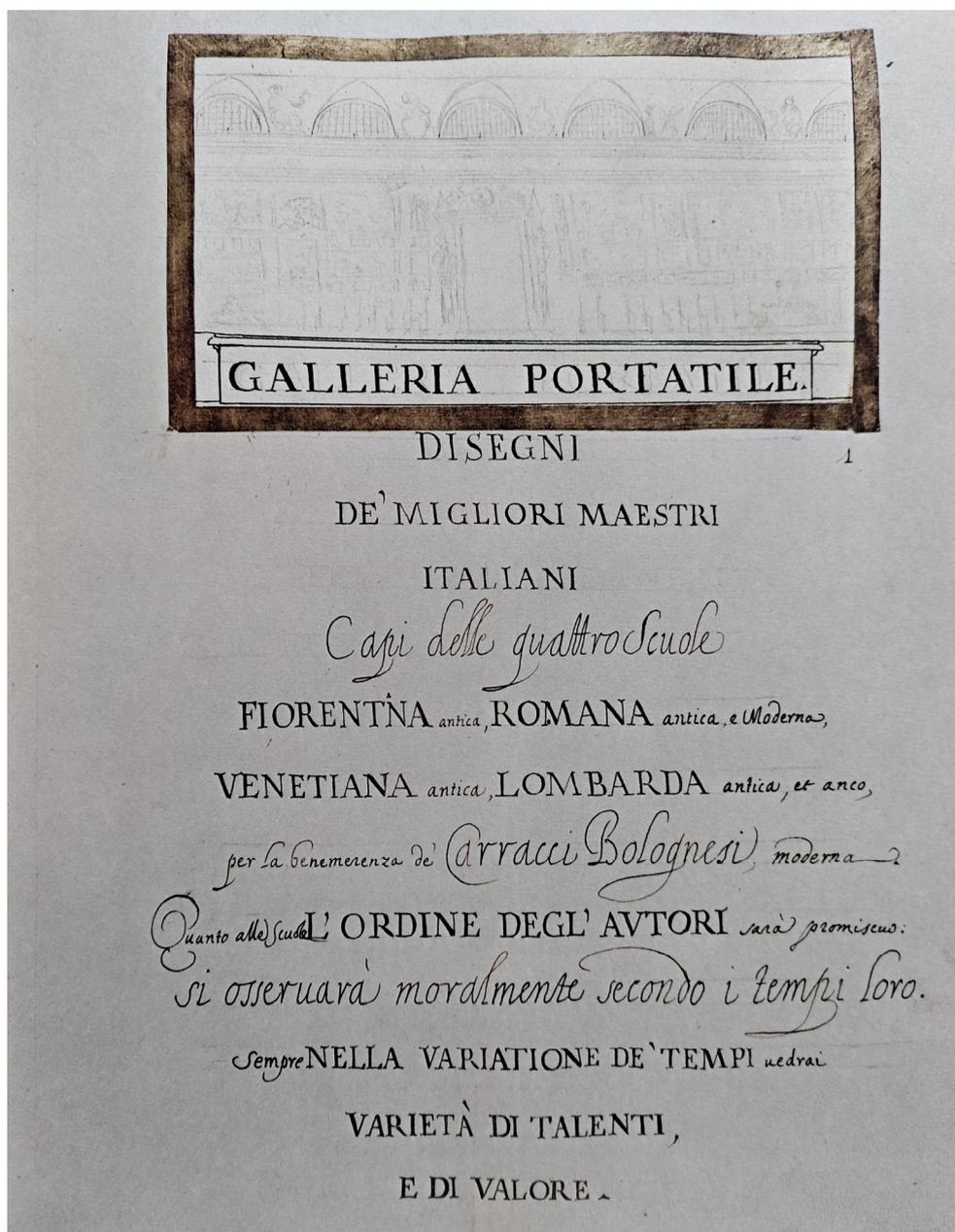


Fig. 1. Frontespizio della Galleria Portatile di Padre Sebastiano Resta, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F 261 inf. n. 1.

## 2.1. Scuola fiorentina

### 1. COSIMO GAMBERUCCI ?

FIGURA MASCHILE PANNEGGIATA

Dresden, Kupferstich-Kabinet, inv. C 76

*Tecnica:* Matita rossa; 406x285 mm.

*Stato di conservazione:* buono, presenta alcune macchie e segni di colla sul margine superiore e destro.

*Scritte:* sul *verso*, in basso a sinistra, a matita «C 76».

*Marchi:* Lugt 5488.

*Provenienza:* acquistato presso Carl Ernst Sieber, Dresda, nel 1854.

*Attribuzioni inventariali:* nel catalogo del 1865 il foglio è identificato come autografo di Andrea del Sarto «Ein sitzender Mann nach rechts blickend», scuola toscana. Nell'inventario del 1852-72, invece, si ritrova come «Sitzender junger Mann», attribuito ad Andrea del Sarto ed è riportato anche il prezzo: 9 *Groschen* (moneta d'argento di ottima qualità).

La tecnica interamente a matita rossa e il tratto, sobrio e misurato, inducono a inserire questo foglio (fig. 2) all'interno della tradizione fiorentina del disegno, come indica del resto l'attribuzione storica, senz'altro da rivedere, ad Andrea del Sarto. Il tratto di contorno, assai meno vibrante e più fermo rispetto ai fogli del primo Cinquecento, e meno vivo anche rispetto ai disegni di Giovambattista Naldini, fa pensare ad una realizzazione avvenuta nell'ambito all'accademia fiorentina del disegno alla fine del secolo. Nei disegni riconducibili al contesto accademico come quello qui esaminato le forme tendono ad irrigidirsi per rispecchiare l'obiettivo dell'artista di riprodurre una figura già nota; anche la matita si allontana da quel tratto dinamico, fatto di ripensamenti e variazioni che caratterizza invece i disegni per nuove composizioni. La natura accademica del foglio emerge poi dal modo di condurre i passaggi luministici, tecnicamente accurati nel modellare, ad esempio, il chiaroscuro della mano sinistra che poggia sul ginocchio, ma allo stesso tempo poco incisivi sulla vitalità dell'intera figura.

Tra i disegni degli Uffizi riuniti sotto il nome di Santi di Tito (1536-1603), si conserva un nucleo di fogli che Simona Lecchini Giovannoni (LECCHINI GIOVANNONI 1982, p. 23; *Disegni di Santi di Tito* 1985, p. 85, n. 86), ha restituito al discepolo di questi, Cosimo Gamberucci (1562-1621). Tale attribuzione si basa sulla riscontrata affinità di un foglio appartenente a questo gruppo (GDSU, inv. 7618 F, fig. 3), con uno dei santi che partecipano alla scena del *San Pietro guarisce uno storpio*, pala realizzata per San Pier Maggiore e oggi all'Accademia di Firenze, firmata e datata da Gamberucci nel 1599.

Una volta individuato questo foglio di paternità certa, la studiosa ha riunito intorno ad esso altri disegni di Gamberucci nei quali «la ripresa sartesca che abbiamo notato in alcuni fogli del Titi [...] si

codifica in una staticità della figura e in una studiata ridondanza dei panneggi» (LECCHINI GIOVANNONI 1982, pp. 20-21). Di questi, la *Donna ammantata* (fig. 4) si avvicina al foglio in esame per il modo in cui la luce si posa sul viso delle figure, illuminando parte della fronte e la punta del naso, nonché per l'ombra che cade sul terreno. La figura maschile ammantata, delineata su un altro foglio degli Uffizi (fig. 5), invece, oltre al generale modo di concepire il pesante panneggio, è affine al foglio di Dresda nelle sacche d'ombra create dal mantello, ma anche nel tratto più deciso nel delimitare le dita delle mani: caratteristica, questa, che ritorna anche in un terzo foglio ricondotto a Gamberucci (fig. 6) insieme all'atteggiamento neutro dei personaggi.

Questi fogli formano un nucleo coeso sia per l'attitudine impostata, tanto da apparire quasi accademica, dei personaggi (anche quelli realizzati pensando ad un dipinto), sia per il modo di concepire il disegno interamente finito: tanto nel panneggio quanto nella definizione di luci e ombre, caratteristiche che spingono a ricondurre il foglio, almeno in via ipotetica, alla mano di Gamberucci.



Fig. 2. Cosimo Gamberucci ?, *Figura maschile panneggiata*, matita rossa, 406x285 mm.,  
Dresden Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 76.



Fig. 3. Cosimo Gamberucci, *Figura maschile panneggiata per la Pala di San Pier Maggiore*, matita rossa, 400x240 mm., Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 7618 F.



Fig. 4. Cosimo Gamberucci, *Donna ammantata*, matita rossa, 400x230 mm., Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 7608 F.



Fig. 5. Cosimo Gamberucci, *Figura maschile ammantata*, matita rossa, 425x280 mm., Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 7566 F.



Fig. 6. Cosimo Gamberucci, *Figura maschile ammantata con braccio destro disteso*, matita rossa, 410x255 mm., Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 7623 F.

## 2.2. Scuola romana

### 2. ARTISTA ROMANO TRA PIER FRANCESCO MOLA E NICOLAS POUSSIN

#### CORTEO CON BACCO EBBRO

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1961-120

*Tecnica:* penna e inchiostro nero, pennello e inchiostro grigio e bruno diluito su carta marrone, 252x373 mm.

*Stato di conservazione:* controfondato.

*Scritte:* sul cartone: «oberitalienisch 17 jh», «Stanzione? Saxl».

*Provenienza:* entrato nella collezione entro il 1961.

La scena è dominata dalla figura di Bacco, a cavalcioni di un asino, sostenuto dal personaggio posto in primo piano (fig. 7); proseguendo verso destra si trova una donna che conduce l'animale, mentre alcuni bambini giocano. Lo sfondo a sinistra è popolato da alcune figure appena accennate a penna e pennello.

A partire dall'articolo di Eckhard Schaar (SCHAAR 1961), si è rafforzata nella critica contemporanea (COCKE 1969; BREJON DE LAVERGNÉE 2002) la tendenza a indicare con la dicitura «tra Mola e Poussin» una serie di disegni la cui paternità poussiniana è stata esclusa e nei quali si riscontra una maniera vicina a quella di Pier Francesco Mola. Si tratta, a dire il vero, di un contenitore ancora piuttosto vasto e indefinito, all'interno del quale sembra potersi includere anche il disegno di Dresda: una proposta di lavoro persuasiva per questo foglio di alta qualità ma di paternità ignota.

Della grafica di Poussin torna, nel disegno, il modo di delineare le ombre sulla figura attraverso una pennellata intensa e sicura, che segue la linea di contorno in modo simile al *Baccanale davanti ad un tempio* del Musée Condé di Chantilly (inv. DE 213; fig. 8): un disegno di Poussin proveniente dalla collezione Mariette (ROSENBERG, PRAT, 1994, vol. 1, n 97; ROSENBERG, BERTHÉLEMY-LABEEUW 2011, vol. 2, p. 979). Tipica di Poussin è anche l'impostazione classica della scena, ma è pur vero che solo raramente, nella grafica poussiniana, il tratto a pennello si scorpora da quello a penna per modellare le figure e l'ambiente, come accade invece per alcune figure in primo piano del foglio di Dresda. Anche la composizione così avanzata verso il primo piano spinge a ricercare altrove l'autore del foglio.

In questo senso, va osservato come il confronto con alcuni disegni attribuiti alla cerchia di Pier Francesco Mola avvicini il disegno all'ambito romano. Il foglio del British Museum per una *Santa Caterina che discute con i filosofi davanti a Massenzio* (inv. 1934, 1208.2; fig. 9), ritenuto di Mola da Sebastiano Resta (TURNER 1999, vol. 1, pp. 161-162, n. 234), dimostra un simile modo di concepire lo sfondo: la figura in posizione elevata sulla destra, in particolare, ricorda i personaggi appena accennati a destra, in secondo

piano, del foglio di Dresda. Vicina a Mola è poi la maniera con cui l'artista rende strutturante il tratto a pennello, come anche accade nel disegno di Düsseldorf (*Disegnatore virtuoso* 2002, pp. 80-82 con bibl. precedente; fig. 10). Resta, però, ancora da individuare con maggiore precisione l'ambito di realizzazione di questo foglio, che pur ricordando Poussin, rimane ancorato a Roma, senza escludere del tutto un'influenza napoletana.



Fig. 7. Artista romano tra Pier Francesco Mola e Nicolas Poussin, *Corteo con Bacco ebbro*, penna e inchiostro nero, pennello e inchiostro grigio e bruno su carta marrone, 252x373 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-120.



Fig. 8. Nicolas Poussin, *Baccanale davanti ad un tempio*, penna e inchiostro bruno, 164x210 mm., Chantilly, Musée Condé, inv. DE 213.



Fig. 9. Pier Francesco Mola, *Santa Caterina discute con i filosofi davanti a Massenzio*, penna e inchiostro bruno, 272x197, London, British Museum, inv. 1934,1208.2.



Fig. 10. Pier Francesco Mola, *Massacro degli innocenti*, penna e inchiostro bruno, 248x177 mm. Düsseldorf, Kunstmuseum, Graphische Sammlung, inv. 1934.

### 3. CERCIA DI ANDREA SACCHI

#### NUDO MASCHILE DISTESO

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1988-567

*Tecnica:* matita rossa; 290x434 mm.

*Stato di conservazione:* discreto; presenta numerose piccole macchie nere, è controfondato.

*Scritte:* sul *verso*, due volte: «Guercino».

*Marchi:* sul *verso*, sul cartone: Lugt 693b.

*Provenienza:* Dorothea Schiffner, 1988; Collezione Paul Ackermann.

*Attribuzioni inventariali:* Guercino.

*Bibliografia:* WALTHER GASCH 1911, n. 81.

L'iscrizione sul *verso* del foglio in esame (fig. 11) propone di assegnare questo disegno a Guercino e questa attribuzione fu mantenuta fino all'inizio del XX secolo (WALTHER GASCH 1911), forse suggerita dal modo di sfumare la matita rossa, caratteristica peculiare dell'artista centese come suggerito da Lisa Jordan. Oggi l'attribuzione del disegno merita, però, di essere rivista. In tal senso, va ricordato come Timothy Clifford (nota registrata dal Kupferstich-Kabinett nel settembre 2006), pur individuando per questo foglio una certa vicinanza a Guercino, non escluda l'attribuzione a Gian Lorenzo Bernini: ipotesi, questa, che sposterebbe la genesi del disegno in area romana. I disegni a matita rossa di stampo accademico attribuiti a Bernini e conservati agli Uffizi (invv. 11921F e 11922F) e a Windsor (inv. 905537; fig. 12), hanno tuttavia una forza diversa: più energica e meno languida di questo foglio, che si può forse più proficuamente accostare alla cerchia romana di Andrea Sacchi. L'ordinato tratteggio parallelo e la capigliatura richiamano, in particolare, i modi di Luigi Garzi (cfr. GRISOLIA 2018, figg. 5-6).

Tra i disegni attribuiti a Sacchi fin dagli studi di Ann Sutherland Harris (SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 100), un foglio della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid (inv. D-1812a; fig. 13), preparatorio per l'*Ebbrezza di Noé*, e lo studio di *Nudo maschile* di Windsor (inv. RCIN 904920; fig. 14) si avvicinano per il fare raccolto e meno vigoroso rispetto ai *Nudi* di Bernini.

Il bastone in primo piano e il braccio destro teso in avanti identificano il personaggio con un mendicante, forse pensato dall'artista per occupare il primo piano di una scena.



Fig. 11. Cerchia di Andrea Sacchi, *Nudo maschile disteso*, matita rossa, 290x434 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1988-567.



Fig. 12. Gian Lorenzo Bernini, *Nudo maschile di schiena*, matita rossa e gesso bianco su carta bianca, 556x420 mm., Windsor, Royal Collection Trust, inv. 905537.



Fig. 13. Andrea Sacchi, *Studio per Noè ebro*, matita rossa e gesso bianco, 380x495 mm., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. D-1812a.



Fig. 14. Andrea Sacchi, *Nudo maschile seduto che stringe le ginocchia*, matita rossa e biacca (in parte ossidata), 290x434 mm., Windsor, Royal Collection Trust, inv. RCIN 904920.

## 4. CARLO MARATTA

## AUTORITRATTO

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 243

*Tecnica*: matita rossa; 506x365 mm.

*Stato di conservazione*: ottimo.

*Scritte*: sul *recto* nessuna, sul *verso* «Carlo Maratta» e «C 243».

*Marchi*: sul *verso* Lugt 693b.

*Filigrana*: un *Agnus Dei* in un doppio cerchio, sopra di esso una punta di freccia rivolta verso l'alto, sotto di essa la lettera «A».

*Attribuzioni inventariali*: SKD, Kupferstich-Kabinett, cat. 139 (1723-64): «3971. Brustbild Carlo Maratti von ihm selbst gezeichnet»; cat. 64 I (1865): «Des Künstlers eigenes Bildniß».

*Bibliografia*: FRENZEL 1838, p. 16, n. 128; GRUNER 1862, p. 16, tav. 9; *Catalogue général des reproductions* 1896, p. 404, n. 67.066; *Die Albertina und das Dresdner Kupferstich-Kabinett* 1978, p. 55, n. 42; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989, p. 121; BIRKE, KERTÉSZ 1992, p. 533; *Roman Baroque drawings* 1999, p. 130, n. 183; WELTSICHTEN 2004, p. 80; MAAZ 2013, p. 19; *300 Jahre Kupferstich-Kabinett* 2020, p. 180, n. 41.

Il disegno (fig. 15) è unanimemente ritenuto dalla critica un autoritratto originale di Carlo Maratta (1625-1713), da porre in dialogo con altri esemplari conservati all'Albertina di Vienna, al British Museum di Londra e alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid.

Il foglio di Madrid, in particolare (inv. D-1606; fig. 16), può essere considerato un vero e proprio *pendant* del disegno di Dresda per via della filigrana che accomuna i due disegni (cfr. Orth in *300 Jahre Kupferstich-Kabinett* 2020), per le dimensioni quasi identiche e per la realizzazione interamente a matita rossa. Un secondo disegno di Madrid (inv. D-1669; fig. 17) che proviene, come il precedente, dalla collezione di Andrea Procaccini, diretto allievo di Maratta, ha la medesima filigrana dei due precedenti, ma è un ritratto non finito che pone qualche perplessità in più rispetto all'autografia, nonostante sia ritenuto di mano di Maratta da Stella Rudolph (MENA MARQUÉS 1976; RUDOLPH 2007, pp. 28-29, nota 40).

Anche l'*Autoritratto* dell'Albertina (inv. 1042; fig. 18) è da sempre avvicinato al foglio di Dresda, essendo peraltro identico nelle dimensioni; il volto è ripreso a tre quarti e la tecnica, a due matite invece che unicamente a matita rossa, dona all'effigiato un piglio ancora più deciso (cfr. BIRKE, KERTÉSZ 1992, pp. 533-534).

Un ultimo disegno, considerato autografo e preparatorio per l'autoritratto su tela degli Uffizi (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989), è conservato al British Museum (inv. 1902,0822.11; fig. 19), ma ha dimensioni inferiori rispetto ai fogli sopra citati e, di conseguenza, presenta una definizione più sommaria dei dettagli che modifica anche la consistenza meno soffice della chioma.

Tra gli autoritratti autografi, il foglio di Dresda dimostra una qualità straordinaria tanto per la cura e la morbidezza della matita rossa, che riesce a rendere le più lievi arricciature dei capelli, quanto per l'espressione: una vera e propria esternazione della levatura dell'effigiato.

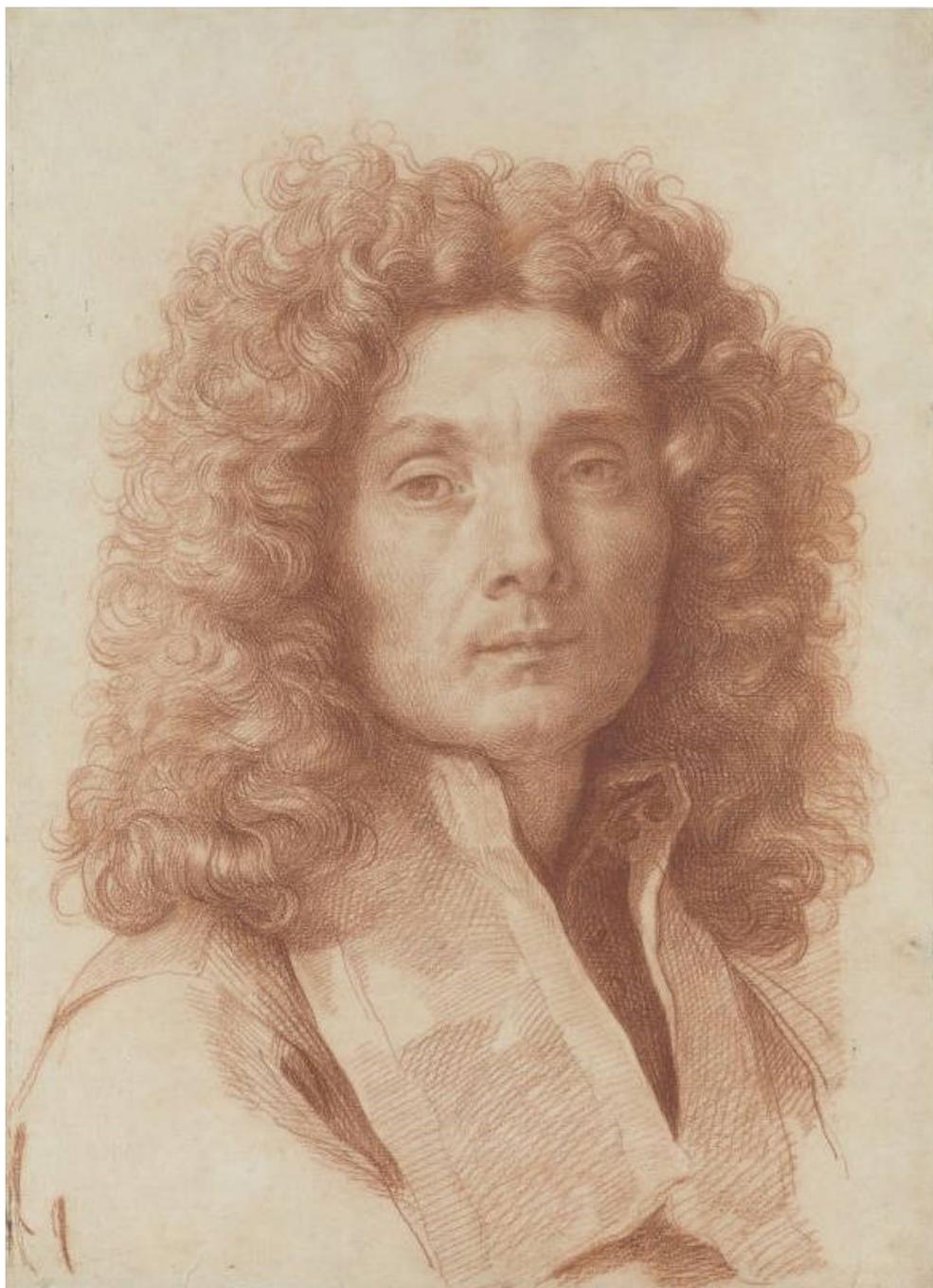


Fig. 15. Carlo Maratta, *Autoritratto*, matita rossa, 506x365 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 243.



Fig. 16. Carlo Maratta, *Autoritratto*, matita rossa, 480x333 mm., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. D-1606.



Fig. 17. Carlo Maratta ?, *Autoritratto*, matita rossa, 470x350 mm., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. D-1669.



Fig. 18. Carlo Maratta, *Autoritratto*, matita rossa e matita nera, 505x363 mm., Wien, Albertina, inv. 1042.



Fig. 19. Carlo Maratta, *Autoritratto*, matita rossa, 367x273 mm., London, British Museum, inv. 1902,0822.11.

5. ARTISTA SEICENTESCO DI AMBITO ROMANO

PAESAGGIO CON SCENA DI CACCIA

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1968-183

*Tecnica:* matita nera, penna e inchiostro bruno; 245x192 mm.

*Stato di conservazione:* buono, presenta diverse piegature.

*Scritte:* sul *recto* nessuna. Sul *verso*, a penna in grafia antica «Hoctio...anis»?; a matita «Ca 27/2»; «Italienisch 17», «C 1968-183».

*Marchi:* nessuno.

*Provenienza:* Clara Catharina Wagner (1728) dalla collezione di Gottfried Wagner.

Il foglio, ripiegato più volte, raffigura un paesaggio con una scena di caccia che si allontana verso il fondo (fig. 20). L'albero a sinistra incornicia la scena, concepita su piani digradanti per dare l'effetto illusionistico di un paesaggio che continua oltre la parete. Alcuni volatili popolano i rami dell'albero mentre altri, nel cielo, si dirigono verso il fondo in lontananza.

Entrato tra i disegni di Dresda nel 1728 e proveniente dalla collezione di Gottfried Wagner (data che costituisce un termine *ante quem* per il disegno), questo foglio potrebbe costituire il progetto per una parete di una villa suburbana o per una quinta teatrale.

Il modo di digradare in lontananza il paesaggio, e di utilizzare diverse intensità di inchiostro sul tronco in primo piano, ricordano un foglio attribuito a Pietro Testa in collezione privata<sup>18</sup>(fig. 21). Il confronto resta, tuttavia, piuttosto vago per questo disegno di difficile inquadramento.

---

<sup>18</sup> *Pietro Testa* 1988, pp. 36-39.



Fig. 20. Artista seicentesco di ambito romano, *Paesaggio con scena di caccia*, matita nera, penna e inchiostro bruno, 245x192, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1968-183.



Fig. 21. Pietro Testa, *Eco e Nariso*, penna e inchiostro bruno, pennello bruno su carta crema, 271x211 mm., Collezione privata.

### 2.3. Scuola emiliana

#### 6. GIOVAN FRANCESCO BEZZI DETTO IL NOSADELLA

##### ANGELO INGINOCCHIATO CON UN LIBRO

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 7434

*Tecnica:* penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro grigio diluito; 135x98 mm.

*Stato di conservazione:* buono. Il foglio è stato staccato dal precedente supporto e montato su passepartout.

*Scritte:* sul supporto precedente, sotto il disegno, a sinistra si legge a lapis «25»; al centro è presente il numero di inventario «C 7434»; a destra «142/3923». Sotto al numero di inventario, sempre a matita «Ital. XVII».

*Attribuzioni inventariali:* sul cartone, sotto la figura: «G.F. Bezzi, il Nosadella? David Lachenmann».

L'intuizione di David Lachenmann di ricondurre il disegno alla mano di Giovan Francesco Bezzi detto il Nosadella (1530-1571) spinge ad anticipare la cronologia di realizzazione di questo foglio (fig. 22), per lungo tempo collocato tra i fogli italiani del XVII secolo, al secolo precedente e ad inserirlo piuttosto tra le rare prove grafiche oggi attribuite all'artista.

Il percorso di Nosadella, pur mancando ancora di uno studio monografico, appare oggi più definito grazie agli studi di Vittoria Romani (ROMANI 1988) la quale, aggiornando il contributo fondativo di Hermann Voss (VOSS 1932), ha contribuito in modo decisivo a definire la fisionomia dell'artista distinguendola da quella di Pellegrino Tibaldi, citato come suo maestro da Carlo Cesare Malvasia nella *Felsina Pittrice*<sup>19</sup>. Negli ultimi anni il numero di dipinti e di disegni ricondotti a Nosadella è andato crescendo (per un resoconto delle novità cfr. EKSERDJIAN 2021, a cui va aggiunto almeno BRUSORI 2021, NAVARRETE PRIETO, REDÍN MICHAUS 2020, pp. 264-265) e ha contribuito a rendere la sua opera, che rimane ancora piuttosto frammentaria, senz'altro più comprensibile<sup>20</sup>.

Dominique Cordellier (*Un siècle de dessin à Bologne* 2001, pp. 142-146) ha indicato come punto di partenza per ricostruire il *corpus* grafico di Nosadella cinque disegni appartenuti alla collezione di Giorgio Vasari: si tratta di tre fogli del Louvre – la *Sacra famiglia con San Giuseppe* (inv. 7050), la *Presentazione della Vergine al tempio* (inv. 7049), e la *Vergine con il Bambino e San Giovanni* (inv. 7051) –, di un foglio raffigurante il *Carro di Cerere* dell'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (inv. eba49) e dell'*Uomo in piedi su un piedistallo che reca la scritta «Fide dato»*, oggi all'Albertina (inv. 2000).

<sup>19</sup> MALVASIA 1678, vol. 1, pp. 203-204.

<sup>20</sup> Uno studio monografico che comprende il catalogo ragionato dell'opera del Nosadella è in corso da parte di Maria Giovanna Donà (Università degli Studi di Roma Tor Vergata).

Tra questi disegni che vantano una provenienza autorevole, l'esemplare di Dresda è stilisticamente molto vicino a *Il carro di Cerere* dell'École des Beaux-Arts (fig. 23; ROSENBERG, BARTHÉLEMY-LABEEUW, DELCROIX, LUMETTA 2019, vol. 2, p. 751; con bibl. precedente); TUYLL VAN SEROOSKERKEN, BRUGEROLLES 2020, pp. 28-29). I due disegni condividono, infatti, sia il modo di utilizzare l'acquarello grigio per sottolineare le zone d'ombra, sia l'alternanza di una linea più dura che si sofferma maggiormente su alcune parti anatomiche o del panneggio, con un tratto più libero e spigliato per accennare alcuni elementi accessori, come le ali, le nuvole e i panneggi.

La struttura della figura, ben intuibile al di sotto del panneggio, presenta nei due disegni la stessa solida consistenza; analogo è anche il modo in cui l'artista riesce a rendere la profondità dello spazio attraverso la posizione di scorcio delle due figure. Il disegno di provenienza Vasari dell'Albertina (inv. 2000) dimostra invece di dialogare con l'*Angelo annunciante* di Dresda nel modo peculiare di tracciare sommariamente alcuni dettagli anatomici come i piedi e le mani.

Un terzo foglio vicino a quello di Dresda, raffigurante una figura femminile con il braccio sinistro alzato, è conservato agli Uffizi (inv. 12175 F) e reca in basso a sinistra una scritta antica che indica la paternità del foglio: «Giovanni Francesco Becci» (fig. 24). Analoga nei due fogli appare la cura per il panneggio, che si contrappone a una minore precisione nella definizione del volto e degli arti, soltanto accennati, così come la simile stesura del pennello e inchiostro grigio. Le poche linee sintetiche ma precise – alcune appena visibili, altre più marcate – con le quali Nosadella descrive le mani dell'angelo, ritornano poi nello studio del Louvre (fig. 25) riconducibile allo stesso artista.

Il disegno in esame potrebbe essere una prima idea per l'*Annunciazione* di Princeton (fig. 26), stando alla ricostruzione di SCHUBERT 2001. Nel foglio preparatorio per il dipinto, passato in asta Sotheby's<sup>21</sup> (fig. 27), l'angelo annunciante si trovava più vicino alla Vergine e aveva una postura analoga a quella del foglio di Dresda. In entrambe le figure ricorre poi l'appoggiarsi sul ginocchio destro, con la gamba sinistra protesa in avanti, come pure la posizione del braccio sinistro rannicchiato sul petto e la direzione di provenienza della luce che illumina la figura da sinistra. Nel disegno di Dresda, l'angelo appoggia la mano destra ad un libro: oggetto presente, insieme ad altri, anche nel disegno Sotheby's.

Il foglio di Dresda si avvicina al foglio di Pellegrino Tibaldi del Los Angeles County Museum (inv. 60.74 verso; fig. 28), preparatorio per la volta della *Sala di Ulisse* in Palazzo Poggi, e mostra un episodio di particolare vicinanza di Nosadella a Tibaldi, forse a ridosso del fregio raffigurante le *Storie di Susanna* che Bezzi realizzò in palazzo Poggi tra il 1550 e il 1551.

<sup>21</sup> SOTHEBY'S 1987, lot. 230.



Fig. 22. Giovan Francesco Bezzi detto il Nosadella, *Angelo inginocchiato con un libro*, penna e inchiostro bruno, pennello grigio, 135x98 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 7434.



Fig. 23. Giovan Francesco Bezzi detto il Nosadella, *Il carro di Cerere*, penna e inchiostro bruno, pennello grigio e bruno, 270x248 mm., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, inv. 7049.



Fig. 24. Giovan Francesco Bezzi detto Nosadella, *Figura femminile che incede*, penna e inchiostro bruno e grigio, pennello grigio, 120x75 mm., Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, inv. 12175 F.



Fig. 25. Giovan Francesco Bezzi detto Nosadella, *Studio per una sepoltura sul quale siede un uomo che legge*, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno e grigio, 147x114 mm., Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Arts graphiques, inv. 7053.



Fig. 26. Giovan Francesco Bezzi detto Nosadella, *Annunciazione*, olio su tavola, 107.3x78.8 cm., Princeton, Princeton University Art Museum, inv. y1976-25.



Fig. 27. Giovan Francesco Bezzi detto Nosadella, *recto e verso: Annunciazione*, matita rossa e matita nera, penna e inchiostro bruno, 210x155 mm., London, Collezione Privata.



Fig. 28. Pellegrino Tibaldi, *Figura danzante e altri studi*, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, 330x297 mm., Los Angeles, Los Angeles County Museum, inv. 60.74.

## 7. ARTISTA VICINO A PARMIGIANINO, INTORNO ALLA METÀ DEL CINQUECENTO

### STUDIO DI COMPOSIZIONE

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 469

*Tecnica:* penna e inchiostro bruno, 189x132 mm.

*Stato di conservazione:* buono.

*Scritte:* sul *recto*, in alto a destra, resti rifilati di un'iscrizione a penna; sul *verso* in alto, a penna e inchiostro marrone «Jo Andrea Baglignani», in basso a sinistra a matita «Giovanni Baglione», sotto il n. inv. «C 469», al margine inferiore fortemente sbiadito «Baligia 32227».

*Marchi:* sul *verso*, al centro Lugt 693b.

*Attribuzioni inventariali:* Sull'antico passepartout: «Annibale Carracci (?); Pouncey/Pepper»; «not Annibale: Donald Posner».

*Bibliografia:* SMITH O'NEIL 1989, p. 266, n. 28; SMITH O'NEIL 1998, p. 376, nota 30.

L'autografia di questo disegno (fig. 29) è tuttora controversa, sebbene la sua alta qualità abbia attirato l'attenzione di molti studiosi. Seguendo l'antica scritta sul *verso*, Maryvelma Smith O'Neil ha considerato per il foglio in esame la paternità di Giovanni Baglione (SMITH O'NEIL 1989; SMITH O'NEIL 1998), mentre Philip Pouncey e Stephen Pepper lo hanno assegnato ad Annibale Carracci e su tale attribuzione concorda anche Catherine Loisel (comunicazione pervenuta al Kupferstich-Kabinett via e-mail). Quest'ultima indicazione attributiva è stata invece esclusa, come risulta dalla nota sul passe partout, da Donald Posner, per il quale non è però escluso il coinvolgimento di altri membri della famiglia. Heiko Damm e Samuel Vitali hanno recentemente avvicinato il foglio allo stile di Agostino Carracci (comunicazione pervenuta al Kupferstich-Kabinett via e-mail). L'uomo che si sporge dal bordo destro del foglio potrebbe far pensare ad un foglio del Cinquecento inoltrato, intorno ai Carracci, anche se, tanto la figura principale quanto lo stile grafico, sembrano invece suggerire una sua collocazione intorno alla metà del secolo, nell'area padana tra Parma e Bologna.

La componente parmigianinesca è marcata e il disegnatore mostra di avere ben presenti gli affreschi di Fontanellato: il putto con la testa immersa tra foglie e frutti raffigurato nella *Sala di Diana e Atteone* (fig. 30) sembra una versione meno tornita e più discreta di quello presente sul foglio di Dresda.

Forse l'artista di questo disegno conosceva soprattutto i primi disegni di Parmigianino: l'alternanza di pieni e vuoti, il tratteggio, talvolta parallelo, talvolta incrociato, che fa risaltare le figure dallo sfondo, ricorda il foglio degli Uffizi raffigurante il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* (inv. 1461 E; fig. 31), come pure il modo di abbreviare i tratti del volto delle figure di profilo (GNANN 2007, p. 351, n. 4 con bibl. precedente). Che questo foglio sia vicino ai primi anni di Parmigianino a Parma, a ridosso del viaggio romano, sembra confermato anche dal confronto con il disegno del Louvre (GNANN 2007, p. 351, n. 3,

con bibl. precedente) raffigurante la *Vergine in trono tra quattro santi e un angelo* (inv. 6401r; fig. 32). Echi del primo Parmigianino emergono, infine, anche dal confronto con un foglio del Courtauld Institute (inv. PG357; fig. 33), in cui ritorna quella bilanciata alternanza di tratti ravvicinati e incrociati a figure delineate con più libertà, insieme alla ripresa intensa di alcuni contorni, che è tipica dei primi disegni di Francesco Mazzola (GNANN 2007, p. 357, n. 45 con bibl. precedente). Suggestivo per il soggetto simile, e per quelle linee movimentate e libere che escono dalla figura, è anche il confronto con il *Cupido* di Capodimonte (inv. 1037; GNANN 2007, p. 459, n. 676 con bibl. precedente): un artista che guarda a Parmigianino, imitandone lo stile grafico, forse influenzato dalla *Volta Sistina* di Michelangelo.



Fig. 29. Artista vicino a Parmigianino, intorno alla metà del Cinquecento, *Studio di composizione*, penna e inchiostro bruno, 189x132 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 469.

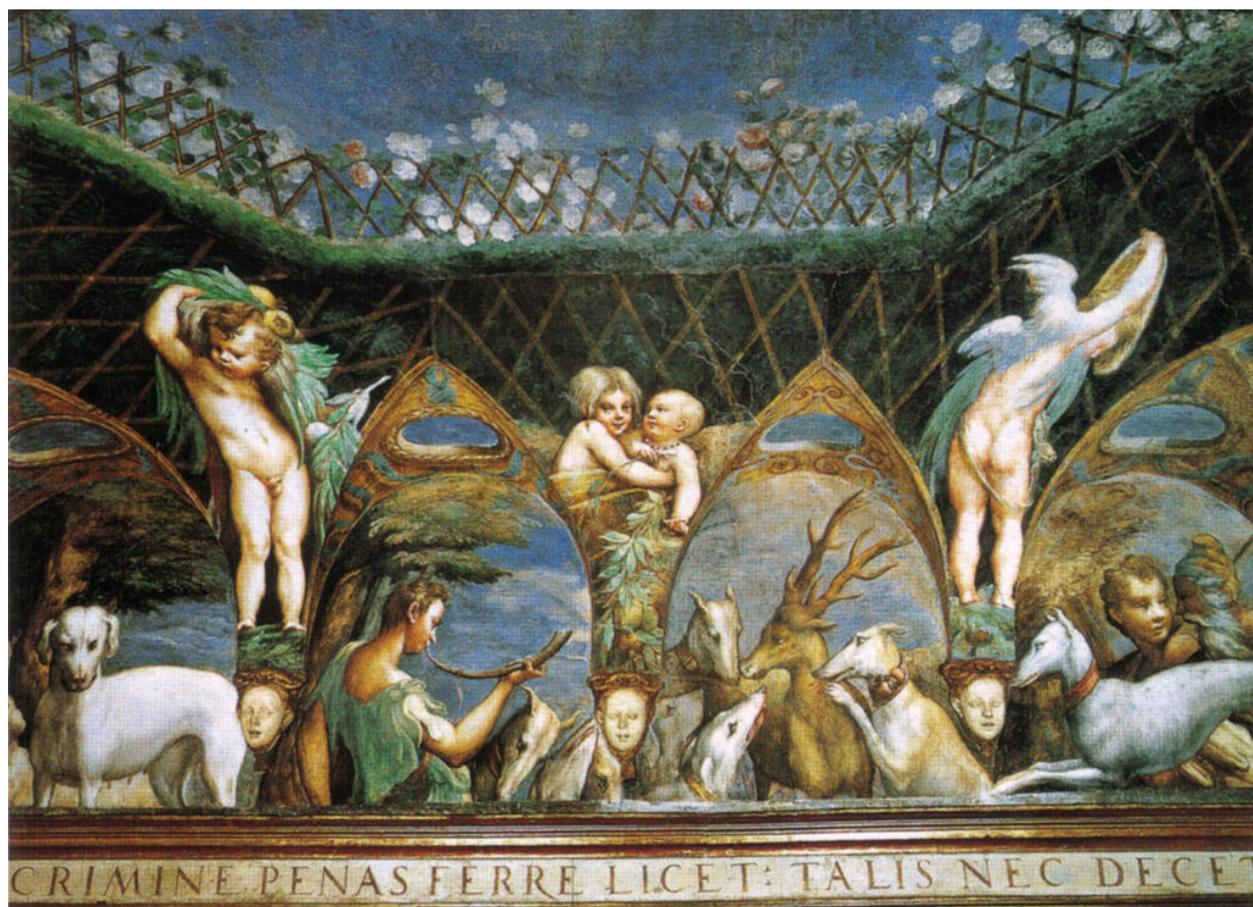


Fig. 30. Francesco Mazzola detto Parmigianino, *Camerino con affreschi della leggenda di Diana e Atteone*, Affresco, Fontanellato, Rocca Sanvitale.

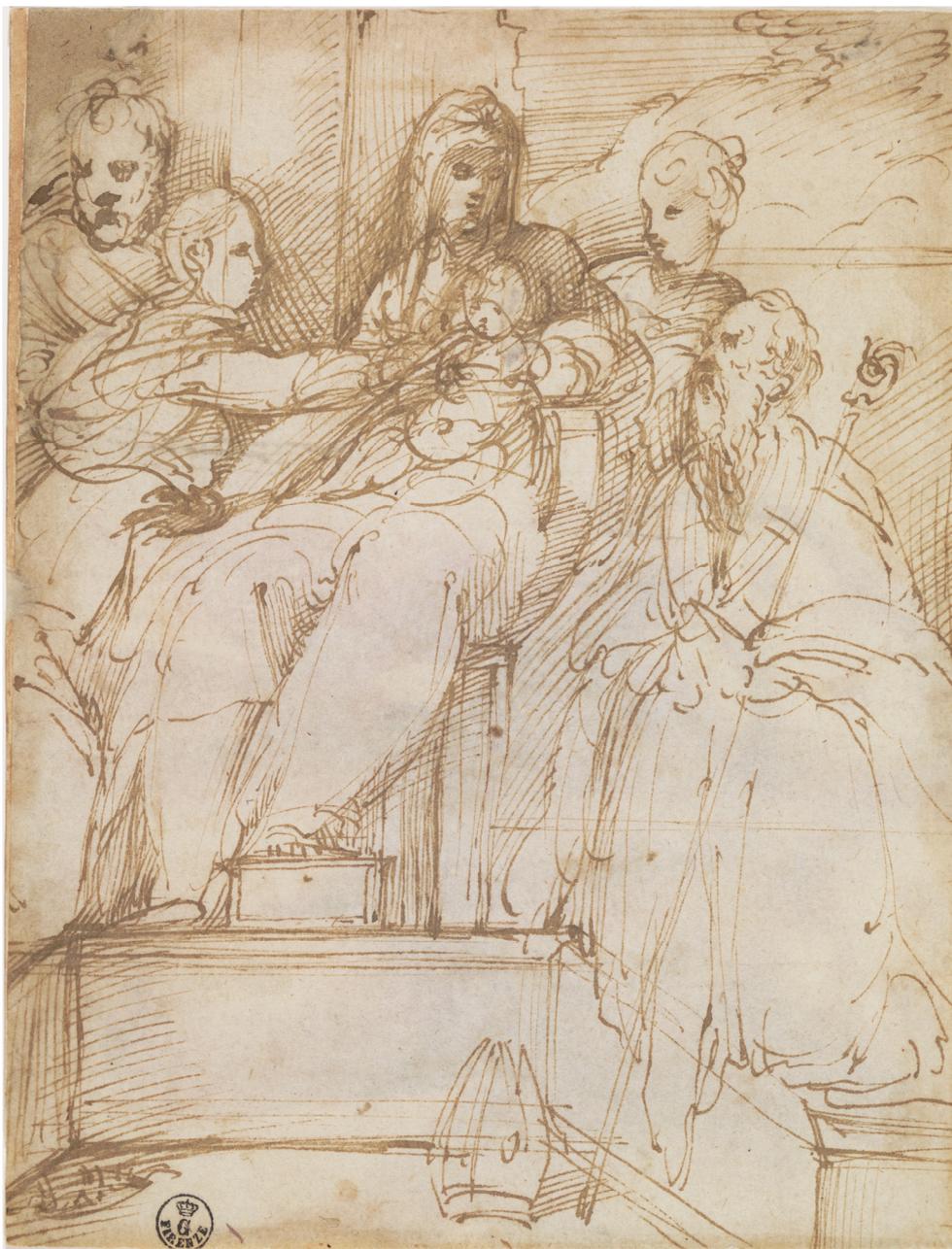


Fig. 31. Francesco Mazzola detto Parmigianino, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, penna e inchiostro bruno, 189x143 mm., Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, inv. 1461 E.



Fig. 32. Francesco Mazzola detto Parmigianino, *Vergine in trono tra quattro santi e un angelo*, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, 225x158 mm., Paris, Musée du Louvre, Cabinet des arts graphiques, inv. 6401r.



Fig. 33. Francesco Mazzola detto Parmigianino, *Studi di profeti e di un putto*, penna e inchiostro bruno, 146x142 mm., London, Courtauld Institut of Art, inv. PG 357.

## 8. AGOSTINO CARRACCI

STUDIO PER IL *PLUTONE* DI PALAZZO DEI DIAMANTI

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1910-36

*Tecnica*: Matita rossa e biacca, 252x375 mm.

*Stato di conservazione*: buono.

*Scritte*: sul *recto*, in basso a sinistra: «Josepino»; sul *verso*, in alto al centro: «1616»; in basso a sinistra: «C 1919-36».

*Marchi*: sul *verso* Lugt 1616.

*Provenienza*: 1910, acquistato dal ciambellano von Winkler.

*Attribuzioni inventariali*: Giuseppe.

*Mostre*: «Anselmi bis Zuccari. Meisterzeichnungen der Sammlung Hoesch zu Gast», Dresden 2022.

*Bibliografia*: *Galleria portatile* 2022, pp. 8-9.

Il foglio (figg. 34-35), come già indicato da Catherine Loisel (comunicazione orale seguita da e-mail del 2017), potrebbe essere una prima idea per il *Plutone* realizzato da Agostino Carracci nel 1592 per Palazzo dei Diamanti a Ferrara e oggi conservato alla Galleria Estense di Modena (fig. 36). Con quest'opera, il disegno condivide infatti il soggetto e, in particolare, il gesto della mano destra che regge il volto impensierito del personaggio; se ne distacca, invece, per la postura allungata della figura, che mal si adatta ad essere inserita in uno spazio quasi circolare come quello richiesto dalle partiture del soffitto di Palazzo dei Diamanti.

Particolarmente vicino al *Plutone* di Dresda è un disegno a matita nera su carta cerulea conservato a Windsor (inv. RCIN 902364; fig. 37), che presenta molte caratteristiche comuni come il tridente, la mano destra raccolta sotto il mento, le nuvole sulle quali appoggia la figura e i tratti del volto di Plutone ma anche il modo di modellare la luce proveniente da destra con l'alternanza di tratteggio incrociato, accostato e rialzi di bianco.

Altri due disegni sono stati messi in relazione dagli studiosi con il dipinto oggi a Modena e vanno certamente tenuti in considerazione nella valutazione dell'attribuzione del foglio di Dresda ad Agostino Carracci, un foglio che, secondo Catherine Loisel (LOISEL 2004, p. 206, n. 399) fu a sua volta copiato da Nicolas Vleughels nel foglio inv. 34992 r del Louvre. Una copia posteriore è probabilmente anche il foglio a matita nera e pennello del Musée di Bayonne (inv. 706; cfr. VENTURI 1927, p. 380; BEAN 1960, p. n/d): foglio attribuito a Daniele da Volterra nell'inventario Bonnat e poi considerato da Venturi come uno studio originale di Annibale Carracci per il dipinto di Modena, mentre Wittkower ha suggerito, nel catalogo dei disegni dei Carracci a Windsor (WITTKOWER 1952, n. 98), che esso possa essere piuttosto una copia dal dipinto.

Un foglio di piccolo formato di provenienza Crozat, conservato al Louvre (inv. 6018), condivide con il dipinto di Modena il formato ovale nel quale si inserisce la figura, che è però ancora piuttosto lontana dalla postura poi scelta dall'artista: le due teste di putti scompaiono e la figura non ha la mano destra sotto il mento come nel disegno di Dresda, dettaglio che permane anche nel disegno di Windsor e nel dipinto.



Fig. 34. Agostino Carracci, *Studio per il Plutone di Palazzo dei Diamanti*, matita rossa e biacca, 252x375 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1910-36 *recto*.



Fig. 35. Agostino Carracci, *Studio per il Plutone di Palazzo dei Diamanti*, matita rossa e biacca, 252x375 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1910-36 *verso*.



Fig. 36. Agostino Carracci, *Eolo*, olio su tela, 109x130 cm., Modena, Gallerie Estensi, inv. 340.



Fig. 37. Agostino Carracci, *Plutone*, matita nera e gesso bianco su carta cerulea, Windsor, Royal Collection Trust, inv. RCIN 902364.



Fig. 38. Agostino Carracci, *Eolo custode dei venti*, matita rossa, 264x327 mm., Modena, Gallerie Estensi, inv. R.C.G.E. 1131.

## 9. ARTISTA BOLOGNESE TRA XVI E XVII SECOLO

## MADDALENA PENITENTE

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1967-323

*Tecnica*: matita rossa e pennello e inchiostro bruno diluito; 92x76 mm.

*Stato di conservazione*: buono, l'angolo inferiore destro è decurtato.

La presenza del libro aperto tra le mani, il petto scoperto e l'ampolla di unguento in primo piano identificano la figura femminile rappresentata con una *Maddalena* (fig. 39). Lo stile di questo foglio ricorda quello di Elisabetta Sirani (1638-1665), e si avvicina al nucleo di disegni riunito da Babette Bohn (BOHN 2004) e accresciutosi notevolmente negli ultimi anni.

Disegni di piccolo formato della Sirani che potrebbero essere accostati a questo foglio sono la *Madonna col Bambino* della Uppsala University Library (inv. 30; BJURSTRÖM, LOISEL, PILLIOD 2002, n. 1635), in cui pennello e inchiostro risaltano in modo analogo gli stessi profili delle mani e i panneggi; ma anche la *Carità* del Louvre (inv. 36361r; fig. 40), che risulta invece più simile nel modo di delineare gli occhi e la luce sul volto.

Il foglio di Dresda ha comunque una conformazione più strutturata e meno "liquida" rispetto ai disegni osservati fin qui, grazie ai tratti spessi a penna e dalla fisionomia parmigianinesca del volto e del collo così marcatamente delineato, che ricordano la *Minerva* di Hampton Court (inv. RCIN 405765; fig. 41).

Il dubbio sulla datazione di questo foglio, forse più arretrata rispetto alle cronologie di Elisabetta Sirani, cresce alla luce del confronto con due disegni di piccolo formato attribuiti ad Annibale Carracci fin dal Settecento. Il primo è un foglio del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (inv. 1672 E; fig. 42), la cui autografia è stata sostenuta tanto da Annamaria Petrioli Tofani (PETRIOLI TOFANI 1987, vol. 2, n. 1672 E), quanto da Babette Bohn (BOHN 2004, p. 531, n. R17), disegno messo in relazione (Mirella Cavalli in *I grandi disegni italiani* 2002, n. 20, *Talento e impazienza* 2006-2007, pp. 74-75) con un foglio acquistato nel 2001 dalla Pinacoteca di Bologna (inv. 28249, fig. 43) raffigurante una *Maddalena*.

I confronti fino a qui individuati spingono a lasciare aperta la datazione di questo foglio, la cui genesi si può comunque collocare all'interno del contesto bolognese.



Fig. 39. Artista bolognese tra XVI e XVII sec., *Maddalena penitente*, matita rossa e pennello e inchiostro bruno, 92x76 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1967-3232.



Fig. 40. Elisabetta Sirani, *La Carità*, matita rossa, penna e inchiostro bruno, 75x55 mm., Paris, Musée du Louvre, Cabinet des arts graphiques, inv. 36361.

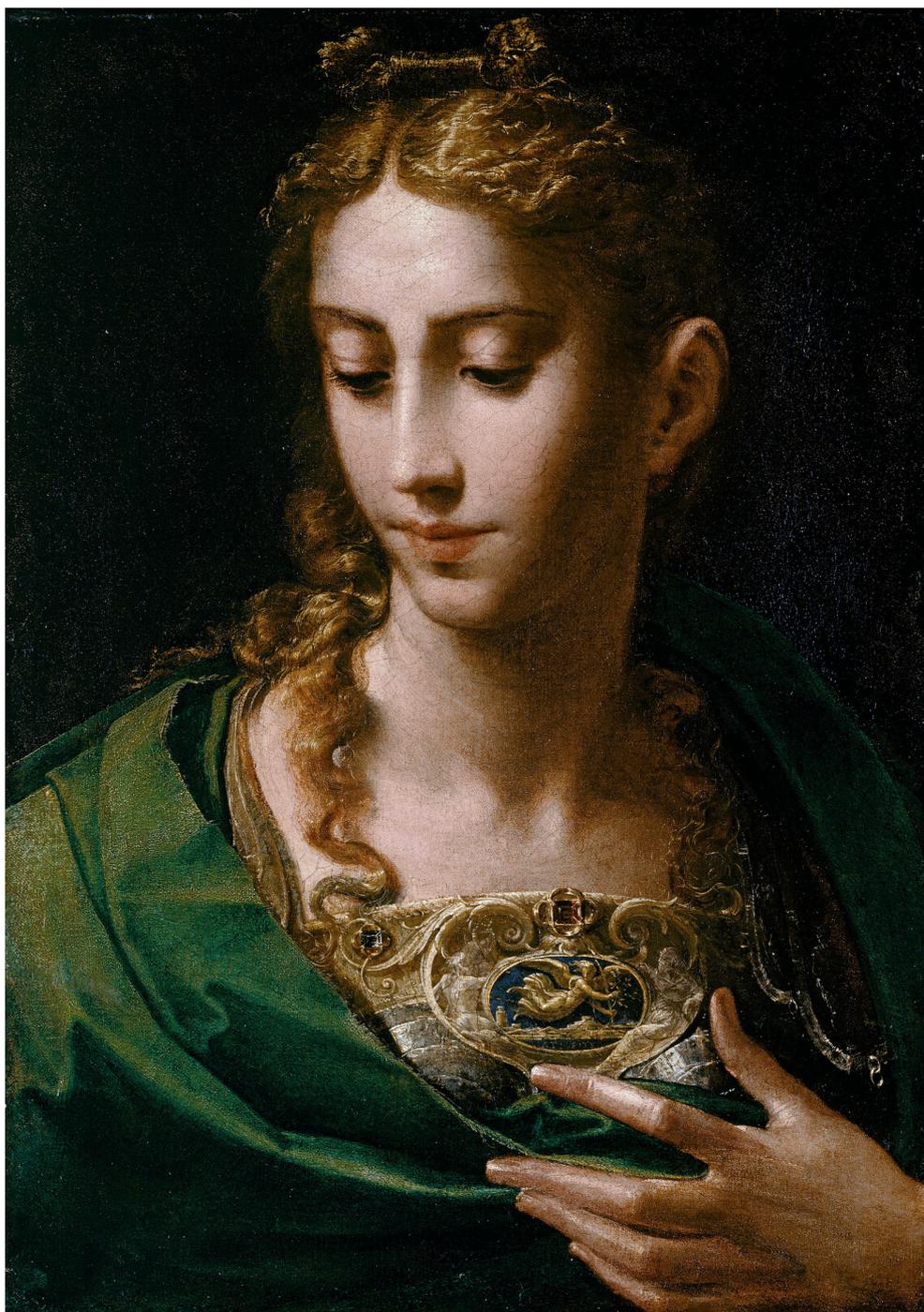


Fig. 41. Francesco Mazzola detto Parmigianino, *Minerva*, olio su tela, 64x45 cm., Edimburgh, Palace of Holyroodhouse, inv. RCIN 405765.



Fig. 42. Annibale Carracci (attr.), *Madonna con il Bambino*, matita nera, penna e inchiostro bruno, 92x76 mm., Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, inv. 1672 E.

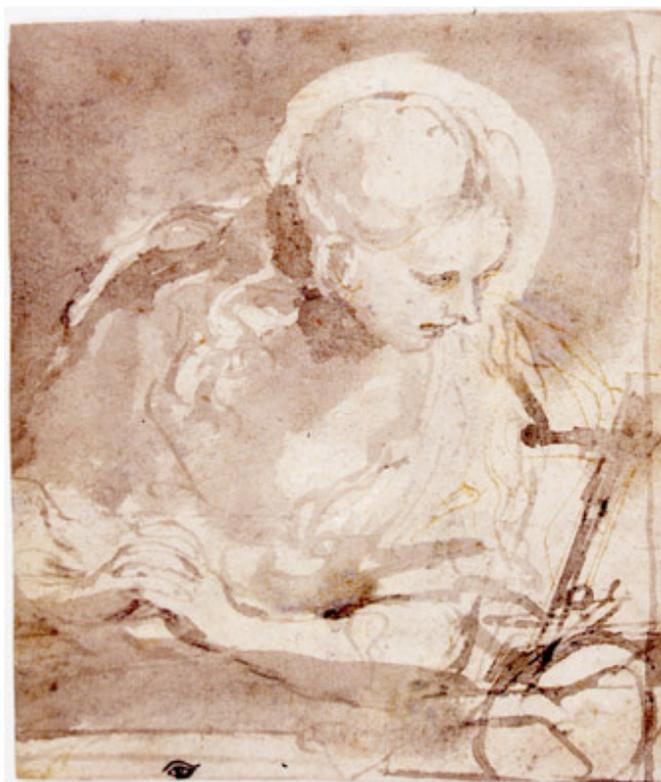


Fig. 43. Annibale Carracci (attr.), *Maddalena*, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, 123x105 mm., Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 28249.

## 10. LIBERA INVENZIONE ALLA MANIERA DI GUERCINO

## PAESAGGIO CON UNA TORRE IN LONTANANZA E ALCUNI PERSONAGGI

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. n. C 1937-390

*Tecnica:* penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno diluito; 184x260 mm.*Stato di conservazione:* fori di perforazione negli angoli superiori, angolo inferiore sinistro ritoccato.*Scritte:* *recto* non segnato; sul *verso* della carta di supporto a matita al centro «Guercino», in basso a sinistra «1406» e «C 1937-390 // g».*Marchi:* sul retro del supporto Lugt 693b.*Provenienza:* 1937 lascito Johann Friedrich Lahmann.*Attribuzioni inventariali:* Giovanni Francesco Barbieri.

È noto come i disegni di Giovanni Francesco Barbieri (1591-1666), gelosamente custoditi dall'artista nella sua casa per tutta la vita e utilizzati dai familiari come ispirazione anche dopo la morte, ebbero una grande fortuna anche nel secolo successivo: furono ammirati e collezionati da Carlo Cesare Malvasia, da Sebastiano Resta, da Cristina di Svezia, che ne volle un nucleo per sé, ora ad Haarlem. Essi furono oggetto di repliche e imitazioni, alcune realizzate con lo specifico scopo di essere vendute sul mercato, data quell'«aria di capricci» che ne garantì l'apprezzamento settecentesco (BAGNI 1985, p. 57).

Rispetto ad un disegno di paesaggio di Haarlem (inv. H 108; fig. 45), il foglio di Dresda (fig. 44) appare debole nella resa sia chiaroscurale che atmosferica. Il tratto a penna, molto più fermo, non riesce ad avvolgere i personaggi che popolano la scena, come accade invece nell'esemplare di Haarlem, dove i due cavalieri che giungono da sinistra partecipano al movimento delle fronde scosse dal vento. Più evocativo e lirico, per il modo in cui i pescatori sono immersi nella natura, è anche un disegno autografo di Guercino conservato al British Museum (inv. 1943,1113.23; fig. 46).

Il foglio di Dresda fa parte di quel gruppo di disegni realizzati allo specifico scopo di imitare la maniera di Guercino, anche perché risulta qualitativamente molto distante dai disegni autografi. Esso non può, nemmeno essere inserito tra quei fogli riuniti sotto il nome di «Falsario del Guercino»: un gruppo stilisticamente coeso di paesaggi riunito da Prisco Bagni (BAGNI 1985), che per primo mise un punto fermo nella situazione confusa in cui giaceva la grafica dell'artista – già denunciata da Edith Hoffmann (HOFFMANN 1931), e da Denis Mahon –, dove molte copie della più svariata qualità venivano considerate autografe.

Tra i disegni attribuiti al falsario, il quale traeva i suoi soggetti da stampe derivate da disegni di Guercino, un disegno a Cento (inv. 0376; fig. 47) si avvicina alla liricità degli originali grazie al movimento alle fronde, componente che invece manca al disegno di Dresda che si configura, in mancanza di un diretto riferimento ad un originale dell'artista, una libera invenzione alla maniera di Guercino.

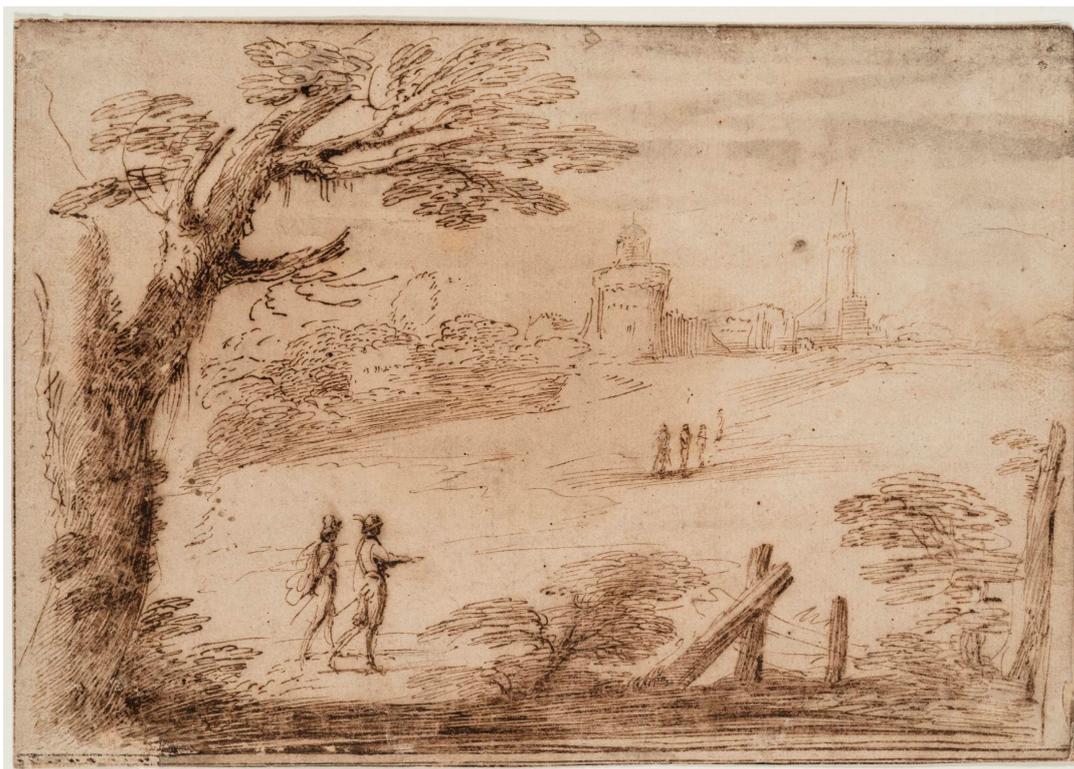


Fig. 44. Libera invenzione alla maniera di Guercino, *Paesaggio con una torre in lontananza e alcuni personaggi*, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, 184x260 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-390.



Fig. 45. Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Paesaggio con due cavalieri*, penna e inchiostro bruno, 176x265 mm., Haarlem, Teylers Museum, inv. H 108.



Fig. 46. Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Paesaggio con due pescatori*, penna e inchiostro bruno, 158x191 mm., London, British Museum, inv. 1943,1113.23.



Fig. 47. Falsario del Guercino, *Paesaggio con figure*, penna e inchiostro bruno, 275x400 mm., Cento, Pinacoteca Civica, inv. 0376.

11. CERCHIA DI DONATO CRETÌ

ORAZIONE NELL'ORTO

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-873

*Tecnica:* penna e inchiostro bruno; 325x224 mm.

*Stato di conservazione:* ottimo.

*Scritte:* sul cartone di supporto: «florentinisch XVII Jahrhundert».

*Marchi:* sul verso Lugt 693b.

*Provenienza:* Lahmann 1937.

*Attribuzioni inventariali:* Fiorentino XVII secolo.

I tratti a penna e inchiostro bruno spezzati, netti e senza traccia di matita né ripensamenti, porta ad accostare questo foglio (fig. 48) ai disegni di Donato Cretì.

A partire dall'articolo di Renato Roli sul fondo degli Uffizi (ROLI 1962), seguito dall'elenco dei disegni presente nella monografia sull'artista (ROLI 1967) e dai due contributi comparsi lo stesso anno (ROLI 1973a; ROLI 1973b), il catalogo grafico di Donato Cretì si è notevolmente ampliato. Le fila della sua vastissima produzione grafica, in anni più recenti, sono state riprese da Marco Riccòmini nei contributi sui disegni della Raccolta Certani della Fondazione Cini (RICCÒMINI 2011), nel catalogo ragionato delle opere su carta (RICCÒMINI 2012, con bibl. precedente) e in un ulteriore contributo che contiene successive aggiunte al catalogo (RICCÒMINI 2013).

Il foglio di Dresda non è stato finora preso in considerazione né tra gli autografi, né tra gli esclusi dal catalogo dell'artista, né tantomeno tra i fogli alla maniera di Cretì, di minor qualità, riuniti da Riccòmini sotto il nome di “amico di Donato” (RICCÒMINI 2013). Che esso si avvicini allo stile di Cretì risulta, tuttavia, chiaro in considerazione di quel tratto a penna – così sottile e preciso da ricordare il bulino – che accomuna tanto i primi fogli a matita rossa quanto quelli a penna, e che si deve a un esercizio giovanile, assai precoce dell'artista, come ricorda Giampietro Cavazzoni Zanotti:

[...] null'altro faceva tutto di, che disegnar figure su i libri con la penna, e col carbone su i muri. [...] Parve ancora, che più di ogni altra cosa il manifestasse il vedere com'egli più tosto s'eleggea di ritrarre le carte intaliate da Guido Reni, e da Simon Cantarini, che altre di fino taglio, ma di minore eleganza e sapere, e questa cosa è certamente di ammirarsi in un fanciullo, cui, come agli ignoranti, queste dovrebbero più dell'altre piacere, per quel finimento, e diligenza, che molto incanta gli occhi del vulgo, che non fa ravvisare in certi segni sprezzati, e fatti con molta franchezza, qual profondo sapere talor si racchiuda<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> ZANOTTI 1739, p. 101.

La peculiarità del suo stile grafico, che incontrò il favore di Zanotti, era il disegnare direttamente a penna, «senza prima averne sulla carta fatto alcun segno col lapis»<sup>23</sup>.

Sappiamo inoltre, sempre dalle fonti, che Donato

ha ciò [il disegno, n.d.r.] insegnato ad una sua figliuola, che ha nome Ersilia [...]. Ho veduto alcuni suoi disegni fatti con molta eleganza, e pulitezza, e s'ella proseguirà, e a quello, che le scrissi in un mio sonetto vorrà badare, cioè non lasciarsi spaventare dal padre intorno alle difficoltà dell'arte, ma solamente ad esse pensare quanto basta per ingegnarsi di superarle, si può sperare, che anch'ella nuova gloria accresca alla nostra scuola, e a se stessa<sup>24</sup>.

La prima imitatrice dello stile grafico del padre fu, dunque, la figlia Ersilia. Tanto per la consuetudine giovanile alla copia da stampe, quanto per la precoce imitazione dei suoi disegni, non è facile assegnare con certezza la paternità di questo foglio alla mano di Donato. Il foglio si avvicina allo stile tardo di quest'ultimo, quando la penna perde molta della vivacità e imprevedibilità delle prime opere per assestarsi su composizioni più ferme e che ad un primo impatto sembrano, più che disegnate, incise. Esempio di questa fase grafica è il foglio del British Museum con *La Vergine col Bambino in gloria e San Petronio* (inv. 1946-7-13-852; fig. 49), attribuito a Creti da Arthur Popham (POPHAM 1935, p. 138, n. 1), e forse da porre in relazione con la pala per il Santuario della Madonna di San Luca a Bologna realizzata nel 1746 (RICCÒMINI 2012, p. 54, n. 50.2.). Più vicino ancora sembra il foglio raffigurante *San Girolamo* della Fondazione Cini di Venezia (inv. 36158; fig. 50), data l'analoga alternanza di pieni e vuoti (RICCÒMINI 2012, p. 81, n. 90.54., con bibl. precedente).

Se confrontato con altro foglio del British Museum (inv. 1946,0713.853; fig. 51) raffigurante un *San Girolamo* (RICCÒMINI 2012, p. 54, n. 50.3), il tratto grafico appare, tuttavia, più fermo. Anche il disegno tratto da una stampa di Simone Cantarini, la *Sacra Famiglia con San Giovannino e cherubini* della Fondazione Cini (inv. 36156; fig. 52), dove la derivazione da un'incisione potrebbe bloccare maggiormente la penna, appare qualitativamente più forte. Alla luce di queste considerazioni, e mancando un riscontro pittorico all'interno dell'opera di Donato Creti, appare più prudente avvicinare il foglio alla cerchia dell'artista.

---

<sup>23</sup> ZANOTTI 1739, pp. 117-118.

<sup>24</sup> ZANOTTI 1739, p. 118.



Fig. 48. Cerchia di Donato Creti, *Orazione nell'orto*, penna e inchiostro bruno, 325x224 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-873.



Fig. 49. Donato Creti, *Virgine col Bambino in gloria e San Petronio*, penna e inchiostro bruno, 288x208 mm., London, British Museum, inv. 1946-7-13-852.



Fig. 50. Donato Creti, *San Girolamo*, penna e inchiostro bruno, 255x153 mm., Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 36158.



Fig. 51. Donato Creti, *San Girolamo*, penna e inchiostro bruno, 202x145 mm., London, British Museum, inv. 1946,0713.853.



Fig. 52. Donato Creti, *Sacra Famiglia con San Giovannino e Cherubini* (da una stampa di Simone Cantarini), penna e inchiostro bruno e tracce di ceralacca, 237x70 mm., Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 36156.

12. ARTISTA EMILIANO DEL XVIII SECOLO

RECTO: LA DECOLLAZIONE DEL BATTISTA

VERSO: SCHIZZO DI UN NUDO MASCHILE

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1968-66

*Tecnica:* penna e inchiostro marrone-nero; 122x157 mm.

*Stato di conservazione:* angoli superiori tagliati.

*Scritte:* sul verso, in basso a sinistra, a matita: «Italienisch 17. Jh. C 1968-66».

La proposta di collocare questo disegno (figg. 53-54) nell'ambito veneto del XVII secolo, suggerita da Timothy Clifford nel 2006, va forse rivista per via della sagoma allungata delle fisionomie, specialmente della donna sulla destra della composizione, che risulta più vicina al modo di strutturare le figure allungate in uso nel Settecento. Nella scioltezza della penna e nell'andamento di alcuni tratti ricurvi, il disegno ricorda alcuni schizzi di Donato Creti, come il foglio della Walker Art Gallery di Liverpool (inv. WAG 1995.280, fig. 55) raffigurante *Ester e Assuero*.

Specialmente alla luce del verso, resta per il momento difficile collocare il foglio in esame, per il quale va forse ipotizzata una diversa mano per le due facce del disegno.



Figg. 53-54. Artista emiliano del XVIII sec., *recto*: *La decollazione del Battista*, *verso*: *nudo maschile*, penna e inchiostro bruno, 122x157 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1968-66.



Fig. 55. Donato Creti, *Ester e Assuero*, penna e inchiostro bruno su carta grigia, diametro 123 mm., Liverpool, Walker Art Gallery, inv. WAG 1995.280.

## 2.4. Scuola lombarda

13. GUGLIELMO CACCIA, DETTO IL MONCALVO

PUTTI MUSICANTI CON TRIANGOLO E TROMBA

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 241a

*Tecnica*: penna e inchiostro nero, pennello e inchiostro grigio diluito su carta grigia, 214x160 mm.

*Stato di conservazione*: buono. Questo foglio formava originariamente un tutt'uno con C 241b e C 241c.

*Provenienza*: Clara Catharina Wagner (1728), dalla collezione di Gottfried Wagner.

Il foglio (fig. 56), insieme a inv. 241b e 241c (cfr. schede nn. 14-15), fu osservato nel 1889 da Giovanni Morelli, il quale vi ravvisò annotando la sua intuizione sul supporto, la mano di Andrea Sacchi: «buono, autentico. Sacchi?». Nel 1963 Iván Fenyő pubblicava alcune aggiunte al catalogo di disegni di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, in parte suggerite da Bernice Davidson (FENYÖ 1963), e proprio in quell'anno propose di attribuire a quest'ultimo il foglio in esame.

Un primo passo nella distinzione dei fogli autografi di Moncalvo si deve a Giovanni Romano (ROMANO 1984), il quale ha emendato i disegni conservati alla Biblioteca Reale di Torino riuniti da Aldo Bertini (BERTINI 1958) dalle prove di bottega. In anni più recenti alcune aggiunte al catalogo dell'artista (ROMANO 2013; GUARDA 2019) hanno ampliato l'orizzonte che, fino ad allora, aveva condizionato la percezione dei suoi disegni, consentendo di mettere a fuoco alcuni passaggi stilistici fondamentali basati su una più precisa cronologia.

Il disegno rientra indubbiamente nello stile grafico di Guglielmo Caccia e della sua cerchia, un *corpus* di fogli che negli ultimi anni si sta rimodulando, anche alla luce della maggior cognizione che oggi abbiamo dell'opera della figlia di Guglielmo, Orsola Maddalena Caccia (1596-1676).

Quanto ai disegni di quest'ultima, gli studi di Antonella Chiodo (CHIODO 2002-2003; CHIODO 2003; CHIODO 2012) e la mostra monografica del 2012 (*Orsola Maddalena Caccia* 2012) sono stati l'occasione per riunire un piccolo nucleo di disegni da cui si può partire per ricostruire lo stile grafico della monaca pittrice, e provare così a distinguerlo da quello del padre che tanto influenzò il suo modo di dipingere. Questa ricostruzione si basa sui tre capilettera disegnati all'interno del volume *Ristretto delle Ragioni Principali del Monastero di S. Orsola in Bianzè* (*Orsola Maddalena Caccia* 2012, p. 139, n. 40, con bibl. precedente.), ritenuti di autografia certa, ai quali va aggiunto il *Putto che spezza una verga*, passato sul mercato nel 2011 (*A private collection* 2011, vol. 2, lotto n. 5; CHIODO 2012, p. 101), e forse il disegno di Budapest (inv. 2166; pubbl. in FENYÖ 1963, p. 107), per quel rimando diretto che ha con la tipologia di Gesù bambino della Caccia.

All'interno di questo quadro è estremamente difficile collocare i tre fogli di Dresda, evidentemente preparatori per una stessa opera. Al netto dei disegni riuniti intorno ad Orsola Maddalena, sembra che questi putti rientrino più armonicamente all'interno dell'opera del padre, fosse anche per quel legame di intesa che Guglielmo, più di Orsola, riesce a creare tra le figure e che emerge particolarmente in inv. 241c.

Tra i fogli di Torino attribuiti a Guglielmo, un disegno raffigurante la *Vergine in gloria in mezzo agli angeli* (inv. 14682; BERTINI 1958, p. 40, n. 265; ROMANO 1984, p. 540, n. 265) è considerato uno dei vertici della grafica dell'artista vicino agli affreschi per la cappella della *Natività* (poi del Sacro Cuore), realizzata in Sant'Alessandro a Milano tra l'autunno del 1613 e la primavera del 1614. Per la volta della sagrestia della stessa chiesa, affrescata dall'artista entro il 1620, è preparatorio il foglio del British Museum (inv. 1948,0214.34; fig. 57). Il modo di definire la testa del putto centrale del foglio di Londra è analoga a quella del putto che sorregge un triangolo sulla sinistra del foglio di Dresda, con la fronte alta, gli occhi abbassati e i ciuffi di capelli così caratteristici dell'artista che si levano sul capo. Ritorna anche il modo di frammentare il profilo esterno delle gambe in tre parti ben distinte. Il putto con il triangolo del foglio di Dresda si avvicina anche al frammento della Biblioteca Reale di Torino (inv. 14669c; BERTINI 1958, p. 39, n. 256; fig. 58), con cui condivide, oltre alla postura molto simile del capo, il leggero pennello che segna le zone d'ombra, talvolta sovrapposto ai tratti paralleli che intensificano le parti più scure.



Fig. 56. Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, *Putti musicanti con triangolo e tromba*, penna e inchiostro nero, pennello grigio su carta cerulea, 214x160 mm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 241 a.



Fig. 57. Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, *Putti in gloria* (per la sagrestia di Sant' Alessandro a Milano), penna e inchiostro bruno, 359x252, London, British Museum, inv. 1948,0214.34.



Fig. 58. Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, *Putto seduto*, penna e inchiostro bruno, pennello bruno, 100x77 mm., Torino, Biblioteca Reale, inv. 14669c.

14. GUGLIELMO CACCIA DETTO IL MONCALVO

PUTTO BENEDICENTE E PUTTO MUSICANTE

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 241b

*Tecnica:* penna e inchiostro nero, pennello e inchiostro grigio su carta grigia, 127x159 mm.

*Stato di conservazione:* buono; il foglio formava originariamente un tutt'uno con C 241a e C 241c.

*Attribuzioni inventariali:* Andrea Sacchi.

*Provenienza:* Clara Catharina Wagner (1728), dalla collezione Gottfried Wagner.

Il foglio (fig. 59) si accompagna a inv. C 241a (cfr. scheda n. 13 a cui si rimanda per la parte introduttiva) e a C 241c per evidenti affinità nella tecnica, nello stile e nel soggetto: tutte variazioni sul tema dei putti musicanti (per la ricostruzione originaria dei fogli: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/957773>). Lo studio in esame dialoga maggiormente con un altro della raccolta Fissore-Pozzi della Fondazione Cini (inv. 30944 *recto*; fig. 60), legato ad un momento preciso della produzione di Guglielmo Caccia, tra il 1605 e il 1608, quando questi era impegnato nella decorazione della *Grande Galleria*, insieme a Federico Zuccari e ad Ambrogio Figino (GUARDA 2019). Al di là della datazione di questi fogli, ancora tutta da discutere, il putto che nel foglio Cini siede sull'elemento architettonico di sinistra riporta lo stesso modo di delineare i tratti del volto semi-nascosti sotto la fronte del putto di sinistra del foglio di Dresda. Una delle caratteristiche dei disegni di Orsola Maddalena, che è ritenuta identitaria e utile all'individuazione di altri suoi fogli, è l'utilizzo di un tratto più marcato rispetto ai fogli del padre (*Orsola Maddalena Caccia* 2012, p. 140, n. 41). Molti dei disegni di Guglielmo sono caratterizzati da una penna effettivamente molto sottile (cfr., ad es., il foglio del British Museum inv. 1948,0214.34; fig. 57), ma questa caratteristica non va estesa acriticamente a tutta la sua produzione grafica: il confronto con il disegno Cini è in questo senso pregnante: la forza della penna è infatti analoga, la parte superiore del capo è parimenti ben visibile e accentuata rispetto al volto e assai simile è anche il modo in cui l'artista disegna il fianco della figura, con un linea più lunga per il torace e una breve e arricciata per il fianco.



Fig. 59. Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, *Putto benedicente e putto musicante*, penna e inchiostro nero, pennello e inchiostro grigio su carta cerulea, 127x159 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 241 b.



Fig. 60. Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, *recto e verso: studio per decorazione parietale*, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, tracce di matita nera, 310x218, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 30944.

15. GUGLIELMO CACCIA DETTO IL MONCALVO

SETTE PUTTI MUSICANTI

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 241c

*Tecnica:* penna e inchiostro nero, pennello e inchiostro grigio su carta grigia, 121x504 mm.

*Stato di conservazione:* buono; il foglio formava originariamente un tutt'uno con C 241a e C 241b.

*Provenienza:* Clara Catharina Wagner (1728), dalla collezione di Gottfried Wagner.

Il foglio (fig. 61) si accompagna agli inv. C 241a (cfr. scheda n. 13), alla cui scheda si rimanda per la parte introduttiva e, a inv. C241b (cfr. scheda n. 14).

Riprendendo i confronti con i disegni noti di Guglielmo Caccia, il terzo putto da sinistra di questo studio ripropone la stessa espressione e lo stesso modo di disegnare, come pure gli occhi a piccoli triangoli presenti in un foglio della Biblioteca Reale di Torino (inv. 14699b; BERTINI 1958, p. 39, n. 256b), tuttora attribuito al Moncalvo. I due geni di sinistra stabiliscono, guardandosi, un dialogo che spesso invece difetta nei putti di Orsola Maddalena: come emerge, ad esempio, nella tela raffigurante *Il matrimonio mistico della Beata Osanna Andreasi* del Museo Diocesano di Mantova (inv. 670, fig. 62). I putti di Orsola Maddalena, rispetto a quelli dei fogli di Dresda, esibiscono una struttura più ferma e posata anche quando hanno posture più ardite, come nel caso del trio di putti al centro della tela di Mantova sopra la colomba dello Spirito Santo.



Fig. 61. Guglielmo Caccia il Moncalvo, *Sette putti musicanti*, penna e inchiostro nero, pennello e inchiostro grigio su carta cerulea, 121x504 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 241 c.



Fig. 62. Orsola Maddalena Caccia, *Il matrimonio mistico della Beata Osanna Andreasi*, olio su tela, 190x140 cm., Mantova, Museo Diocesano Francesco Gonzaga, inv. 670.

16. GIOVANNI MAURO DELLA ROVERE DETTO IL FIAMMENGHINO

*RECTO*: GRUPPO DI PERSONE INTORNO AD UN VESCOVO

*VERSO*: TRE STUDI DI FIGURA PANNEGGIATA SEMI-SDRAIATA

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-913

*Tecnica*: matita nera, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno e rialzi di biacca, 200x285 mm.

*Stato di conservazione*: buono, la parte sinistra del foglio presenta segni di un'antica piegatura, forse dovuta ad un precedente montaggio del foglio all'interno di un volume.

*Scritte*: sul *verso* in alto a destra con gesso rosso «G 985[?]», in basso a sinistra con matita «1667» (n. nel lascito Lahmann), in basso a destra «1987[?]».

*Marchi*: sul *verso* lugt 693b e lugt 1656b

*Provenienza*: 1937, lascito Johann Friedrich Lahmann.

*Attribuzioni inventariali*: Attribuzione storica a Guido Cagnacci.

*Bibliografia*: BAMBACH 2008a, p. 47.

Per questo disegno straordinariamente ben conservato (figg. 63-64) è stata suggerita, in una nota sul passe partout di Giulio Bora e Bert W. Meijer, la paternità di Giovan Mauro Della Rovere, detto il Fiammenghino (1575-1640), in seguito confermata anche da Carmen Bambach (BAMBACH 2008a).

Il foglio potrebbe raffigurare un episodio di devozione, oppure un miracolo tratto dalla vita di un vescovo. Sia l'uomo sulla sinistra, che tende il braccio e lo sguardo all'indietro, sia il personaggio di spalle sulla destra sembrano, infatti, rivolgersi all'uomo con il cappello cardinalizio e con una veste ricamata che si trova in secondo piano, appoggiato ad un bastone. Sul *verso* del foglio è invece raffigurata una figura semi-sdraiata in tre varianti, due delle quali sono riquadrate. Se letti insieme, *recto* e *verso* del foglio potrebbero costituire diversi comparti di uno stesso ciclo pittorico ancora non identificato.

La grafica di Giovan Mauro Della Rovere si caratterizza per la presenza piuttosto inusuale di alcuni fogli firmati e datati, che aiutano ad orientarsi nelle diverse stagioni della sua produzione. Uno degli esemplari più precoci è una *Santa Caterina d'Alessandria*, firmata e datata «GMR 1600 novembre», oggi all'Albertina (inv. 2788; fig. 65): un disegno rifinito e ancora piuttosto fermo, nel quale la figura è ben solida e strutturata al di sotto dei panneggi. Risale, invece, al 1617 un disegno del Museo Nazionale di Stoccolma (inv. NMH 2224/1863; fig. 66) raffigurante l'interno di una taverna, nel quale si nota una più accentuata ricerca luministica in quel modo molto chiaroscurato, tipico di Giovan Mauro Della Rovere, di definire le zone di luce e di ombra, con figure che cominciano ad essere più esili.

Il foglio di Dresda sembra potersi più felicemente accostare al disegno della Biblioteca Ambrosiana per l'*Incoronazione della Vergine* (inv. F 254 inf. n. 1449; fig. 67), che riporta sul *verso* l'iscrizione «1636

G.M.R.f.» (*Disegni di Maestri* 1959, p. 80, n. 77). La riscontrata vicinanza riguarda sia il modo abbreviato di delineare i tratti del volto, i quali appaiono scavati nel viso, sia il modo più netto di concepire il contrasto luministico: caratteristiche che ritornano anche in un altro foglio dell'Ambrosiana dell'agosto 1631 (inv. F 254 inf. n. 1450; *Disegni di Maestri* 1959, pp. 79-80, n. 75).

Analogamente a quanto appare nel foglio di Dresda, in entrambi questi disegni Giovan Mauro rileva la luce contrastando le zone d'ombra e intensificando il contrasto luministico. Dell'artista sono tipici anche i fili sottilissimi che profilano i panneggi delineati con la biacca, i quali rendono mosse le figure e definiscono i punti di luce in modo netto e bilanciato, come emerge dal confronto con un terzo foglio dell'Ambrosiana (inv. F 254 inf. n. 1454; fig. 68), già avvicinato a quello di Dresda da Carmen Bambach.



Figg. 63-64. Giovan Mauro Della Rovere detto il Fiammenghino, *recto*: Gruppo di persone intorno ad un Vescovo, matita nera, penna e inchiostro bruno, biacca; *verso*: tre studi di figura panneggiata semi-sdraiata, 200x285 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-913.



Fig. 65. Giovan Mauro Della Rovere detto il Fiammenghino, *Santa Caterina d'Alessandria*, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, biacca su carta cerulea 168x128 mm., Wien, Albertina, inv. 2788.



Fig. 66. Giovan Mauro Della Rovere detto il Fiammenghino, *Interno di una taverna*, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, biacca su carta cerulea, 275x244 mm., Stockholm, Nationalmuseum, inv. NMH 2224/1863.



Fig. 67. Giovan Mauro Della Rovere detto il Fiammenghino, *Incoronazione della Vergine*, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, biacca su carta cerulea, 160x380 mm., Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F 254 inf. n. 1449.



Fig. 68. Giovan Mauro Della Rovere detto il Fiammenghino, *Le nozze di Cana*, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, biacca su carta verde, 275x320 mm., Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F 254 inf. n. 1454.

17. ANTONIO D'ENRICO DETTO TANZIO DA VARALLO

ANGELO CONDUCE IN CIELO UN'ANIMA BEATA

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-840

*Tecnica:* matita rossa su carta preparata rosa, 398x288 mm.

*Stato di conservazione:* ottimo.

*Scritte:* sul verso in basso a sinistra a matita «1431» (n. nel lascito Lahmann) e «C 1937-840 // G».

*Marchi:* sul verso Lugt 693b; Lugt 1656b.

*Provenienza:* 1937, lascito Johann Friedrich Lahmann.

*Attribuzioni inventariali:* attribuzione storica a Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone.

*Bibliografia:* ANDREWS 1967, pp. 63-64; *Das Dresdner Kupferstichkabinett* 1978, p. 48, n. 31; *Europäische Zeichnungen* 1986, p. 194, n. 71; OLDANI 1994-1995, pp. 100-101; SCHNITZER, HÖLSCHER 2000, p. 156, n. 31; *Tanzio da Varallo* 2000, p. 188, n. 61; *The Glory of Baroque* 2004, p. 107, n. 2.13; *300 Jahre Kupferstich-Kabinett 2020*, p. 156, n. 31.

Il disegno in esame (fig. 69) costituisce uno studio preparatorio per l'affresco della volta della cappella Nazari in San Gaudenzio a Novara, dedicata all'Angelo Custode, che è stata affrescata tra il 1627 e il 1629 da Antonio D'Enrico detto Tanzio da Varallo (1582 ca.-1633)<sup>25</sup>. Pubblicato per la prima volta in ANDREWS 1967 come autografo di Tanzio, il foglio in esame condivideva con un altro disegno a Dresda (inv. C 430; fig. 70) un'attribuzione storica a Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone, oggi definitivamente rivista per entrambi i fogli.

Lo stringente rapporto con gli affreschi di Novara permette di datare il foglio in esame tra il 1627 – il 19 febbraio di quell'anno venne infatti versato l'acconto di 50 scudi per la decorazione della cappella – e il 1629, anno che nel sottarco indica la conclusione degli affreschi (cfr. P. Venturoli in *Tanzio da Varallo* 2000, pp. 137-141). Nel contratto stipulato dall'artista veniva precisato che la qualità delle pitture doveva essere equivalente a quella delle altre cappelle già dipinte da Paolo Camillo Landriani detto il Duchino (cappella della Natività, 1607), da Giovan Battista e Giovan Mauro Della Rovere (cappella della Circoncisione, 1611) e da Pier Francesco Mazzucchelli, il Morazzone (Cappella della Buona Morte, 1620): proprio con quest'ultima opera Tanzio dialoga con più intensità nel progettare gli affreschi (cfr. FRANGI 1999 p. 150).

Molto rifinito e anche vigoroso nel tracciare le penne dell'ala, il disegno mostra solo minime incertezze nella resa di mani e piedi e della gamba sinistra dell'anima beata. Potrebbe trattarsi di un foglio che Tanzio decise di mostrare a Paolo Gallarato, Giovanni Langhi e Giovan Battista Bellini, i quali

---

<sup>25</sup> Sui committenti cfr. DELL'OLMO, MONFERRINI 2011, pp. 46-55.

determinavano ‘modo’ e ‘forma’ degli affreschi, da eseguirsi senza l’ausilio di aiuti (cfr. Venturoli in *Tanzio da Varallo* 2000, pp. 137-141).

La datazione certa di questo studio lo àncora allo stile tardo dell’artista, morto nel 1633. Per la cappella Nazari in San Gaudenzio, Tanzio realizzò vari disegni pubblicati in parte da Giovanni Testori (TESTORI 1959) e nei contributi successivi (ROSCI 1959; *Il Seicento lombardo* 1973, vol. 3, pp. 31-32; TESTORI 1995; *Tanzio da Varallo* 2000, pp. 184-188). La matita rossa su carta preparata rosa, associata a un andamento del *ductus* a tratti sottili e condotti con meticolosità, sono le caratteristiche principali di questi fogli, come emerge dai disegni conservati alla Pinacoteca di Varallo (invv. 1025, 1031, 1032; fig. 71) e da un foglio di Berlino (inv. KdZ 413, fig. 72), ricondotto a Tanzio da Roberto Longhi (LONGHI 1943, p. 53, nota 66; fig. 72).

I disegni di Tanzio sono stati in passato avvicinati ad alcuni fogli di artisti centro-italiani del Cinque e Seicento. Berenson per primo attribuiva a Bronzino (BERENSON 1938, vol. 2, p. 62, n. 393a; ANDREWS 1960) un foglio ritenuto di Tanzio da Testori (ma considerato una copia da Bora in *Il seicento lombardo* 1973, p. 31) preparatorio per il Sacro monte di Varallo conservato a Berlino (inv. KdZ 5156): probabilmente una copia del foglio della Pinacoteca di Varallo (TESTORI 1959, fig. 146).

Pierre Rosenberg (ROSENBERG 1966), seguito da Giulio Bora (*Il seicento lombardo* 1973, vol. 3, p. 31), avvicinava invece i disegni a matita rossa di Tanzio alla maniera di Sassoferrato o di Carlo Dolci.

Ripercorrendo alla luce degli studi più recenti lo stile grafico di Tanzio emerge, tuttavia, come a partire dal suo esordio napoletano (*Tanzio da Varallo* 2014) egli permanga all’interno della tradizione lombarda. Il suo primo stile grafico, noto grazie ad alcuni fogli ancorati ad opere napoletane, si può leggere nello studio in collezione privata per una figura femminile ancora lombardo nello stile (*Tanzio da varallo* 2014, pp. 100-101; BAREGGI, FERRO 2013, tav. 21a/b), che viene avvicinato da Filippo Maria Ferro, pur senza una rispondenza diretta, a due opere napoletane: l’*Adorazione dei pastori* in collezione privata (*Tanzio da varallo* 2014, pp. 98-99 cat. 1) e il dipinto di Lille raffigurante il *Riposo durante la fuga in Egitto* (Palais des Beaux Arts, inv. P.409; *Tanzio da varallo* 2014, pp. 102-103 cat. 3). Altri due studi, lo *Studio dalla Crocifissione di San Pietro di Caravaggio* e lo *Studio per un vecchio*, resi noti da Giovanni Testori (TESTORI 1964, p. 77, tav. III), sono stati accettati all’interno del catalogo dell’artista da Ferdinando Bologna (BOLOGNA, BATTISTELLA, SONNINO 2000) e da Maria Cristina Terzaghi (TERZAGHI 2012, p. 198). Un quarto foglio (TESTORI 1995, fig. 1; Ferro in *Tanzio da Varallo* 2014, p. 100) preparatorio per il *Martirio di San Lorenzo* (1608-1610 ca.) mostra, insieme ai disegni fin qui ricordati, come in questa prima fase Tanzio disegni a matita nera, e sia vicino a quanto recepito da Gaudenzio Ferrari negli anni giovanili (cfr. Ferro in *Tanzio da Varallo* 2014, p. 100).

Dopo gli anni napoletani, il passaggio ad una nuova fase grafica è segnato da un disegno per la mano di San Carlo in collezione privata francese (TESTORI 1995, pp. 117-119; FRANGI 1999, p. 138, nota 82), preparatorio per il *San Carlo Borromeo comunica i malati di peste* (1616) sito nella parrocchiale dei Santi Gervasio e Protasio di Domodossola, e da un disegno del Getty Museum di Malibu (inv. 90.GB.115; TESTORI 1995, fig. 9) – preparatorio per la perduta *Annunciazione* della Cappella della Concezione in S. Bartolomeo a Villadossola (fig. 73) – e ai disegni per i *Quattro Santi* di Pallanza conservati alla Pinacoteca di Varallo (invv. 1022, 1038; fig. 74).

Tornando in Lombardia dopo il periodo napoletano, Tanzio si riallaccia alla tradizione lombarda scegliendo di utilizzare la matita rossa su carta preparata nei toni del rosso e del rosa, utilizzata oltre un secolo prima da Leonardo proprio a Milano (MONTALBANO 2021) e riproposta, intorno alla metà del secondo decennio del Seicento, anche da Giovan Battista Crespi all'interno dei suoi pochi fogli noti (*Il cerano* 2005, pp. 234-239 con bibl. precedente).



Fig. 69. Antonio d'Enrico detto Tanzio da Varallo, *Angelo conduce in cielo un'anima beata*, matita rossa su carta preparata rosa, 398x288 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-840.



Fig. 70. Tanzio da Varallo, *Studio per il S. Ottavio della cappella dell'Angelo Custode in San Gaudenzio a Novara*, matita rossa, 301x202 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 430.



Fig. 71. Tanzio da Varallo, *Studio di panneggio* (per la cappella dell'Angelo custode), matita rossa, Varallo Sesia, Pinacoteca, inv. 1025.



Fig. 72. Tazio da Varallo, *Studio per la figura di Isacco* (nella cappella dell'Angelo custode), matita rossa, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstich-Kabinett, inv. KdZ 413.



Fig. 73. Tanzio da Varallo, *Vergine inginocchiata*, matita rossa su carta preparata rosa, 319x241 mm., Malibu, Getty Museum, inv. 90.GB.115.



Fig. 74. Tanzio da Varallo, *Studio di figura femminile*, matita rossa e biacca, 244x100 mm., Varallo Sesia, Pinacoteca, inv. 1038.

18. FILIPPO JUVARRA

ARCHITETTURA DI FANTASIA CON FONTANA (DALLA SERIE *DISEGNI DI PROSPETTIVA IDEALE*)

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. Ca 66/33

*Tecnica:* penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno; 349x234 mm.

*Stato di conservazione:* ottimo.

*Provenienza:* dono di Filippo Juvarra ad Augusto il forte, 1732.

*Attribuzioni inventariali:* Filippo Juvarra.

*Bibliografia:* RUGGERO 2012; RUGGERO 2014; RUGGERO 2016, ROVERE, VIALE, BRINCKMANN 1938, tav. 28; MARSHALL 2003, n. 24.

Il foglio (fig. 75) appartiene all'album *Disegni di prospettiva ideale*, realizzato da Filippo Juvarra (1678-1736) nel 1732 per Augusto il Forte (1670-1733), noto agli studi grazie ai contributi di Brinckmann (BRINCKMANN 1931, tavv. 147-149; ROVERE, VIALE, BRINCKMANN 1938, pp. 117-118) e di Ruggero, che ha approfondito tanto il genere di questo album (RUGGERO 2012; RUGGERO 2014), quanto le relazioni che permisero ai disegni di arrivare a Dresda (RUGGERO 2020).

L'album fu inviato alla corte sassone dallo stesso Juvarra, che sperava in questo modo di trovare il favore del sovrano come artista di corte, obiettivo disatteso a causa della morte del re sopraggiunta di lì a poco (RUGGERO 2014, pp. 257-259). Intermediario tra Juvarra e Augusto il Forte fu Giuseppe Antonio, conte di Wackerbart Salmour (1690 ca.-1761), già inviato a Roma per svolgere importanti incarichi diplomatici (RUGGERO 2020). Egli ricevette il libro di disegni nell'Urbe forse proprio dall'artista, la cui presenza in città era stata richiesta da Alessandro Albani per il progetto della sagrestia di San Pietro (RUGGERO 2014, pp. 260-261).

Queste non erano le prime fantasie architettoniche realizzate da Juvarra: nel 1730 egli aveva, infatti, inviato un album di disegni a Lord Burlington, oggi a Chatsworth (WITTKOWER 1949; RUGGERO 2017). I fogli di Chatsworth, che dimostrano caratteri di maggior immediatezza e un tratto più libero, appaiono meno rifiniti. Più vicino ai fogli di Dresda per il grado di finitezza è un disegno di Windsor dedicato da Juvarra a Marco Ricci nel 1730 (RCIN 905906; fig. 76).

Alcune prospettive ideali furono realizzate da Juvarra anche precedentemente: un disegno all'Albertina (datato 1705) e altri due in collezione privata a Torino: il primo datato 1706 (ROVERE, VIALE, BRINCKMANN 1938, tav. 7) e il secondo probabilmente posteriore, più vicino ai disegni di Dresda (ROVERE, VIALE, BRINCKMANN 1938, tavv. 8-9), i quali dimostrano come Juvarra si dedicò a questo tema per tutto l'arco della sua produzione grafica.

La cornice all'interno della quale si può inserire l'intero album di Dresda è quella del capriccio architettonico, secondo la definizione che ne diede Filippo Baldinucci: «[...] fatto a capriccio o di fantasia, cioè di proprio pensiero e invenzione. E dicesi anche capriccio talvolta alla cosa stessa fatta, cioè questo, o pittura, o scultura, o altro che sia, è un mio capriccio»<sup>26</sup>.

Juvarra si ispirò alle grandi architetture antiche e moderne di Roma per realizzare questi fogli estremamente rifiniti: un vero campionario di vedute fantastiche dove elementi architettonici e scultorei si fondono insieme, diventando sinonimo di universalità: i disegni, raffiguranti monumenti risalenti a un periodo che va dall'antico al moderno, sono estremamente rifiniti e presentano un'accentuata componente pittorica che rende il foglio in esame un'opera d'arte autonoma.

Rudolf Wittkower (WITTKOWER 1949, pp. 13-14) metteva in relazione quest'ultimo in particolare con altri disegni di Juvarra per ponti monumentali, liberamente ispirati al progetto per il ponte Rialto che Palladio pubblicò nel terzo libro dell'architettura (PALLADIO 1570, pp. 26-27; fig. 77): il primo si trova proprio nel volume di Chatsworth (Album 30, f. 22; fig. 78), mentre un secondo disegno è conservato a Torino (Riserva 59,4, f. 38; cfr. VIALE FERRERO 1970, p. 342, n. 38.1; fig. 79)<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> BALDINUCCI 1681-1728, p. 28.

<sup>27</sup> Sui ponti monumentali cfr. MARSHALL 2003.

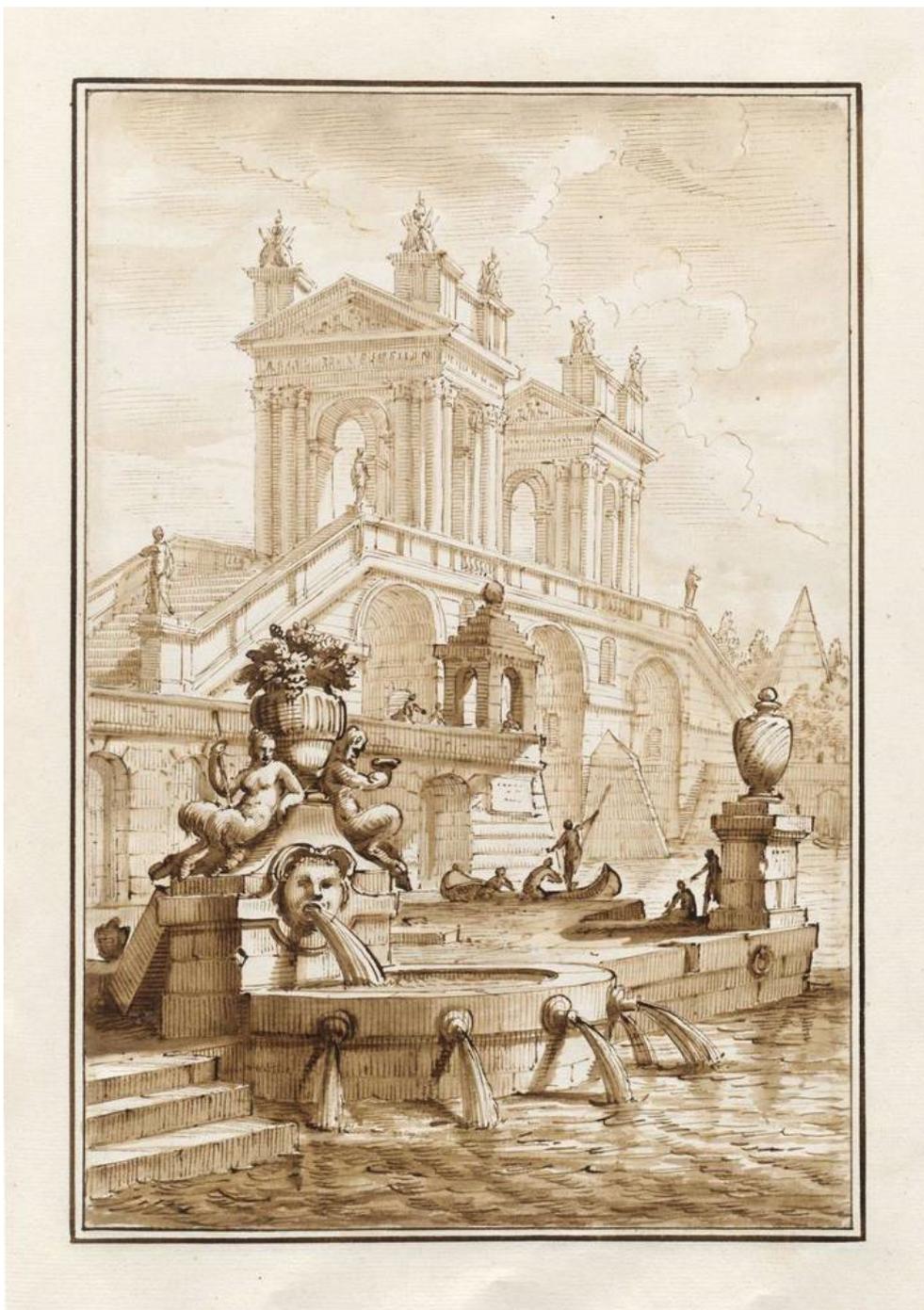


Fig. 75. Filippo Juvarra, *Architettura di fantasia con fontana* (dalla serie *Disegni di prospettiva ideale*), penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, 349x234 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. Ca 66/33.



Fig. 76. Filippo Juvarra, *Fantasia architettonica con monumento a Marco Ricci*, penna e inchiostro bruno, 330x401 mm., Windsor, Royal Collection Trust, inv. RCIN 905906.



Fig. 77. Filippo Juvarra, *Fantasia ideale con ponte monumentale*, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, Chatsworth, Chatsworth House Trust, inv. 30, f. 22.

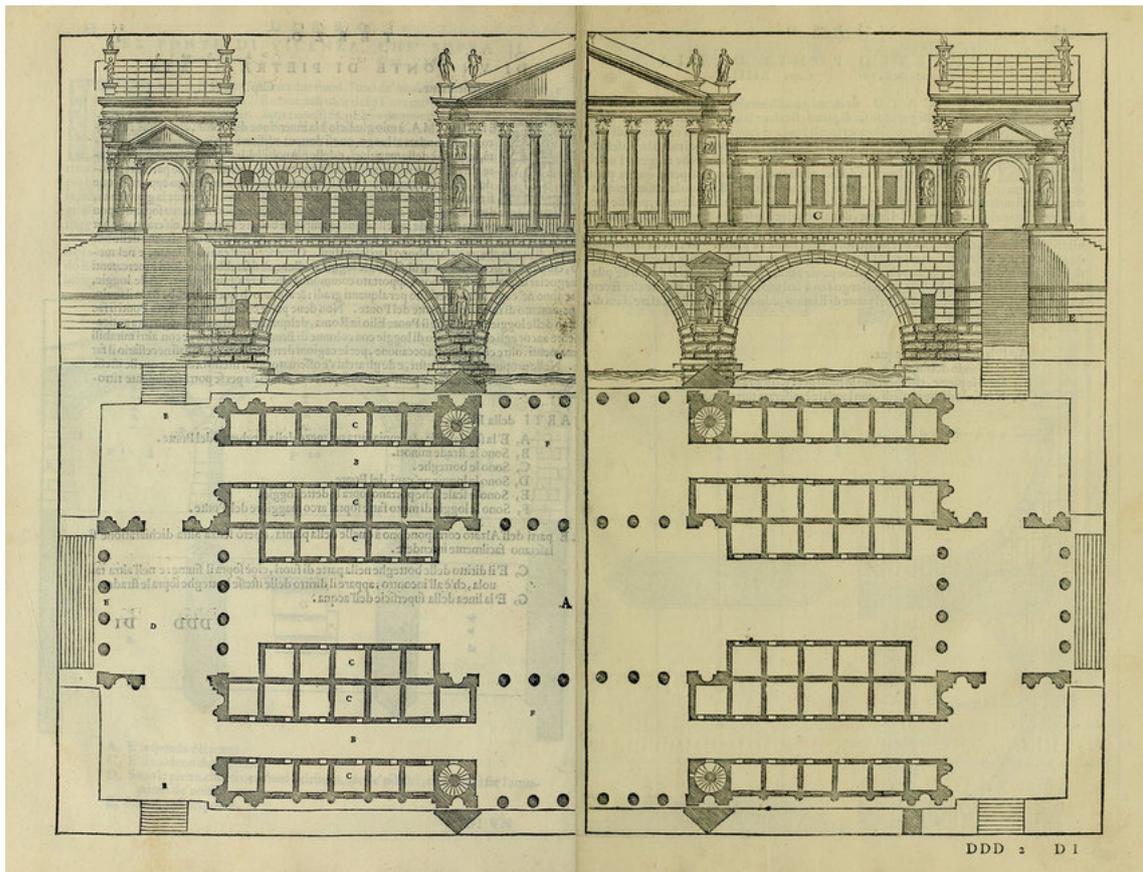


Fig. 78. Palladio, Andrea Palladio, *Progetto per Rialto*, incisione tratta dal terzo volume de “I quattro libri dell’architettura”, vol. 3, pp. 26-27.



Fig. 79. Filippo Juvarra, *Quinta teatrale con ponte monumentale e palazzo*, penna e inchiostro bruno, 292x202 mm., Torino, Biblioteca Reale, inv. Riserva 59, 4, f. 38.

## 2.5. Scuola veneziana

19. FRANCESCO MAFFEI ?

IL RATTO DELLE SABINE

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 99 a

Penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro grigio; 361x170 mm.

*Stato di conservazione:* disegno controfondato con cartoncino risalente alla fine del XIX-inizio XX secolo.

*Scritte:* sul verso, in basso a sinistra, a matita «C 76». Su montaggio «copie nach/ Giovanni da Bologna» e numerazione manoscritta «130».

*Marchi:* Lugt 1617.

*Attribuzioni inventariali:* tra le attribuzioni indicate nella banca dati del Kupferstich-Kabinett: Gian Lorenzo Bernini, Francesco Maffei, Giulio Benso.

*Bibliografia:* GRUNER 1862, p. 39, n. 6; ADOLPHE BRAUN 1896, p. 63, n. 67.161; VENTURI 1927, pp. 385-388; BRAUER, WITTKOWER 1931, p. 19, nota 1.

Gruner (GRUNER 1862) inserisce il disegno (fig. 80) nell'ambito della scuola toscana, indicando come opera di partenza di questo studio il *Ratto delle Sabine*: scultura che il Giambologna realizzò all'inizio degli anni Ottanta del Cinquecento. Questa attribuzione venne mantenuta anche trent'anni dopo (MAISON ADOLPHE BRAUN 1896). Con tutta probabilità il disegno è tratto dalla scultura del Giambologna, o da una sua derivazione, ma lo stile, piuttosto seicentesco, ha spinto Adolfo Venturi a considerarlo autografo di Gian Lorenzo Bernini (VENTURI 1927). Nonostante Heinrich Brauer e Rudolf Wittkower abbiano sganciato definitivamente questo disegno dalla paternità berniniana (BRAUER, WITTKOWER 1931), le parole ad esso riservate da Venturi restano assai efficaci:

Definito come copia del Giambologna, nel Gabinetto di disegni della Galleria di Dresda, è un balenante studio, ad evidenza seicentesco, di gruppo statuario, il *Ratto di Proserpina*, che nelle forme opulenti, soffici, carnose, come nel chiaroscuro mosso e violento e nell'effetto pittorico di un turbinoso roteare, evoca il marmo di Gian Lorenzo Bernini nella Galleria Borghese. E il segno a ghirigori, a raffi, a curve come unghiate, le impetuose ombre d'acquarello, che si dilatano sulla carta come chiazze d'inchiostro, rispondono appunto ai caratteri di alcuni studi berniniani, per esempio a quello per un quadro di *San Girolamo Penitente*, nella Galleria Nazionale Fiorentina. Ma lo schizzo di Dresda, per la sicurezza prodigiosa e spavalda del segno, che in rapidi tratti determina le forme nel suo movimento, per la fantastica mobilità del chiaroscuro, che trascina il gruppo come in un vertiginoso vortice, è l'espressione massima del genio di Gian Lorenzo Bernini disegnatore, e uno dei miracoli del Seicento italiano.

Il disegno in esame, certamente di alta qualità, si avvicina a un gruppo di fogli la cui attribuzione è oscillata tra Francesco Maffei (MEIJER 1984; ROSSI 1991; W.R. Rearick in *The Katalan collection* 1995) e un artista oltremontano di fine Cinquecento, ancora non individuato con precisione (RUGGERI 1985; *Disegni veneti e lombardi* 1989, pp. 158-159). Il tratto peculiare di questo gruppo di disegni è rappresentato dall'interesse dell'artista, da un lato, per il nudo eroico e, dall'altro, per il disegno di Tintoretto: caratteristiche, queste, che hanno spinto gli studiosi (in *primis* MEIJER 1984) a ricercare il loro autore in ambito veneto. Da qui il nome di Maffei, anche se il foglio conservato all'Istituto Centrale per la Grafica (inv. F.C. 125658), parte del gruppo menzionato, presenta una filigrana che conduce piuttosto all'ambito Veneto di fine Cinquecento, e che mette in dubbio una datazione così avanzata.

All'interno di questo nucleo, il confronto più convincente è con il foglio dell'Akademie der bildenden Künste di Vienna (inv. HZ 4320; fig. 81) dove, come accade nel disegno di Dresda, i sottilissimi "raffi" a penna e inchiostro bruno del braccio destro si dotano di tridimensionalità grazie all'uso del pennello, che dà corpo alla muscolatura. Rispetto al foglio di Maffei al Louvre (inv. 5387; fig. 82), il disegno qui esaminato è più posato e bilanciato nel restituire, insieme al più lieve emergere dei muscoli, anche l'armonia globale delle figure e del loro moto. L'alta qualità del foglio emerge anche dal confronto con il disegno dell'Istituto Centrale per la Grafica (inv. F.C.125658; fig. 83), considerato da Ruggeri (*Disegni veneti e lombardi* 1989) opera di un artista oltremontano, come pure un disegno di mano affine conservato all'Accademia Carrara di Bergamo (inv. nn. 2288; RAGGHIANI 1963, p. 6, n. 27).

Volendo percorrere la strada di Francesco Maffei, non senza criticità, va comunque notata la maggiore incidenza del foglio di Dresda rispetto al nucleo qui discusso, tanto nella capacità di rendere armonica l'anatomia, quanto nella più pacata ricerca di espressività.

Altri due fogli ricondotti più di recente all'artista si avvicinano di più al disegno di Dresda e ricostruiscono intorno ad esso un contesto più convincente. Il primo raffigura *Tre studi di Santi tra le nuvole* ed è conservato nella collezione Frits Lugt (inv. 1973-T.44; cfr. SHAW 1983, vol. 1, pp. 268-269 con bibl. precedente; fig. 84): la figura in alto a sinistra ricorda il foglio di Dresda nel modo di definire i contorni, più accentuati e ripassati nelle zone d'ombra, ma anche nei tratti sottili e ricurvi che definiscono la muscolatura.

Il secondo è a Oxford (inv. W.A.2002.95; fig. 85; cfr. *Disegno, giudizio* 2005, pp. 192-193; PIAI 2011; *Drawing in Venice* 2015, p. 156, n. 72) ed è un disegno che, a livello stilistico e qualitativo, potrebbe riunire il disegno in esame con quelli raccolti intorno a Maffei da Meijer, ma rifiutati da Ruggeri.



Fig. 80. Francesco Maffei ?, *Il ratto delle Sabine*, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro grigio, 361x170 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 99 a.



Fig. 81. Francesco Maffei, *Nudo maschile che incede*, penna e inchiostro bruno, 190x117 mm., Wien, Akademie der Bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. HZ4320.



Fig. 82. Francesco Maffei, *Tre nudi maschili in movimento*, matita nera, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, 237x228 mm., Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Arts graphiques, inv. 5387.



Fig. 83. Francesco Maffei ?, *Lotta tra figure maschili nude*, matita rossa, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro grigio, 220x205 mm., Roma, Istituto Nazionale Centrale per la Grafica, D-FC125658.



Fig. 84. Francesco Maffei, *Tre studi di Santi tra le nuvole e uno studio di gamba sinistra*, matita nera, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, 268x202 mm., Paris, Fondation Custodia, inv. 1973-T.44.



Fig. 85. Francesco Maffei, *Studi di figura*, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, 235x340 mm., Oxford, Ashmolean Museum, inv. W.A.2002.95.

20. ARTISTA VENETO DELLA SECONDA METÀ DEL CINQUECENTO

SANTO (O PROFETA) SORRETTO E INCORONATO DA ANGELI

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-902

*Tecnica:* matita nera, penna e inchiostro bruno; 202x177 mm.

*Stato di conservazione:* ottimo.

*Scritte:* sul verso: a matita «1618» «it. XVII», «g» «C 1937-902».

*Marchi:* sul verso Lugt 693b; L 1656b.

*Provenienza:* 1937, lascito Johann Friedrich Lahmann.

Il foglio, di difficile datazione, è stato forse pensato per la porzione ottagonale di un soffitto (fig. 86). Lo scorcio delle figure e il richiamo alle incisioni nordiche di Martin Schongauer (1448ca.-1491) (fig. 87) fanno pensare ad un artista della seconda metà del Cinquecento, forse vicino a Battista Franco. Le figure che sembrano planare dall'alto e il panneggio avviluppato alle gambe dei personaggi richiamano, seppur da lontano, gli affreschi raffiguranti le virtù angeliche nella Cappella Grimani in San Francesco della Vigna (fig. 88)<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> MYSSOK 2012.



Fig. 86. Artista veneto seconda metà XVI sec., *Santo (o profeta) sorretto e incoronato da angeli*, matita nera, penna e inchiostro bruno, 202x177 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-902.



Fig. 87. Martin Schongauer, *Tentazioni di S. Antonio*, bulino, 313x231 mm., London, British Museum, inv. 1895,0915.261.



Fig. 88. Battista Franco, *Virtù angeliche*, Affresco, Venezia, San Francesco della Vigna, Cappella Grimani.

## 21. ARTISTA VENETO INIZIO XVIII SEC.

RECTO: NETTUNO E ANFITRITE

VERSO: FIGURA FEMMINILE DAVANTI AD UNA TORRE

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-862

*Tecnica e misure:* matita rossa, penna e inchiostro bruno; 171x267 mm*Stato di conservazione:* ottimo.*Scritte:* sul verso, a matita «I. XVII».*Marchi:* sul verso: Lugt 693b.*Provenienza:* 1937, lascito Johann Friedrich Lahmann.

La proposta di Heiko Damm e Chris Fischer di inserire questo foglio nella cerchia di Gaspare Diziani (comunicazione pervenuta al Kupferstich-Kabinett via e-mail nel giugno 2018) esorta a ricercarne l'autore all'interno del *milieu* veneto della prima metà del Settecento (figg. 89-90). Del modo di disegnare di Diziani ritorna la matita rossa molto libera nel tratto, abbinata a una mano più ferma nei contorni a penna, nonché la ritmica alternanza di linee ondulate con altre più spigolose, come mostra il confronto con il foglio raffigurante il *Martirio di S. Sebastiano* dello Städelmuseum di Francoforte (inv. n. 12230; fig. 91); ma anche con il foglio raffigurante il *Trionfo di Davide* della medesima collezione (inv. 13209; fig. 92).

Una caratteristica non trascurabile della grafica di Diziani, ma assente nel foglio di Dresda, è l'uso del pennello e inchiostro per modellare la luce. L'ambito veneziano di realizzazione di questo studio sembra, nondimeno, confermato da alcune analogie riscontrabili con altri disegni ricondotti ad artisti veneti. In questo senso, va considerato un foglio del Louvre raffigurante sul *recto* *Venere e Amore*, la cui paternità è oscillata tra Sebastiano Ricci e Gaspare Diziani (inv. 5329 r/v; figg. 93-94), il quale riporta sul *verso* una figura di donna, lievemente delineata a penna, che richiama lo stesso modo di impostare il foglio del disegno di Dresda, dove sul *verso* è presente una *silhouette* femminile altrettanto allungata.

L'ambito veneto di realizzazione di questo foglio sembra peraltro emergere dal confronto con il *Nettuno e Anfitrite* dipinto da Sebastiano Ricci, oggi in collezione privata a Genova: un confronto senz'altro non decisivo, ma quantomeno suggestivo per la comune rielaborazione del riquadro raffigurante *Ercole e Onfale* della Galleria Farnese, affrescato da Annibale Carracci. Sappiamo del resto che Ricci, a Roma, aveva studiato la *Galleria* (PASCOLI [1730-1736] 1992, p. 812; SCARPA SONINO 2006, pp. 21-23), tant'è che riferimenti all'opera dei Carracci costellano le sue opere. Osservando la fisionomia di Anfitrite si nota, inoltre, come questa si avvicini a molte delle figure femminili del Ricci, come la Betsabea al bagno del Museo di Belle Arti di Budapest (inv. 57.9).

La matita rossa così ingarbugliata e fluida, poi bloccata con la penna, ricorda anche alcuni disegni di Antonio Molinari, come il *Ritrovamento di Mosè* conservato all'Art Institute di Chicago (inv. 1922.54; fig. 95) e diversi fogli al Kunstpalast di Düsseldorf (cfr. *Die Zeichnungen des Antonio* 2005, in particolare cat. nn. 22-23, 35, 37, 40).



Figg. 89-90. Artista Veneto inizio XVIII sec., *recto*: Nettuno e Anfìtrite, *verso*: Figura femminile davanti ad una torre, penna e inchiostro bruno, matita rossa, 171x267 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-862.



Fig. 91. Gaspare Diziani, *San Sebastiano*, matita rossa, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, 219x141 mm., Frankfurt am Main, Städel Museum, inv. 12230.



Fig. 92. Gaspare Diziani, *Trionfo di Davide*, matita rossa, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, 238x345 mm., Frankfurt am Main, Städel Museum, inv. 13209.



Figg. 93-94. Gaspare Diziani, *recto*: *Il carro di Venere*; *verso*: *Figura femminile*, matita rossa, penna e inchiostro bruno 200x290 mm., Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Arts graphiques, inv. 5329.



Fig. 95. Antonio Molinari, *Ritrovamento di Mosè*, matita rossa, penna e inchiostro bruno, 180x142 mm., Chicago, Art Institute, inv. 1922.54.

22. ANTONIO BALESTRA

RECTO: STUDIO PER L'ADORAZIONE DEI PASTORI DEL DUOMO DI PADOVA (1708)

VERSO: STUDIO DELLA MANO SINISTRA DELLA VERGINE PER ADORAZIONE DEI PASTORI DEL DUOMO DI PADOVA (1708)

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-797

*Tecnica:* matita rossa e tracce di gesso bianco su carta azzurra; 255x225 mm.

*Stato di conservazione:* ottimo.

*Scritte:* sul verso «Balestra»

*Provenienza:* 1937, lascito Johann Friedrich Lahmann.

*Attribuzioni inventariali:* Balestra.

*Bibliografia:* MEIJER 2003, p. 97, n. 1.

Il disegno (figg. 96-97) è preparatorio per l'*Adorazione dei pastori* del Duomo di Padova, realizzata nel 1708 da Antonio Balestra (1666-1740) per volere del cardinal Cornaro, vescovo della città (GHIO, BACCHESCHI 1989, vol. 2, p. 200, n. 44 con bibl. precedente). Si tratta di uno studio dettagliato della figura femminile inginocchiata all'estremità destra della tela, che tiene tra le mani un cesto; sul verso è raffigurato uno studio per la mano della Vergine Maria nello stesso dipinto.

Nella lettera biografica che l'artista inviò a Pellegrino Orlandi nel 1703 (GHIO, BACCHESCHI 1989, vol. 2, p. 94), Balestra ripercorre la propria vita: egli ricorda come fondativo, a partire dall'età di ventiquattro anni, il tirocinio nella bottega di Carlo Maratta a Roma, lo studio dell'antico, delle opere di Raffaello, di Annibale Carracci, di Guido Reni e di Domenichino attraverso il disegno: «[...] mi risolsi d'applicarmi a questo totalmente, non facendo altro che disegnare ora l'opere di Raffaello d'Urbino, di Annibale Carracci et altri infiniti maestri». Della dedizione di Balestra alla grafica resta ampia testimonianza, tanto nello studio delle composizioni generalmente a penna, quanto dei dettagli, come nel caso di questo foglio a matita rossa.

Il disegno appartiene a un gruppo di sedici studi di Balestra, giunti a Dresda nel 1937 in una cartellina di provenienza Friedrich Lahmann, le cui vicende collezionistiche e l'originaria consistenza sono state ricostruite da Bert W. Meijer (MEIJER 2003). Si tratta di un nucleo piuttosto coeso di fogli, non tanto per la datazione delle opere a cui i disegni si riferiscono, che copre buona parte della produzione dell'artista, quanto per la tipologia dei disegni in essa raccolti: dove sono raffigurate singole figure o dettagli precisi, funzionali ad una successiva traduzione pittorica.

Altri esempi di questa fase propedeutica alla realizzazione dei dipinti sono presenti nella collezione di Dresda e raffigurano alcuni studi di mani (invv. C 1937-844, fig. 98; C 1937-842): si tratta di due disegni preparatori rispettivamente per *Giunone dispone gli occhi di Argo sulla coda del pavone* (MEIJER 2003, p. 101, n. 4) e per un *Autoritratto* non meglio identificato.



Figg. 96-97. Antonio Balestra, *recto*: *Studio per l'Adorazione dei pastori del Duomo di Padova*; *verso*: *mano sinistra che tiene un oggetto*, matita rossa e tracce di gesso bianco su carta azzurra; 255x225 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-797.



Fig. 98. Antonio Balestra, *Studi di mani e braccia*, matita rossa e gesso bianco su carta cerulea, 400x255 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-844.



Fig. 99. Antonio Balestra, *Studio per un autoritratto e per mani*, matita rossa, matita nera, gesso bianco su carta cerulea, 261x402 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-842.

23. ANTONIO BALESTRA

*RECTO*: UOMO SDRAIATO CON BRACCIA DIETRO LA SCHIENA

*VERSO*: FIGURA FEMMINILE PANNEGGIATA

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-845

*Tecnica*: matita nera su carta grigia, 234x353 mm.

*Stato di conservazione*: buono, presenta alcune macchie d'olio.

*Marchi*: sul *verso* Lugt 1656b.

*Provenienza*: 1937, lascito Johann Friedrich Lahmann.

*Attribuzioni inventariali*: Balestra.

*Bibliografia*: *Cent dessins de maîtres* 1967, p. 6, n. 12; MEIJER 2003, p. 101, n. 5.

Le vicende collezionistiche e attributive di questo disegno (figg. 100a,b) sono state ricostruite, insieme a quelle di un'intera cartellina di disegni di Balestra conservata a Dresda, da Bert W. Meijer (MEIJER 2003), il quale peraltro non avanza proposte su un possibile esito pittorico di questo studio. L'uomo sdraiato, parzialmente coperto da un pannello, potrebbe essere un primo studio per la figura in primo piano sulla destra nella tela *I Santi Cosma e Damiano salvati dall'angelo*, realizzata da Balestra per la chiesa di Santa Giustina a Padova entro il 1718 (GHIO, BACCHESCHI 1989, p. 200, n. 45) (fig. 101). Meijer stesso, nel ricostruire le diverse fasi grafiche pianificate dall'artista per arrivare alla realizzazione dei dipinti, riteneva lo studio delle figure nude (l'uomo del foglio di Dresda ha la schiena scoperta, a differenza di quanto poi avviene nella tela) come un passaggio spesso necessario verso la messa a punto definitiva dei personaggi. Sempre a Dresda, il disegno inv. C 1937-843 rappresenta una versione quasi speculare di questo foglio (fig. 102), senz'altro molto vicino stilisticamente nella resa analogica dei capelli e dei passaggi luministici della muscolatura.

La figura sul *verso* potrebbe invece essere un primo studio per una figura, data la maggior incertezza con cui la matita definisce il pannello e le braccia.



Figg. 100a,b. Antonio Balestra, *recto*: Uomo sdraiato con braccia dietro la schiena, *verso*: Figura femminile panneggiata, matita nera su carta grigia, 234x353 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-845.



Fig. 101. Antonio Balestra, *I Santi Cosma e Damiano salvati dall'angelo*, olio su tela, 550x1000 cm., Padova, Santa Giustina.



Fig. 102. Antonio Balestra, *Studi di figura*, matita nera e gesso bianco su carta grigia, 237x393 mm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-843.

## 24. ARTISTA VENETO VICINO A GIAMBATTISTA PITTONI E FEDERICO BENCOVICH

## SACRIFICIO DI ISACCO

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 499

*Tecnica:* matita nera, gesso su carta beige; 132x165 mm.

*Stato di conservazione:* buono, disegno controfondato e incollato su foglio di cartone azzurro insieme a inv. C 500. Tra i due fogli era presente un disegno attr. a s. Cantarini (poi Palma il Giovane).

*Scritte:* in alto a penna: «Iacomo Cavedone».

*Marchi:* in basso a sinistra, nell'angolo si scorge un marchio parziale, forse Lugt 1646 o 1647.

Il foglio è da leggere insieme a inv. C 500 (cfr. scheda n. 25) per l'evidente corrispondenza di tecnica, di formato e di stile (fig. 103).

L'uso della matita nera e grassa, usata dall'artista per definire l'abito in ombra di Abramo, ha indotto a vedere in questo foglio la mano di Giacomo Cavedone (1577-1660), ma si tratta di un'attribuzione su cui, a ragione, Dominique Cordellier (comunicazione orale registrata dal Kupferstich-Kabinett) non concorda.

La composizione sembra piuttosto provenire dall'ambiente veneto della prima metà del Settecento, dove si formarono artisti molto apprezzati oltralpe tra i quali Giambattista Pittoni (1687- 1767), Jacopo Amigoni (1675- 1752), e Federico Bencovich (1677-1753). A rafforzare quest'ipotesi è la natura di questi disegni, realizzati allo scopo di illustrare l'intera composizione, forse in vista di una presentazione al committente o ad un potenziale acquirente.

Alcuni dettagli del foglio ricordano il *Sacrificio di Isacco* realizzato da Giambattista Pittoni nel 1720, ora in San Francesco della Vigna a Venezia (ZAVA BOCCAZZI 1979, p. 166, n. 204; sulle altre versioni del medesimo tema cfr. ZAVA BOCCAZZI 1979, catt. 99, 112; fig. 104). Disegno e dipinto condividono la presenza del capro in un angolo che guarda la scena delineato con un tratto intenso, il legno che emerge in primissimo piano dalla figura di Isacco, il gesto dell'angelo che indica il cielo, la mano di Abramo ben ferma sulla testa del figlio. Spingono ad inserire questo disegno (come pure cat. 500; fig. 107) all'interno contesto veneto della prima metà del Settecento anche i confronti con le opere a medesimo soggetto di Giambattista Mariotti, di Vincenzo Damini e di Francesco Migliori (cfr. CROSILLA 2020, p. 181, figg. 53-56).

Nei nuclei principali dei disegni di Pittoni, conservati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia e alla Fondazione Giorgio Cini, non sembrano esserci fogli che si avvicinano stilisticamente agli esemplari di Dresda. Un foglio in cui si rintracciano alcune analogie è, invece, inv. 30023 della Fondazione Cini (fig. 105), considerato preparatorio per la figura di San Bonaventura della *Madonna con il Bambino e Santi* (Craievich in *I disegni del Professore* 2005 pp. 167-168). I due disegni condividono con i fogli in esame la

tendenza a non chiudere i contorni e ad usare il gesso in abbinamento alla matita nera o rossa per strutturare contorni illuminati dalla luce, o altre parti delle figure: riferimenti che restano però piuttosto vaghi ed attendono una precisazione.

Più convincenti a livello stilistico, anche se non dirimenti, sembrano i confronti con alcuni fogli attribuiti a Federico Bencovich (sui disegni dell'artista cfr. MARINELLI 2010). Il primo, agli Uffizi, raffigura il *Riposo durante la fuga in Egitto* (inv. 7803 S; fig. 106), dove la figura di San Giuseppe, seduto sulla sinistra della composizione, si coglie a fatica a causa della tendenza dell'artista a lasciare aperta la linea di contorno a matita sostituendola con il gesso bianco, più facilmente deperibile. Un *Sacrificio di Isacco*, oggi non unanimemente identificato con il quadro della Strossmayerova Galerija di Zagabria (inv. SG-3; cfr. CROSILLA 2020, pp. 220-223, n. A7 con bibliografia precedente), fu commissionato a Bencovich da Lothar Franz von Schönborn: rispetto al disegno di Dresda, il formato è però del tutto differente, sicché dipinto e disegno possono difficilmente ritenersi relativi alla medesima impresa pittorica.



Fig. 103. Artista veneto vicino a Giambattista Pittoni e Federico Bencovich, *Sacrificio di Isacco*, matita nera, gesso bianco su carta beige, 132x165 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 499.



Fig. 104. Giambattista Pittoni, *Sacrificio di Isacco*, olio su tela, 118x115 cm., Venezia, San Francesco della Vigna, cappella Badoer-Surian.



Fig. 105. Giambattista Pittoni, *San Bonaventura*, matita rossa e gesso bianco su carta preparata beige, 431x313 mm., Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 30023.



Fig. 106. Federico Bencovich, *Riposo durante la fuga in Egitto*, matita nera e gesso bianco su carta beige, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, inv. 7803 S.

25. ARTISTA VENETO VICINO A GIAMBATTISTA PITTONI E FEDERICO BENCOVICH

ANNUNCIAZIONE

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 500

*Tecnica:* matita nera, gesso su carta beige; 141x182 mm.

*Stato di conservazione:* disegno controfondato e incollato su foglio di cartone azzurro insieme a inv. C 499. Tra i due fogli era presente un disegno attr. a S. Cantarini (poi Palma il Giovane).

*Scritte:* il foglio non presenta alcuna scritta, sul foglio di supporto «I. Cavedone».

*Marchi:* traccia di un marchio non leggibile nell'angolo in basso a sinistra.

*Provenienza:* Fondi antichi, documentato in collezione a partire dal 1865.

Il disegno (fig. 107) va considerato insieme al *Sacrificio di Isacco* (inv. C 499; cfr. scheda n. 24), alla cui scheda si rimanda per la parte introduttiva. I due fogli condividono il formato, la preparazione della carta e anche l'intento di illustrare la composizione nel suo insieme.

Come il precedente, anche questo disegno si avvicina in modo suggestivo a due opere con il medesimo soggetto di Giambattista Pittoni, che ne sembrano definire l'ambito di realizzazione all'interno dell'ambiente veneto della prima metà del Settecento. La prima opera è l'*Annunciazione* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 438; fig. 108), con cui il disegno in esame condivide il formato, la dinamica chiaroscurale delle nuvole, che creano zone d'ombra agli angoli di sinistra della tela, e la presenza della tenda sulla destra (ZAVA BOCCAZZI 1979, pp. 172-173, cat. 214). Anche la versione autografa dello stesso tema nella Basilica di Santa Maria a Cracovia (ZAVA BOCCAZZI 1979, pp. 126-127, n. 51) è vicina sia per la postura dell'angelo annunciante, sia per il cesto con un panno appoggiato in primo piano sul pavimento: dettaglio presente pure nell'*Annunciazione* del Palazzo di Villabruna (ZAVA BOCCAZZI 1979, pp. 128-129, n. 60).

Anche in questo caso, risulta forse un po' vago il riferimento stilistico con i disegni di Pittoni, i quali restano più strutturati nei contorni, come si nota dal confronto con un foglio della Fondazione Cini per un *San Filippo Neri inginocchiato* (inv. 30027; fig. 109).



Fig. 107. Artista veneto vicino a Giambattista Pittoni e Federico Bencovich, *Annunciazione*, matita nera, gesso bianco su carta beige, 132x165 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 500.



Fig. 108. Giambattista Pittoni, *Annunciazione*, olio su tela, 153x205 mm., Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 438.



Fig. 109. Giambattista Pittoni, *San Filippo Neri inginocchiato*, matita rossa e gesso bianco, 431x313 mm., Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 30027.

## 2.6. Scuola genovese

26. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE

GREGGE AL PASCOLO

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 428

*Tecnica:* colore a base d'olio rosso, matita rossa; 262x382 mm.

*Stato di conservazione:* ottimo.

*Provenienza:* Thomas Lawrence; Samuel Woodburn. Acquistato all'asta nel 1860 da Christie, Manson & Woods a Londra, 4 giugno 1860.

*Attribuzioni inventariali:* Catalogo del 1852-1872: Giovanni Benedetto Castiglione; Cat. 64 I: «Giovanni Benedetto Castiglione».

*Bibliografia:* Handzeichnungen alter Meister 1897, vol. 6, n. 221; Europäische Zeichnungen des 15-18 Jahrhunderts 1986, p. 198, n. 73, ill. p. 199.

I disegni di Giovanni Benedetto Castiglione sono stati riuniti nel 1971 da Ann Percy (PERCY 1971), che li ha studiati in un proficuo confronto con i dipinti dell'artista, mettendo in luce l'evoluzione del suo stile grafico. Pur essendosi formato a Genova tra il 1625 e il 1632, Castiglione conduce i suoi disegni in modo diverso rispetto agli artisti liguri di primo Seicento, come Fiasella, Assereto, Ansaldo o Strozzi (BLUNT 1954, p. 4). Da subito egli approda, infatti ad uno stile personale che si misura precocemente con temi biblici, pastorali e scene mitologiche, dove la presenza di animali è elemento costante e caratteristico. I temi pastorali furono forse mutuati da Sinibaldo Scorza (1589-1631; SOPRANI RATTI 1768, vol. 1, pp. 216, 218, 219, 223) – da cui Castiglione apprese probabilmente anche l'arte incisoria (BELLINI 1982, p. 14; BELLINI 1985, p. 13) – e, più alla lontana, dalle opere dei Bassano (PERCY 1971, p. 22); mentre i paesisti fiamminghi e tedeschi che lavoravano a Genova, *in primis* Jan Roos (1591-1638), ebbero probabilmente un ruolo nel trasmettere la passione per le scene di carovane con asini (PERCY 1971, p. 23).

Questo genere di soggetti fu una costante dell'opera di Castiglione, il che non rende agevole datare in modo preciso il foglio di Dresda (fig. 110) all'interno della produzione grafica dell'artista. Il confronto con un foglio di solida autografia, conservato al British Museum (inv. 1997, 0607.10; PERCY 1971, p. 94, n. 59; fig. 111), fa nondimeno propendere per una datazione intorno agli anni Cinquanta del Seicento, nei pressi del secondo soggiorno romano dell'artista (PERCY 1971, pp. 33-38). Il foglio del British a sua volta si avvicina, con qualche variante, al dipinto del Barber Institute of Fine Arts (inv. 67.5; fig. 112) raffigurante *Rebecca guidata dal servitore di Abramo*, al quale Percy ha avvicinato anche la tela del Museo Nazionale di San Martino a Napoli (fig. 113), di soggetto controverso (probabilmente

Rebecca e Isacco), e il *Viaggio della famiglia di Abramo* dei Musei di Strada Nuova a Genova (Palazzo Rosso, inv. PR 92; fig. 114).

Tanto nel foglio di Dresda che in quello del British Museum Castiglione delinea con il pennello, in modo piuttosto sommario, una traccia della composizione, e rinforza le figure con un tratto rosso molto deciso, più evidente e sicuro nel foglio di Londra. Nei due disegni è analogo anche il modo un po' affrettato di delineare i volti dei bambini e di far scivolare la composizione verso il fondo, facendo arretrare i personaggi.

La bottega di Giovanni Benedetto Castiglione fu molto attiva nell'imitare lo stile del maestro, ma il foglio di Dresda sembra potersi considerare un originale: prendendo sempre come riferimento il foglio del British Museum, emerge ad esempio come il tratto grafico sia più immediato, la luce più incisiva, i movimenti dei personaggi più fluidi rispetto alla composizione di Dresda, e come sia altresì più armonico il mescolarsi dei rialzi rossi con la traccia sottostante a pennello. D'altro canto, però, il foglio qui esaminato mostra caratteristiche qualitativamente migliori rispetto ad un altro – considerato autografo da Blunt (BLUNT 1954, p. 39) e ora ritenuto di bottega – conservato a Windsor (inv. RCIN 904069; fig. 115), anch'esso collegato alle opere pittoriche sopra citate e databile intorno agli anni Cinquanta del Seicento.



Fig. 110. Giovanni Benedetto Castiglione, *Gregge al pascolo*, matita rossa, pennello e inchiostro bruno, 262x382 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 428.



Fig. 111. Giovanni Benedetto Castiglione, *Pastori con gregge*, pennello e colore ad olio con pigmenti rossi, 425x570 mm., London, British Museum, inv. 1997, 0607.10.



Fig. 112. Giovanni Benedetto Castiglione, *Rebecca guidata dal servitore di Abramo*, olio su tela, 150x190,5 cm., Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, inv. 67.5.



Fig. 113. Giovanni Benedetto Castiglione, *Rebecca e Isacco?*, olio su tela, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 114. Giovanni Benedetto Castiglione, *Viaggio della famiglia di Abramo*, olio su tela, 186x282 mm., Genova, Musei di Strada Nuova, inv. PR 92.



Fig. 115. Giovanni Benedetto Castiglione (copia da), *Rebecca e Isacco?*, pennello e colore ad olio con pigmenti rossi e bruni, 385x557 mm., Windsor, Royal Collection Trust, inv. RCIN 904069.

27. LUCA GIORDANO DA LUCA CAMBIASO ?

ANFITRITE

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-800

*Tecnica:* penna e inchiostro bruno, tracce di matita rossa in basso a sinistra; 239x317 mm.

*Stato di conservazione:* buono, presenta delle abrasioni superficiali, forse reintegrate successivamente nella zona in basso a sinistra. In alcune parti l'inchiostro è lievemente ossidato. Controfondato.

*Scritte:* sul foglio non è presente alcuna scritta.

*Marchi:* sul *verso* del foglio, al centro Lugt 693b; in basso a sinistra: Lugt 1656b.

*Provenienza:* 1937, lascito Johann Friedrich Lahmann.

*Bibliografia:* FISCHER, MEYER 2006, p. 113, n. 54, nota 2.

Nell'inventario dei disegni genovesi del Louvre (*Inventaire général* 2017, p. 146), tra le copie da Luca Cambiaso, si trova un foglio raffigurante questa stessa composizione (inv. 9320; fig. 117), che presenta però una qualità decisamente inferiore rispetto al foglio di Dresda (fig. 116) dove il tratto spesso e nettissimo a penna rivela una certa vitalità ed è opera di un artista di maggior abilità grafica.

L'idea di Chris Fischer e Joachim Meyer (FISCHER, MEYER 2006) di assegnare questa copia a Luca Giordano trova il suo fondamento in quanto affermava Bernardo De Dominici nella seconda edizione delle *Vite* di Giovan Pietro Bellori:

Intanto capitatigli in mano alcuni disegni di Luca Cambiaso famosissimo Pittore Genovese, [Luca Giordano n.d.r.] si compiacque della franchezza di quella penna, e l'imitò così bene, che molti de' suoi a questo stile condusse: ond'è, che i dilettanti spesso ingannandosi, riputano i disegni del nostro Giordano come opera del Cambiaso; anzi in più d'una raccolta questo scambio con somma laude del Giordano si ammira<sup>29</sup>.

Come ricorda un'altra fonte antica, il frammento di una lettera datata 1687 che compare sul *verso* del disegno inv. 2886 di Monaco, «L'année de la peste (c'est-à-dir sans doute 1656), Giordano copiat à Rome les dessins de Luca Cambiaso» (Vitzthum in *Le dessin à Naples* 1967, p. 38). Così, seguendo anche le antiche iscrizioni apposte ad alcuni disegni che indicano la paternità di Luca Giordano da Cambiaso, sono stati riuniti alcuni fogli di alta qualità che, pur riprendendo lo stile di Cambiaso, presentano caratteristiche o piccole varianti già barocche e ai quali è stato associato il nome di Giordano.

---

<sup>29</sup> BELLORI [1672] 1728, p. 311.

Tra questi disegni, il *Putto con teschio* e la *Maddalena* di Capodimonte (invv. 103310, 103311, fig. 118)<sup>30</sup> – che riportano entrambi l'antica scritta «Luca Giordano imitando Cangiasi» – e l'*Assunta* di Berlino (inv. Kdz16936) si avvicinano al disegno di Dresda, così come la *Sibilla* del Louvre (inv. 9204 r; fig. 119). Meno vicini al foglio di Dresda appaiono, invece, i *Putti con anatra* (inv. T, 13.36; fig. 120) e il *Gruppo di putti* del British Museum ricondotto a Giordano da Vitzthum<sup>31</sup> (inv. T, 13.26; fig. 121)<sup>32</sup>.

Stando ai disegni riuniti finora sotto il nome di Giordano, sembra che quest'ultimo si sia soffermato su opere appartenenti ad una precisa fase della grafica cambiasesca, e segnatamente al momento in cui non si avverte più il segno ingarbugliato dei primi fogli, influenzati dallo stile di Perino del Vaga, ma allo stesso tempo la penna non è ancora approdata al «disegnare per via di cubi»<sup>33</sup> delle opere tarde<sup>34</sup>.

C'è un momento intermedio in cui nei disegni di Cambiaso, forse condizionato dall'incontro con Galeazzo Alessi e Bernardo Castello, si manifesta un disegno più abbreviato e fluido (BOBER 2007, pp. 72-79). Un folto gruppo di studi rientra in questa fase e anche le molte *Sibille*, disegni preparatori per opere autonome realizzate dall'artista entro gli anni Sessanta del Cinquecento (BOBER 2007, pp. 72-73). Tra queste la *Sibilla Frigia* di Stoccarda (inv. C 6206; fig. 122), forse da riferirsi all'affresco realizzato da Cambiaso nel 1552 per la villa di Luca Giustiniani, è identificativa di questa fase grafica, insieme ai due fogli raffiguranti le *Sibille* ora a Princeton (invv. x1948-640; fig. 123).

<sup>30</sup> FERRARI, SCAVIZZI 2000, p. 363, nn. D 10; D9 (con bibl. precedente); *Luca Giordano*, 2001, pp. 382-383.

<sup>31</sup> FERRARI, SCAVIZZI 2000, p. 363 nn. D12-D13 (con bibl. precedente).

<sup>32</sup> Sul delicato tema delle copie realizzate da Luca Giordano cfr. FERRARI, SCAVIZZI 2000, pp. 174-175.

<sup>33</sup> SOPRANI, RATTI 1768-1769, vol. 1, p. 83.

<sup>34</sup> Cfr. BOBER 2007, pp. 63-83.



Fig. 116. Luca Giordano (da Luca Cambiaso) ?, *Anfitrite*, penna e inchiostro bruno, tracce di matita rossa, 239x317 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-800.



Fig. 117. Luca Cambiaso (copia da), *Anfitrite*, tracce di matita nera, penna e inchiostro bruno, 251x370 mm., Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Arts graphiques, inv. 9329.



Fig. 118. Luca Giordano (da Luca Cambiaso) ?, *Putto con teschio*, penna e inchiostro bruno, 168x260 mm., Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. 103310.



Fig. 119. Luca Giordano (da Luca Cambiaso) ?, *Sibilla*, penna e inchiostro bruno, 405x280 mm., Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Arts graphiques, inv. 9204.



Fig. 120. Luca Giordano (da Luca Cambiaso) ?, *Putti con anatre*, penna e inchiostro bruno, 168x149 mm., London, British Museum, inv. T,13.36.



Fig. 121. Luca Giordano (da Luca Cambiaso) ?, *Putti in gruppo*, matita rossa, penna e inchiostro bruno, 138x155 mm., London, British Museum, inv. T,13.26.



Fig. 122. Luca Cambiaso, *Sibilla*, penna e inchiostro bruno, 300x250 mm., Stuttgart, Staatsgalerie, inv. C6206.



Fig. 123. Luca Cambiaso, *Sibilla di schiena con un genio seduta sulle nubi*, tracce di matita nera, penna e inchiostro bruno, 401x282 mm., Princeton, Princeton University Art Gallery, inv. x1948-654.

## 2.7. Scuola napoletana

28. ARTISTA ITALIANO ENTRO IL 1650

STUDIO DI UOMO CHE INCEDE

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-874

*Tecnica:* matita rossa; 282x209 mm.

*Stato di conservazione:* buono.

*Scritte:* sul *recto* nessuna. Sul *verso*: «1408», «1937-874», «g».

*Marchi:* sul *verso*: L.693b; L.1656b.

*Provenienza:* 1937, lascito Johann Friedrich Lahmann.

Il tratto a matita rossa, deciso e strutturante, e l'immediatezza che questo foglio (fig. 124) trasmette insieme alla vitalità plastica della postura e alla capacità così trasparente di concepire la luce, fanno pensare che esso possa essere stato realizzato da un grande maestro entro la prima metà del Seicento.

L'attenzione così spontanea per la luce riconduce a un ambito lombardo; e infatti fino ad ora le ipotesi attributive si sono focalizzate su quest'area geografica, tra Tanzio da Varallo e Carlo Donelli detto il Vimercati (a Tanzio ha pensato Henning Hoesch nel 2021, mentre ad un lombardo vicino a Carlo Donelli, Heiko Damm nel 2021). Uno studio di figura di Tanzio della Morgan Library (inv. 1978.2; fig. 125) mostra, tuttavia, un tratto di contorno meno forte e deciso, la propensione a definire la figura con tratti più sottili e ravvicinati e una concezione della luce del tutto differente.

Carlo Donelli detto il Vimercati (Milano 1661-1715), il cui maggior nucleo di disegni è oggi conservato nel codice F 231 inf. della Pinacoteca Ambrosiana, è un disegnatore certamente da riscoprire<sup>35</sup>, ma che opera in cronologie troppo avanzate per questo foglio che, nella disinvolta e trasparente concezione luministica, sembra risentire del *milieu* caravaggesco.

Un modo così puro di far emergere la luce sulle figure ritorna in alcuni fogli di Battistello Caracciolo, come i due fogli del Nationalmuseum di Stoccolma un tempo attribuiti a Tanzio: il primo raffigurante uno *Studio di Panneggio* (invv. NMH 1710/1863; fig. 126) e il secondo una *Madonna col Bambino* (inv. NMH 1689/1863; fig. 127)<sup>36</sup>. Ma la struttura della figura massiccia di Dresda non ha molto a che fare con Battistello: una proposta di lavoro per questo disegno di altissima qualità, la cui paternità resta ancora da individuare.

---

<sup>35</sup> Su Vimercati si veda POGGI 2006.

<sup>36</sup> Su questi disegni cfr. MOIR 1970. Sui disegni di Battistello: CAUSA PICONE 1993, EADEM 1997, CAUSA 2000, EPIFANI 2022.



Fig. 124. Artista italiano entro il 1650, *Studio di uomo che incede*, matita rossa, 282x209 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1937-8744.



Fig. 125. Tazio da Varallo, *Monaco inginocchiato*, matita rossa e gessetto bianco su carta preparata rosa, 237x160 mm., New York, Pierpont Morgan Library, inv. 1978.2.



Fig. 126. Battistello Caracciolo, *Studio di panneggio*, matita rossa su carta verde, 207x184 mm., Stockholm, Nationalmuseum, inv. NMH 1710/1863.



Fig. 127. Battistello Caracciolo, *Madonna con il Bambino*, matita rossa su carta crema, 254x366 mm., Stockholm, Nationalmuseum, NMH 1689/1863.

29. ARTISTA NAPOLETANO VICINO A MATTIA PRETI

RECTO: STUDIO PER UNA STRAGE DEGLI INNOCENTI

VERSO: BAMBINI A TERRA

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1989-96

*Tecnica:* matita nera e tracce di matita rossa; 143x109 mm., *verso:* matita rossa.

*Stato di conservazione:* buono.

*Scritte:* sul *verso*, a matita: «Ital. 17 Jh.».

*Filigrana:* al margine inferiore sinistro: giglio iscritto in un cerchio.

*Provenienza:* acquistato da Dorothea Schiffner; *provenienza:* collezione Paul Ackermann? dalla collezione di Paul Ackermann.

Il foglio, di piccole dimensioni, raffigura sul *recto* (fig. 128) due uomini in lotta tra loro e una terza figura a terra, probabilmente femminile, che solleva il braccio. Il tratto a matita nera è molto rapido e fissa sul foglio le prime idee dell'artista per le figure, forse parte di una composizione più articolata. Il *verso* (fig. 129), su cui compare, a matita rossa, uno studio per un gruppo di bambini a terra, appare invece come uno studio più meditato. Se letti insieme, *recto* e *verso* del foglio potrebbero costituire degli studi preparatori per un *Massacro degli innocenti*.

Lo stile grafico del foglio in esame ricorda Mattia Preti, sia per la matita nera rapida, che ritorna volentieri sui suoi passi, sia per lo studio a matita rossa del *verso* che, pur essendo maggiormente rifinito pare della stessa mano del *recto*. Il confronto con un disegno di Preti per l'affresco d'abside in Sant'Andrea della Valle, raffigurante *Sant'Andrea legato alla croce* e conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 6794 S, fig. 130), mostra una maniera simile di impostare il foglio, alternando figure più rifinite ad altre solo accennate; la matita ritorna più volte sui contorni con tratti spezzati, mentre si fa più morbida nella definizione delle muscolature. Insieme alla forza del movimento impresso alle figure, molto simile nei due fogli, queste caratteristiche spingono ad inserire questo disegno nell'ambito napoletano del XVII secolo.



Figg. 128-129. Artista napoletano vicino a Mattia Preti, *recto*: studio pre una strage degli innocenti, *verso*: bambini a terra, matita nera e tracce di matita rossa, 143x109 mm., *verso*: matita rossa, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1989-96.



Fig. 130. Mattia Preti, *Sant'Andrea legato alla croce*, matita rossa, 249x163 mm., Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 6794 S.

*Scuola non individuata*

30. ARTISTA ITALIANO DELLA SECONDA METÀ DEL XVIII SECOLO

STUDIO DI OROLOGIO

Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1989-70

*Tecnica:* grafite, penna e inchiostro bruno 296x209 mm.

*Stato di conservazione:* buono.

*Scritte:* sul *recto*, al centro «\* un orologio». Nell'angolo in alto a destra «un ora del giorno». Sul *verso*, in matita «Italienish 17/18».

*Provenienza:* acquistato da Dorothea Schiffner dalla collezione di Paul Ackermann.

Il foglio (fig. 131) potrebbe essere preparatorio per un orologio da mensola settecentesco. Questo tipo di oggetti erano, infatti, dotati di piedini per essere appoggiati e di un quadrante di forma rettangolare o quadrata.

L'artista delinea sul foglio diverse versioni per la decorazione, suddividendo con una piega verticale il foglio a metà e proponendo, a destra e a sinistra, diversi modi di ornare la parte superiore e quella inferiore.

Il disegno, assai ingarbugliato, si basa su un segno sottostante a grafite sopra la quale la penna prova ad essere chiarificatrice. L'iconografia resta comunque difficile da definire. Dell'articolata decorazione si riconoscono due ali nella metà di destra del foglio, una in alto al centro e una in basso: quest'ultima forse parte di un animale o di una figura. Sul *verso* del foglio, in basso a sinistra, viene ripresa la decorazione del *recto*.

Un album di disegni al Metropolitan Museum di New York (inv. 69.655; fig. 132) contiene al foglio 187 alcuni studi per orologi realizzati da Filippo Juvarra, che sappiamo ebbe contatti diretti con la corte sassone di Augusto II di Polonia (1670-1733), alla quale quest'ultimo inviò nel 1732 l'album intitolato *Disegni di prospettiva ideale*. Questi disegni per orologi mostrano una componente architettonica maggiore rispetto al foglio di Dresda; anche i disegni di Juvarra più ingarbugliati e sofferti restano comunque più leggibili di questo foglio alquanto confuso (cfr. MYERS 1975, pp. 31-32, n. 36h). La presenza della grafite, poi, spinge in avanti la datazione di questo foglio, probabilmente realizzato oltre la metà del XVIII secolo.

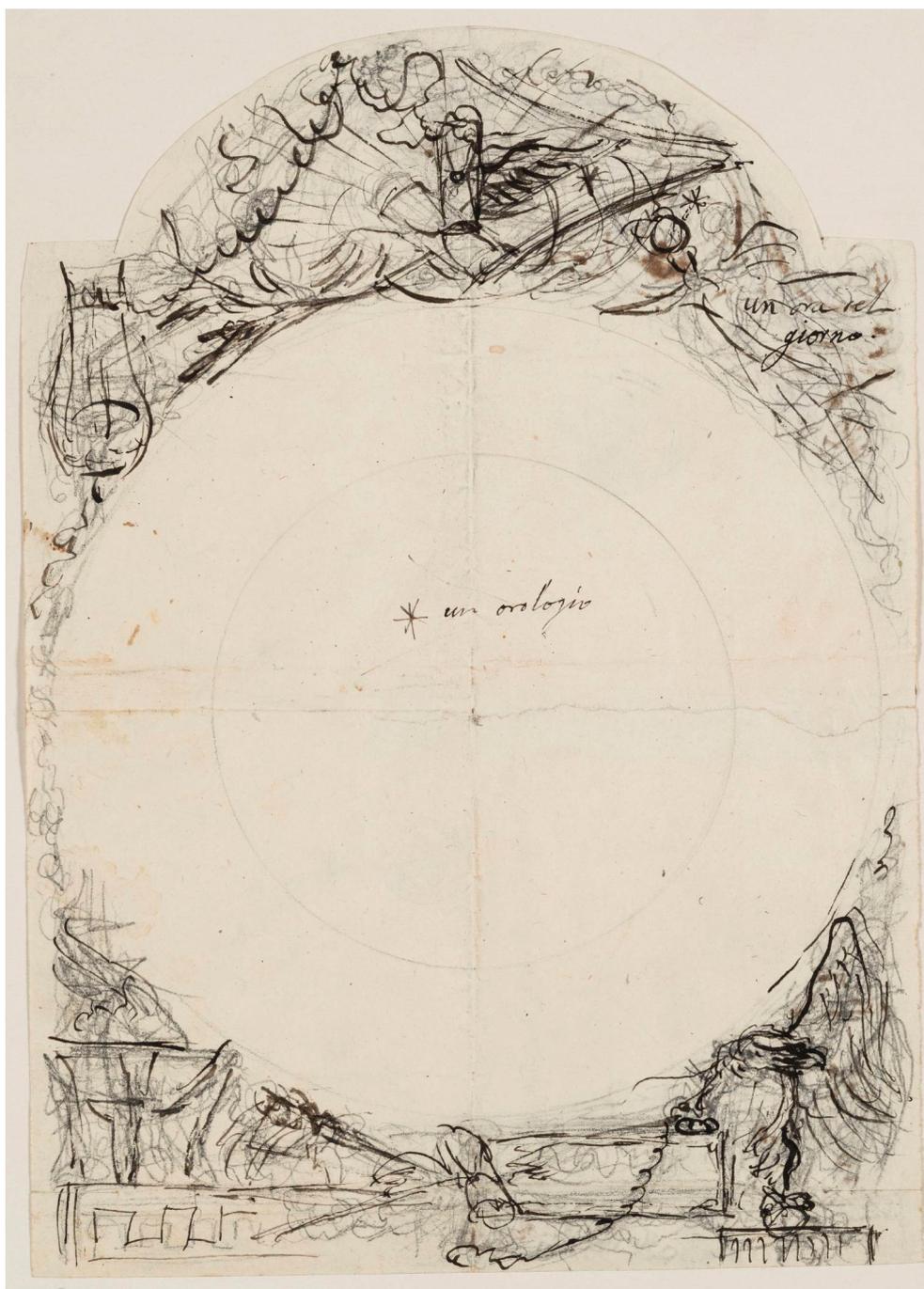
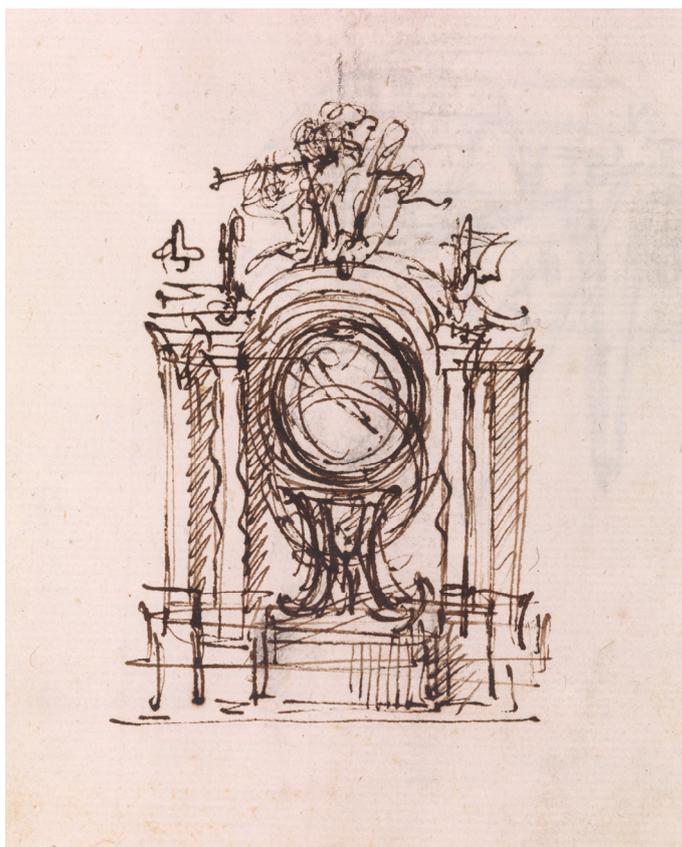


Fig. 131. Artista italiano della seconda metà del XVIII secolo, *Studio di orologio*, grafite, penna e inchiostro bruno 296x209 mm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1989-70.



Figg. 132 a-b. Filippo Juvarra, *Due studi di orologi*, penna e inchiostro bruno, 294x212 mm., New York, Metropolitan Museum, inv. 69.655, f.

### 3. Lineamenti di una proposta digitale

Negli ultimi decenni gli studi storico-artistici si stanno confrontando con le molteplici possibilità offerte dalle tecnologie digitali le quali stanno modificando le modalità di approccio alla disciplina e con esse anche gli esiti della ricerca. Oggi le fonti storico-artistiche digitalizzate possono essere interrogate selezionando parametri di diversa natura<sup>1</sup>; alcuni grandi database consentono di aggregare un'enorme quantità di dati archivistici e materiali tra loro con il fine di ricostruire la provenienza delle opere<sup>2</sup>; le grandi collezioni di tutto il mondo hanno raggiunto una buona percentuale di opere d'arte digitalizzate e digitalmente fruibili da tutti; si possono ricostruire virtualmente in modo soddisfacente intere architetture e contesti perduti.

Di pari passo con l'enorme incremento di dati digitali di diversa natura, la disciplina si sta interrogando su quali siano i modi più utili e fruttuosi per utilizzare queste informazioni. Appare però evidente come l'intelligenza artificiale sia per sua natura capace di aggregare tra loro dati che hanno un valore metrico specifico, che siano all'interno di alcuni parametri stabiliti e che possano essere rielaborati in modo computazionale. Ma è altrettanto evidente che non tutti gli strumenti su cui si fonda la storia dell'arte rispondono a tali criteri metrici.

Tra i parametri non quantificabili vi sono anche i criteri su cui si basa la *connoisseurship*, i cui strumenti fondamentali – che si trovano alla base del presente studio – sono stati messi in discussione dal più recente dibattito sul metodo di studio del disegno: una parte degli storici dell'arte si sta infatti interrogando sulle nuove possibilità fornite dalle tecnologie digitali nell'identificare un algoritmo capace di riconoscere lo stile delle opere. Su questa linea un recente studio del 2021 prova a sondare le capacità dell'intelligenza artificiale di riconoscere costanti all'interno delle opere, proponendo approcci analoghi a quelli messi in campo dagli umani di fronte ai disegni<sup>3</sup>. Gli autori prendono come punto di partenza del loro studio il metodo attributivo elaborato da Giovanni Morelli (1816-1891) che, come è noto, era in parte incentrato sul modo di raffigurare precisi dettagli – come, ad esempio, piccole parti anatomiche delle figure (orecchie, unghie, etc.) – in quanto queste variabili possono caratterizzare lo stile di un artista al punto da distinguere una sua opera da quella di altri artefici. Tale metodo si presterebbe ad essere applicato dall'intelligenza artificiale la quale, addestrata a rintracciare alcune costanti e ad aggregare i dati tra loro, potrebbe affiancare l'attività di ricerca svolta dagli studiosi del disegno. Gli esperti di gra-

---

<sup>1</sup> Si veda, a titolo esemplificativo, il sito della Fondazione Memofonte: <https://www.memofonte.it>; il sito della Scuola Normale Superiore di Pisa per le fonti storico-artistiche: [www.barocchi.sns.it](http://www.barocchi.sns.it); la biblioteca di Horti Hesperidum che archivia testi letterari di interesse storico-artistico: <https://www.horti-hesperidum.com/hh/biblioteca/>.

<sup>2</sup> Cfr: <https://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>.

<sup>3</sup> BELL, OFFERT 2021.

fica potrebbero così avvalersi, per avviare la loro indagine ovvero per corroborarne gli esiti, dell'ausilio di un osservatore artificiale e non umano, ma cionondimeno in costante apprendimento.

Alla luce dell'avvenuta digitalizzazione della quasi totalità delle collezioni dei più grandi musei del mondo, alcuni studi sul disegno si stanno in secondo luogo ponendo l'interrogativo se abbia ancora senso parlare di *connoisseurship* nel senso tradizionale del termine<sup>4</sup>. Ritengono di poter rielaborare tale metodo, esplorando l'eventualità che le riproduzioni di disegni, più che la loro consultazione fisica e materiale, possano ormai costituire la fonte principale per arricchire la conoscenza degli studiosi. Le immagini digitali delle opere renderebbero, infatti, possibile ciò che nella realtà non può verificarsi se non nell'ambito di una mostra temporanea, vale a dire l'accostamento di disegni appartenenti a collezioni diverse per poterli confrontare tra loro.

Tanto ritenere di natura oggettiva e replicabile una parte dell'attività svolta dal conoscitore di disegni, come l'attenzione per i piccoli dettagli, quanto osservare immagini esclusivamente digitali, anziché gli originali dal vero, secondo la prassi consolidata, presentano tuttavia dei limiti. Uno tra i massimi conoscitori tedeschi, Max Jacob Friedländer (1867-1958), era del resto persuaso che le capacità di uno studioso come Giovanni Morelli andassero ascritte non tanto alla presunta oggettività del suo metodo quanto piuttosto alle sue personali doti intuitive<sup>5</sup>. Una buona parte del mestiere del conoscitore non può, in realtà, non basarsi sull'osservazione dell'opera dal vivo, e sulle connessioni che egli stesso riesce a stabilire tra di essa e il suo "patrimonio interiore" di disegni osservati e studiati dal vero<sup>6</sup>.

La piattaforma elaborata a seguito di questo studio, visibile al dominio *conoscereildisegno.it*, si basa su presupposti differenti da quelli caratterizzanti gli studi appena descritti, e raggiunge, pertanto, obiettivi diversi. La ricerca affrontata per mettere a punto tale piattaforma comprende, infatti, un lavoro principalmente "analogico" che ha richiesto l'osservazione dei disegni dal vero, il confronto con altri esperti del settore, l'inquadramento storico e storiografico del contesto di realizzazione delle opere e la considerazione delle relative vicende collezionistiche.

I disegni italiani di Dresda esaminati nel capitolo precedente sono stati infatti studiati grazie agli "strumenti" di cui si servivano già i conoscitori settecenteschi. L'analisi dei fogli di età moderna non ancora ricondotti ad un artista né a un ambito di realizzazione postula infatti sempre, come è noto, l'impiego di una metodologia che, partendo dall'osservazione dell'opera (non solo di una sua riproduzione), individui inizialmente una scuola per poi stringere via via il campo ad una cerchia di artisti e, nei

---

<sup>4</sup> KETELSEN 2021.

<sup>5</sup> TOMASELLA 2018, pp. 339-340.

<sup>6</sup> Sugli strumenti del conoscitore: *Il mestiere del conoscitore* 2017; *I conoscitori tedeschi* 2018; *Il mestiere del conoscitore* 2021.

casi più fortunati, ad un singolo artista. La consuetudine a suddividere i disegni in scuole pittoriche, a sua volta, si basa su una consolidata tradizione critica, di cui si è tracciata una guida nel capitolo precedente. La qualità di un disegno aiuta invece a capire se ci si trova dinanzi all'opera di un grande maestro o di un artista minore, mentre il confronto con altre opere (dipinti, sculture, disegni e stampe) consente di verificare le prime intuizioni, evidenziando la prossimità del disegno esaminato a creazioni già attribuite tramite l'individuazione di somiglianze stilistiche o compositive più o meno accentuate. Chi si occupa di disegno, infine, è solito scambiarsi pareri di autografia in merito a singoli fogli, arricchendo in questo modo le note apposte dai grandi conoscitori del passato sui disegni stessi o sui loro supporti.

A partire da queste premesse, è stato così progettato uno strumento digitale "su misura", che non vuole finire per adattare il contenuto storico, artistico e metodologico della ricerca agli strumenti tecnologici, ma che al contrario intende valorizzare e divulgare attraverso di essi un metodo di studio. In questo senso, le possibilità dei mezzi digitali si sono rivelate straordinarie alleate della storia dell'arte, da un lato, per rendere visivamente in modo efficace alcuni concetti (che non troverebbero altrimenti una altrettanto incisiva espressione visiva) e, dall'altro, per stimolare il dibattito su alcuni aspetti nodali della disciplina.

Il primo elemento che ha consentito di arricchire la riflessione storico-artistica sulle scuole del disegno è stata, infatti, la creazione di una rete che rifletta i legami tra le opere e le scuole di appartenenza. Applicando un sistema di forze (ref *forceatlas 2*), i "nodi" sono stati disposti nello spazio in base alla forza dei legami ravvisati tra i fogli selezionati, permettendo di cogliere, con un solo colpo d'occhio, vicinanza e lontananza tra scuole e disegni.

In questo modo, i nuclei delle scuole così come le aveva suddivise Mariette nel *Recueil Crozat* – ma con l'accortezza di scorporare la scuola "di Lombardia" in due distinte scuole: quella emiliana e quella propriamente lombarda – agiscono da attrattori attorno ai quali i singoli disegni si collocano a distanza variabile (fig. 133). La tassonomia adottata da Pierre-Jean Mariette all'inizio del Settecento aveva però un limite, che qui si è cercato di superare attraverso l'ausilio degli strumenti digitali: esso imponeva, infatti, di scegliere un unico criterio alla luce del quale collocare il disegno, che andava posizionato sotto la scuola all'interno della quale l'artista era stato più attivo, oppure sotto quella dove si era svolta la sua formazione.

Solo raramente, però, accade che il percorso di un artista si inserisca all'interno di una sola regione geografica per l'intera durata della sua vita. Più spesso, lo stile grafico risulta influenzato dai molteplici spostamenti dell'artista all'interno della Penisola o fuori da essa, dovuti a motivi personali o di studio, e dal conseguente contatto con altre scuole. Per questo motivo, collocare un disegnatore all'interno di un'unica scuola è sovente difficile e il più delle volte non risulta pienamente soddisfacente.

Il caso di Antonio d'Enrico detto Tanzio da Varallo, artista di cui viene qui studiato un foglio per la Cappella dell'angelo custode in San Gaudenzio a Novara (cfr. scheda n. 17), è in tal senso emblematico. Formatosi ad Alagna Valsesia nella bottega del fratello Melchiorre, dopo un breve soggiorno romano (1600-1603 ca.) che gli consentì di frequentare la bottega del Cavalier d'Arpino, questi si trasferì infatti a Napoli dov'è ricordato nei documenti del 1608, anche egli se fu probabilmente in città già dal 1602-1603<sup>7</sup>. Tornato in patria, Tanzio dipinse tra il 1615 e il 1616 il *San Carlo Borromeo comunica i malati di peste* della chiesa parrocchiale di Domodossola, rimanendo poi in area lombarda fino alla sua morte<sup>8</sup>. Alla formazione nordica dei primissimi anni, si andarono dunque ad aggiungere nell'opera di Tanzio l'influsso del periodo romano e, forse ancor più, di quello napoletano, che la critica ha messo nella dovuta luce in occasione della mostra napoletana del 2014<sup>9</sup>. Tenuto conto dell'impatto che la mobilità dell'artista attraverso la Penisola ebbe anche sulla sua grafica, risulta chiaro come il disegno di Tanzio appena citato vada necessariamente ricondotto tanto alla scuola lombarda, nel cui solco si colloca la grafica dell'artista, ma senza trascurare l'esperienza romana e, soprattutto, napoletana.

La rete che si crea intersecando le scuole pittoriche di riferimento con i disegni selezionati consente così di visualizzare tutta la complessità del concetto di scuola del disegno (fig. 133), permettendo di tenere contemporaneamente conto di più variabili e di più scuole di appartenenza, e di restituire in questo modo una idea più ibrida, e in definitiva più realistica, dell'articolato rapporto di affinità intercorrente tra opere, geografia artistica e scuole pittoriche.

Oltre alla visualizzazione per scuole, il sito rende possibile disporre i fogli selezionati in ordine temporale, per renderli osservabili in prospettiva cronologica (fig. 134). I disegni di datazione incerta sono stati collocati, al solo fine di poter essere visualizzati sulla *timeline*, in una posizione convenzionale che si limita a raffigurare la "sequenza storica", evitando così di indicarne una imprecisa data di riferimento.

Dalle due visualizzazioni per "scuole" e per "tempo" che mostrano tutti i disegni esaminati è possibile, selezionando uno dei fogli, entrare nello specifico dell'analisi d'opera. Si accede così ad una nuova schermata (fig. 135) nella quale viene mostrata l'efficacia di un altro fondamentale strumento impiegato dagli storici dell'arte: il confronto tra opere d'arte. Il contenuto delle schede d'opera di ogni foglio analizzato prende forma visiva nel confronto con altri disegni e dipinti, posizionati nella parte destra dello schermo. Il legame più o meno forte delle opere di confronto (a destra) è evidenziato dalla maggiore o minore lontananza con l'opera esaminata (a sinistra): distanza che rispecchia la vicinanza iconografica, sti-

<sup>7</sup> Sulla data che attesta la presenza di Tanzio a Napoli cfr. PORZIO, D'ALESSANDRO 2009, pp. 123-139; per la ricostruzione della cronologia di questi anni attraverso i documenti cfr. TERZAGHI 2014.

<sup>8</sup> Sull'opera di veda Filippo Maria Ferro in *Tanzio da Varallo* 2014, pp. 130-132.

<sup>9</sup> *Tanzio da Varallo* 2014.

listica o talvolta rispecchia altri criteri esplicitati nel testo di accompagnamento. I disegni sono stati disposti nello spazio in modo che questo legame, più o meno forte, possa essere chiaramente identificabile.

Procedendo da una visualizzazione d'insieme dei disegni ad una sempre più dettagliata, la piattaforma digitale consente di approfondire ogni singolo confronto (fig. 136) e di accedere, in questo modo, al cuore della ricerca storico-artistica sui disegni. La porzione destra dello schermo è riservata al testo, mentre a sinistra è visualizzato il confronto tra l'opera esaminata e il suo confronto, disposte una accanto all'altra. Una barra di navigazione consente poi di visualizzare tutti i confronti identificati con il foglio selezionato, uno dopo l'altro, garantendo continuità nel ragionamento suggerito dalla dinamica testo-immagini.

La piattaforma consente altresì di tenere traccia della storia attributiva dei fogli e favorisce l'interazione tra studiosi grazie al pulsante “*note sul passepartout*”, posto al di sotto di ogni disegno. Chiunque acceda a questa sezione può, infatti, inviare al curatore della piattaforma la propria originale proposta attributiva al di sotto dei disegni di paternità incerta, oppure note critiche o semplici commenti.

La grafica accattivante e intuitiva del sito internet *conoscereildisegno.it* punta così a coinvolgere giovani studiosi del disegno, o appassionati della materia, guidandoli alla scoperta di una disciplina molto specialistica qual è lo studio del disegno, e riesce in definitiva a consegnare uno strumento di alta divulgazione scientifica al grande pubblico. Il sito internet è stato, peraltro, progettato in modo da non essere solo una vetrina dei risultati di questa ricerca, bensì uno strumento vivo in grado di essere successivamente aggiornato e arricchito nei contenuti. Oltre all'interfaccia riservata ai visitatori, la piattaforma fornisce infatti una seconda interfaccia, detta di *backend*, che permette di avere una visione d'insieme sui disegni e sulle informazioni inserite, e di modificare o eliminare le informazioni esistenti o aggiungerne di nuove.

In un momento storico in cui la storia dell'arte, insieme alle altre discipline umanistiche, è portata ad interrogarsi criticamente sulle possibilità fornite dagli strumenti digitali, questo lavoro prova ad intersecare la più alta tradizione della *connoisseurship* con la visualizzazione digitale con l'obiettivo, si spera raggiunto, di esaltare il metodo di studio del disegno nei suoi più tradizionali strumenti.

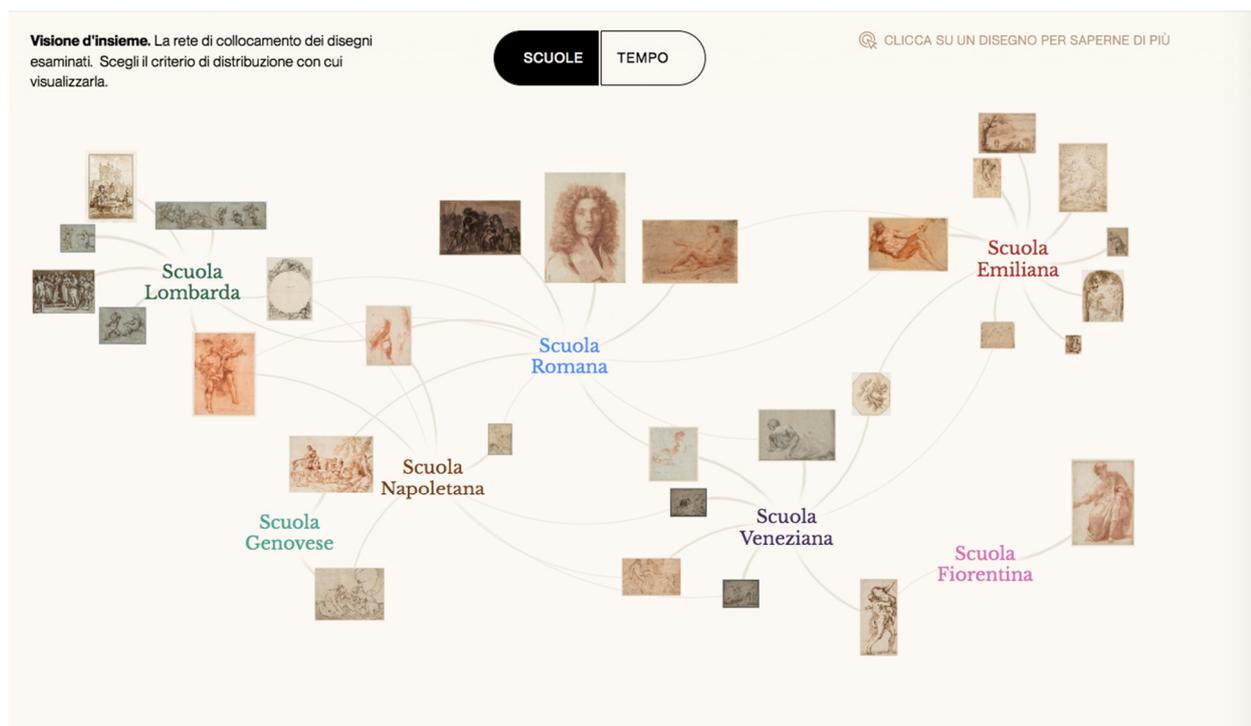


Fig. 133. Rete raffigurante le scuole del disegno, dal sito [www.conoscereildisegno.it](http://www.conoscereildisegno.it).

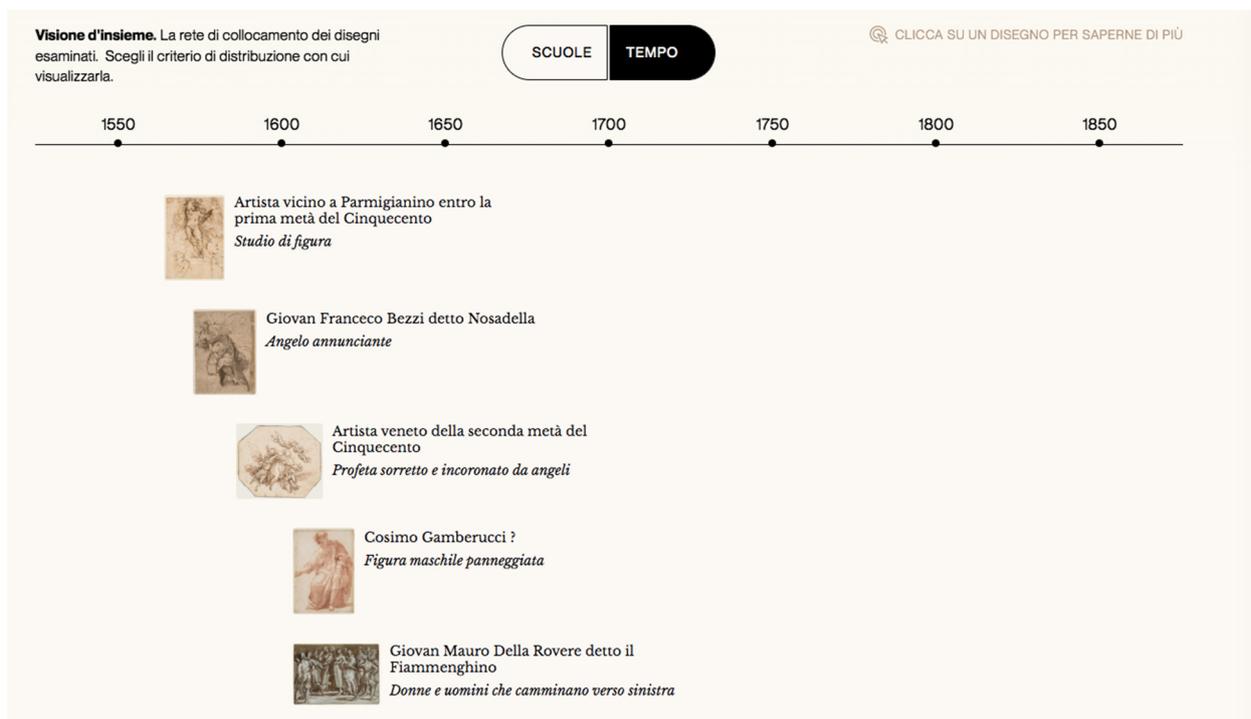


Fig. 134. *Disposizione cronologica dei disegni*, dal sito [www.conoscereildisegno.it](http://www.conoscereildisegno.it).

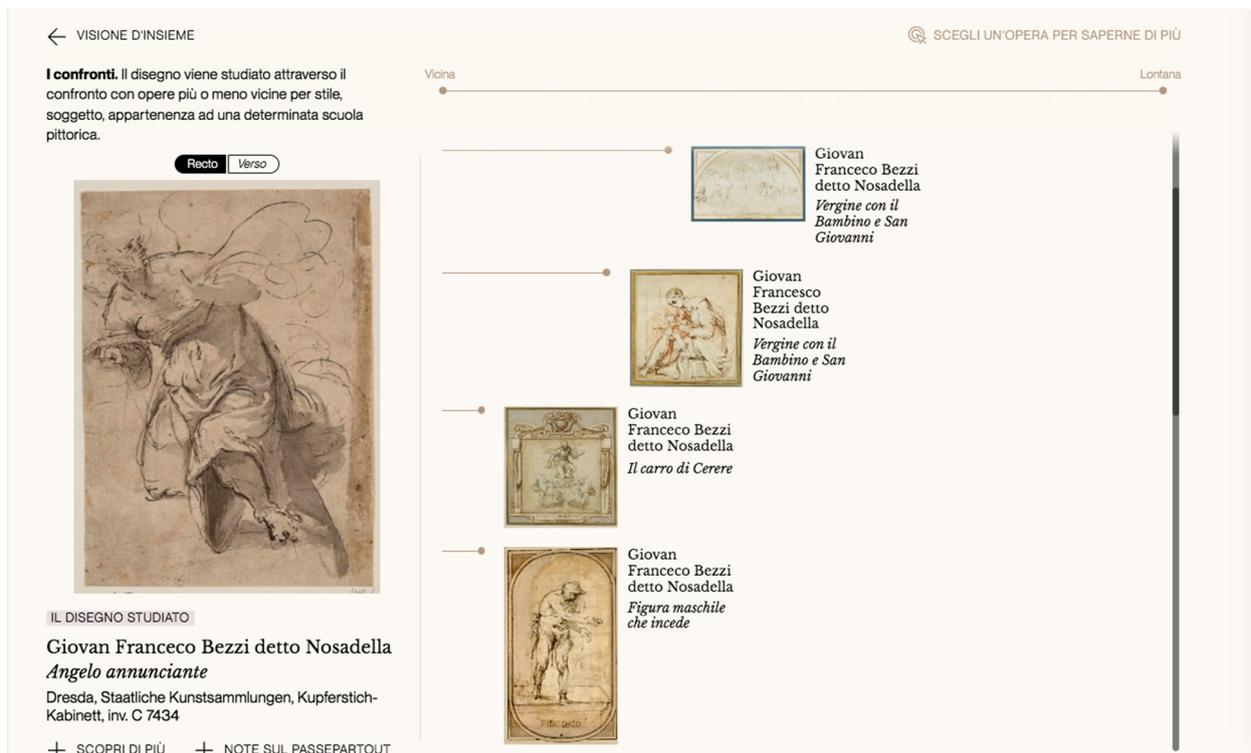


Fig. 135. *Un disegno con le opere di confronto*, dal sito [www.conoscereildisegno.it](http://www.conoscereildisegno.it).

← VISIONE D'INSIEME   ← INDIETRO
🔍 SCOPRI L'ANALISI COMPLETA

**I confronti.** Il disegno viene studiato attraverso il confronto con opere più o meno vicine per stile, soggetto, appartenenza ad una determinata scuola pittorica.

Recto   Verso



**IL DISEGNO STUDIATO**  
**Giovan Francesco Bezzi detto Nosadella**  
*Angelo annunciante*  
 Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 7434



**L'OPERA CONFRONTATA**  
**Giovan Francesco Bezzi detto Nosadella**  
*Il carro di Cerere*  
 Parigi, École nationale supérieure des Beaux-Arts, inv. eba49

+ SCOPRI DI PIÙ

Tra i disegni di provenienza autorevole, il foglio di Dresda (a sinistra) è stilisticamente molto vicino a *Il carro di Cerere* dell'École des Beaux-Arts (a destra). I due disegni, infatti, condividono un analogo modo di utilizzare l'acquarello grigio per sottolineare le zone d'ombra e la stessa dinamica lineare che si sofferma maggiormente su alcune parti anatomiche o del panneggio mentre si libera in un tratto più movimentato nel definire le ali, le nuvole e i panneggi svolazzanti. La struttura delle figure principali dei due disegni, entrambe ben intuibili al di sotto del panneggio, hanno la stessa massiccia consistenza e analogo è anche il modo in cui l'artista riesce a rendere la profondità dello spazio attraverso la posizione di scorcio.

Fig. 136. *Confronto tra opere d'arte*, dal sito [www.conoscereildisegno.it](http://www.conoscereildisegno.it).

#### 4. Appendice documentaria

HStAD: Hauptstaatsarchiv Dresden

SKD: Staatliche Kunstsammlungen Dresden

BRT: Biblioteca Reale di Torino

BCT: Biblioteca Comunale di Treviso

##### Appendice 1

**HStAD, Geheimes 10026, Loc. 379/5, ff. 57-58. Elenco dei quadri appartenuti alla famiglia di Francesco Algarotti allegato alla lettera del 23 aprile 1746<sup>1</sup>.**

Catalogo di quadri

Un quadro in tavola rappresentante una Madonna col bambino e alcuni Santi intorno mezze figure di grandezza naturale opera finitissima di Giovanni Bellino maestro di Tiziano col nome dell'autore, e delle sue più belle e singolari. Quadro per traverso che è di larghezza tre piedi in circa.

Arca di Noè con moltissimi animali e figure del cavalier Tempesta capo d'opera dell'autore intagliata da Pietro Monaco nel libro delle pitture sacre di Venezia. Quadro un poco per traverso che ha quattro piedi in circa di larghezza.

Due altro quadri dello stesso autore un poco più piccioli, ma della miglior sua maniera uno rappresentante un paese, l'altro una burrasca di mare.

Mercurio che insegna le arti e le scienze ad Amore con Venere in alto figure grandi al naturale opera bellissima del cavalier Benedetto Lutti romano. Quadro quasi quadrato di quattro piedi o più.

Bagno di Diana del cavalier Liberi figure di grandezza naturale capo d'opera dell'autore, e tenuto dagl'intendenti in tanta stima per la sua bellezza come se fosse del Correggio; alto più di sei piedi in circa e largo quattro. Il compagno di questo quadro, ma inferiore di bellezza fu già comprato a prezzo assai alto dal S. Zanetti per il duca reggente di Francia.

---

<sup>1</sup> Un resoconto di questi quadri si trova in POSSE 1931, p. 32, nota 1.

Altro bagno di Diana dello stesso autore, figure un terzo in circa del naturale e in grandissimo numero opera famosa.

Un Bacchanale del Lazzarini con moltissime figure opera bellissima e che accompagna il Bagno di Diana. Questi due quadri sono per traverso, e avranno in circa cinque piedi di larghezza.

Due quadri del Zoari autore verissimo di tre piedi e mezzo di larghezza e alti a proporzione. Uno di questi che rappresenta una storia sacra è intagliato da Pietro Monaco nel suddetto libro delle pitture sacre di Venezia.

Un quadro del cavalier Liberi che rappresenta un Genio allevato dalle tre Grazie di gran tocco e di bellissima maniera. Le figure son grandi al naturale, e il quadro avrà quattro piedi in circa per ogni verso.

Un quadro del Lazzarini figure al naturale che rappresenta Ercole con Iole et opera singolarissima di questo autore che ha quattro in cinque piedi di larghezza e alta a proporzione.

Un quadro del Molinari rappresentante l'adultera dinnanzi a Nostro Signore con molte figure opera capitale dell'autore. Le figure sono fino al ginocchio, e la grandezza del quadro è quasi la stessa che del precedente.

Un quadro di mediocre grandezza del Padoanino rappresentante il trionfo di Galatea con moltissime figure della miglior maniera dell'autore, e colorito come se fosse di Tiziano.

Un quadro di Pietro Vecchia figure al naturale rappresentante Semiramide alla toletta avvertita da un soldato della presa di Babilonia o di non so qual altra Città opera singolarissima dell'Autore e nel gusto del Giorgione. Questo quadro è per lungo ed avrà quattro in cinque piedi di altezza.

Due bacchanali in picciolo di Giulio Carpioni con moltissime figure, e dell'ottima maniera dell'autore.

Un quadro rappresentante la pesca di S. Piero chiamato da Nostro Signore figure grandi al naturale opera famosa di Luca Giordano e intagliata da Pietro Monaco nel suddetto libro delle pitture sacre di Venezia. Questo quadro che è per traverso avrà quattro in cinque piedi di larghezza.»

## Appendice 2

**SKD, Kupferstich-Kabinett, Kat. 140, ff. 45r-48v. Lettera di Anton Maria Zanetti a Carl Heinrich von Heineken da Venezia, il 16 gennaio 1756.**

[f.45r] Venezia li 16 gennaio 1755/56

Con il solito massimo piacere che ricevo sempre i fogli suoi, ho ricevuto quello delli 29 anno e mese passato, ed ho letto con gran gusto ciò che mi scrisse toccante il comendatissimo quadro di Holbein sopra il foglio di Erasmo Bale 1676. Ma son certo ancora ch'ella leggerà con suo gran contento le parole scritte nell'annesso biglietto da me fedelmente copiate da un autore classico, e di nome immortale. Questo è il Sandrart nel tomo che tratta della pittura, cap. VII a carta 241, nella vita dell'istesso Holbenius del resto toccante a quanto ella mi scrive, che io la abbia detto, che tal pittura sia arrivata in Venezia per via d'un certo Giovanni Lesert logografo, mi perdoni, che prese un equivoco nella lettura del mio foglio, come se tornerà à rileggerlo lo vedrà in effetto. Né alcuno più di me vivente può dargli contezza, come lo posso far io di tale singolarissima pittura, prima che sono vecchio ed in breve nell'età ottuagenaria, se piace a Sua D.evota Maestà che vi giunga, poscia perché nella nobile casa delfina, non evvi alcuno in vita che possa ricordarsi gli replicati colloqui ch'io feci con il Cavaliere Delfino, che fu Bailo in Costantinopoli [45r] all'ora che io trattavo seco lui per comprarlo nel tempo, che essendo stato io in Parigi ebbi commissione, e calda raccomandazione di comprare per S. A. Reale il Duca Filippo d'Orleans, qualsiasi distinta e celeberrima pittura per la sua Galleria. E s'egli fosse vissuto pochissimi giorni di più ella non sarebbe in Dresda, non perché io non abbi fatto il contento ch'ella vi sia, che anzi io ne ho un inesplicabile piacere, perché mi accorgo, che sua Maestà Augusto porta la gloria ed il vanto, fra quanti Augusti monarchi vi sono stati al mondo e vi saranno sino al giorno del fatale universal giudizio, che sia stato glorioso e vero dilettante d'insigne e memorabili pitture, perocché da tutta l'Europa raccolse, e procura di raccogliere ciò che è d'insigne ed egregio per collocarle nella sua Galleria. Parlando perciò con detto Cavaliere nel trattare del mezzo di quella ricerca come un quadro d'un autore così celebre, e così lontano, fosse pervenuto nella sua Galleria e mi rispose, che un cavaliere fiammingo d'alta sfera da lui conosciuto ebbe in Venezia un affare di somma conseguenza, e ha ricevuto da lui una particolare assistenza e protezione, e partito per Amsterdam dopo molti ringraziamenti, mai più n'ebbe novella alcuna, se non [46r] che dopo molti anni ebbe avviso da Amsterdam, che quel Cavaliere era morto, e che in segno di gratitudine e per contrassegno degli obblighi grandi, che professava a S. C. Dolfina gli aveva lasciato per memoria quella pittura il nome dell'oltramontano Cavaliere egli non me lo disse, ne a me importava nulla a

domandarglielo, e questa è tutta la relazione distinta che posso recare a V. S. Illustrissima sopra tale particolare.

Per comprovazione di quanto ho l'onore di dirle, e per una sua tale quale manifesta sicurezza di questo fatto e della amicizia distinta che aveva per me detto Cavaliere, narrandomi questi particolari mi permise che di mia mano traessi un disegno da detta pittura, la quale teneva in grandissima reputazione, e ricusava di privarsene, se non ad un altissimo prezzo, e tal disegno prodotto dal mio miserabilissimo talento, per farlo vedere a Sua Maestà e a sua Eccellenza primo Ministro, e fargliene a lei un dono mi basterà una sua semplice parola, e questo tenerlo per epoca indubitata del suo mirabilissimo quadro dell'Holbenius et hoc sufficiat pro presenti lectione.

[46 v] Toccante poscia al mio Quadro di Gio. Bellino, che sua altezza illustrissimo ministro bramerebbe farne l'acquisto, al che io rispondo con pregarla in primo luogo di ressegnarle il mio umilissimo rispetto, ed assicurarlo, che se mai avrò a privarmene egli sarà suo, ma che sappia che in tutta la mia povera galleria due quadri grandi io ho rarissimi e distintissimi, così che per il suo gran merito e rarità l'aver uno solo di questi quadri in una camera forma da se stesso una galleria; sono quasi della stessa grandezza e siccome di quello di Giovanni Bellino ho parlato abbastanza nel mio foglio passato, mi permetta che si parli anche del suo compagno.

Egli è di Gio. Benedetto Castiglione genovese rappresenta il Passaggio del Popolo Ebreo dall'Egitto alla terra promessa con infinito numero di figure, e d'animali. L'opera più stupenda, che abbia fatto questo autore in tutto il tempo di sua vita, e fu fortuna, ch'io abbia fatto questo singolar acquisto, perocché ritrovandomi in Vienna in casa del Principe Venceslao de Liechtenstein al tempo della morte del Serenissimo Principe Eugenio lo comprai dalla Principessa Anna Vittoria di Soissons di Savoia, nipote ed erede di detto principe Eugenio, e questo era il più bello e più magnifico quadro, che fosse nella sua Galleria per il pregio, che in sé contiene. Io non so, se a vostra signoria illustrissima sia cognita e nota questa [47r] singolar pittura, e se mai ne ha veduto il disegno, il quale se mai avrà il piacere di vedere glielo manderò; perocché fu fatta una stampa da un ignorantissima creatura che è così cattiva, e così scelerata che non si può vedere.

La buona creatura del Signor. Pietro Guarienti fu da me diverse volte, e voleva persuadermi a far negozio con lui di questo quadro per poscia renderlo a Sua Maestà Augusta e mi ha anche espedito una bella summa di zecchini, ma credo ch'egli ne volesse guadagnare altrettanti per lui, ne mai ho voluto ascoltarlo. Questo famosissimo quadro era dei serenissimi Duchi di Mantova, e se vorrà ch'egli citi l'autore, e la cartadura dove esso ne parla le dirò ogni cosa, perocché il principe Eugenio l'ebbe da Mantova. Ma io vorrei dare una prova a S.M. se veramente mi ama – e mi ama da dovero – : la prova

è questa, che vorrei, che ne pregasse Sua Eccellenza suddetta primo Ministro, che da qualunque si sia dei più accreditati banchieri di questa città prendesse informazione di mia persona, del mio essere e del mio stato del mio contegno, e delle mie azioni, e poscia venuto in cognizione di questo, e prestando fede a quanto ho l'onore di dirle, volendo applicare alla comprenda d'ambidue, perocché [47 r] non voglio separarli, e quando mi risolvo a privarmene dell'uno, voglio privarmi anche dell'altro compagno, e quando Sua Eccellenza abbia fatto questo si aggiusteremo, e le giuro sopra il mio onore e sopra l'anima mia, che il detto Cavaliere, che merita ogni bene in tutta questa Città da Venezia non può fare un più singolar acquisto.

Li due tomi delle stampe di codeste ambedue reali gallerie sono a Napoli, ed ho avuto la lettera, che venivano un bastimento – Iddio lo preservi–; ma fu una cosa molto strana, che erano già arrivate in Venezia, ed invece di venire da me sono andate a vedere la Città di Napoli.

Le rendo grazie dei cortesi auguri di felicità; lo sa il signor Iddio se io le desidero con l'intento del mio cuore tutto quel sommo, e massimo bene, che so desiderare a me medesimo e ben ella lo merita per le tante, e così degne prerogative luminose, e risplendenti, de quali ne va adorna a beneficio degli amici suoi, e dalla repubblica letteraria ancora.

Lei si burla di me in scrivermi “Monsieur je vous fais tant de peine avec tous mes recherches; mais etant vous amateur [48r] j'espere en même terre que vous ... serez indulgent.”

La ringrazio della consimile opinione, e sentimento, ch'io ho per il Sig. Rossi, con cui non mi degno, ne men di por in confronto il nome mio, ed ho piacere, che costa sia conosciuto. Ma è ormai ora, ch'io finisca d'incomodarla: Le dimando scusa del lunghissimo tedio mio, che le ho apportato mi voglia bene, a presto, che ne vedrà sinché avrò spirito, e vita una vera riconoscenza, con che dimostrarle riverenza.

È pregata de miei complimenti al degnissimo e virtuosissimo suo nipote

Devostissimo, osservandissimo servitore

Anton Maria Zanetti

### Appendice 3

**SKD, Kupferstich-Kabinett, Kat. 140, ff. 64-65. Lettera di Anton Maria Zanetti a Carl Heinrich von Heineken inviata da Venezia il 7 gennaio 1757.**

Venezia, 7 gennaio 1756/57

Non gli posso descrivere il piacer mio in aver veduto il foglio suo compitissimo del 6 del passato dicembre. Eccomi pronto a servirla di quanto in esso si contiene, et di quanto ella mi ha comandato.

- 1) Locatelli paesista morto a Roma, saranno dieci anni in circa.
- 2) Giovan Battista Tiepolo veneziano vivente fu scolaro di Gregorio Lazzarini
- 3) Francesco Fontebasso veneziano vivente fu scolaro di Sebastiano Ricci
- 4) Gasparo Diziani bellunese vivente fu scolaro del detto Lazzarini, et poscia del Ricci
- 5) Pietro Longhi Veneziano vivente fu scolaro di Antonio Balestra veronese
- 6) Joseph Angeli veneziano vivente fu scolaro di Giovan Battista Piazzetta
- 7) Giovan Battista Piva fu scolaro del detto Tiepolo morì assai giovine
- 8) Michel Rocco parmegiano vive, ma non dipinge in Venezia

[f. 64r]

- 9) Gasparo Lopez fiorentino pittore insigne de fiori, è morto
- 10) Alessio de Marchis paesista. Non lo conosco
- 11) Silvestro Manaigo Veneziano, è morto già 7 anni
- 12) Francesco Zuccarelli senese, vive ed è in Londra, bravissimo paesista, studiò dalla natura ed da Marco Ricci
- 13) Zimaroli paesista veneziano; ma divenne cieco
- 14) Innocenzio Bellavita Veneziano vivente dipinge paesi et architetture
- 15) Paolo Annesi paesista. Non lo conosco
- 16) Ignatio Stern. Non lo conosco
- 17) Zimarolli vivente ed dipinge bravamente in Verona

Dalla mia sollecitudine di servirla, Vostra Signoria Illustrissima apprenda a comandarmi in tutto quello che il mio miserabile talento è capace, mentre che dai fatti avrà sempre un testimonio della stima e venerazione che io professo alla sua riveritissima persona.

Subito che sarà rasserenato codesto Sassone Cielo, non mancherò di consegnare al Signor Conte Minelli le stampe [f. 65r] et libri che io le sono debitore.

Di due favori io la prego, quali a V. S. Illustrissima saranno di poco incomodo, et a me di un grandissimo piacere. Il primo vi è, che mi dica se ha da me ricevuto in una lettera che io ebbi l'onore di scrivergli, cui dentro riposi un picciolo disegno da me fatto dal consaputo quadro d'Holbenius, di cui me ne parlò molto et sapere se mi ha dato risposta; mentre è gran pezzo di tempo, che sono privo de fogli suoi. Il secondo è di sapere quando crede che sarà per uscire alla luce il tomo secondo delle stampe di codesta Reale Augusta Galleria, et parimenti il secondo tomo di quella del primo ministro sua eccellenza conte di Brühl.

È pregata di riverirmi l'illustre e bravissimo suo nipote, che io infinitamente stimo, e considero, e sappia egli e v.s. illustrissima che io lo sarò sino che avrò spirito e vita ad ambedue.

Suo Obligato servidore, Anton Maria Zanetti

[f. 65v]

È pregata di due righe di risposta perché altrimenti (supponendo che fosse smarrita) mi conveniva scriverne un'altra simile, perché mi varrebbe troppa afflizione che potesse supporre, che io non le abbia risposto. E la scrivo per la posta, non già per mezzo del Conte Minelli, perché similmente per la posta riceve la sua.

## Appendice 4

**Introduzione realizzata da Mariette per il *Recueil de Heineken* e da quest'ultimo pubblicata nel 1768 all'interno di: *Beantwortung der Recension des Kupferstichwerks der Dresdnischen Bilder-Gallerie*, in *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen*, vol. 1, pp. 190-203.**

De tous les arts, faits pour instruire et pour plaire, il n'en est certainement point qui, dans tous les temps, se soit acquis une estime plus constante et plus méritée, que la peinture, ni qui ait été accueilli aussi favorablement, et aussi universellement de tous les peuples. Née, pour être l'interprète de la nature, et pour imiter [191] les différents objets, qu'elle lui offre, elle en est souvent la rivale, et non content, de le disputer avec elle, elle a quelquefois l'ambition de vouloir la surpasser. Il ne lui suffit pas, de représenter fidèlement ce qu'elle voit; en une infinité d'occasions, elle ose entreprendre de rectifier ce que la nature peut avoir de défectueux et d'ignoble. Elle sait qu'il existe différents traits de beauté épars, que cette nature trop avare, ou trop économe, semble avoir eu dessein de partager, et de répandre sur chacun des objets, qu'elle donne en spectacle, et que ces traits ne se rencontrent presque jamais réunis. Dirigée par le goût, elle [la peinture, n.d.r.] en fait la recherche et la combinaison, elle les rassemble, elle en forme un tout parfait et régulier, et ce qu'elle nous présente, devient la véritable image du Beau.

Aussi, toutes les fois, que les anciens parlaient de la beauté, et qu'ils voulaient en fixer l'idée, ils ne manquaient jamais de renvoyer aux ouvrages de l'art. S'ils avaient à faire remarquer les traits délicats en bien pris d'une belle personne, ne trouvant point de comparaison plus expressive et plus énergique, ils ajoutaient, que le pinceau, ou le ciseau, ne les auraient su faire plus accomplis.

Avec autant de sensibilité, et une aussi forte prévention, en faveur des beaux arts, quelle impression ne dévoient pas faire sur des hommes ainsi préparés, les rares productions de la peinture? A peine se fut elle [192] montrée dans toute son splendeur, qu'elle s'attira des admirateurs sans nombre. On lui décerna le titre d'Art divin. La noblesse de ses opérations mérita les plus hautes distinctions, aux habiles gens, qui s'y distinguaient; ils virent quelquefois les rois s'abaisser en quelque façon, devant eux, faire des démarches, dont tout autre motif, que l'amour de la peinture, les eût peut être fait rougir. Alexandre, le fier conquérant de l'Asie, n'eut pas honte de donner l'exemple; il visita Apelles, lui prodigua ses faveurs, en fit presque son ami. Il apprit aux maîtres du monde, qu'eux seuls étaient en droit de prétendre à la possessions des chef-d'oeuvres du pinceau. Longtemps après, chez les Romains, les ouvrages des grands peintres de la Grece, furent pareillement réservés pour les empereurs, ou pour un Lucullus, un Hortensius, un Marcus Agrippa, tous gens, que leurs richesses immenses mettaient presqu'au niveau du maître.

Pour un espace de quatre à cinq siècles, le temps devait nécessairement avoir dévoré le plus grand nombre des meilleurs tableaux, ceux des Parrhasius, des Timanthes, des Apelles. Ce qui n'avait pas disparu, devenu très rare, était d'autant plus précieux, qu'il semblait n'y avoir aucune espérance, de voir renaître de nouveaux maîtres, qui fussent en état de remplacer les anciens; et l'on comprend aisément, que les beaux ouvrages de ces derniers n'avoient plus de prix.

[193] Attalus, roi de Pergame, en y épuisant ses trésors, Jules César, Auguste, Tibère, avec tout l'argent de l'Empire, ne purent se procurer que quelques tableaux du premier ordre, et jamais autant, qu'ils l'eussent souhaité, et que pouvoir le demander le bien public.

Car en formant des galeries de tableaux dans leur palais, et en déposant ces miracles de l'art dans les temples, et dans les édifices publics, on s'aperçoit sans peine que si quelques uns de ces Princes consultaient avant tout leur propre goût, et cherchaient à le satisfaire, les plus raisonnables étoient encore plus occupés par plaisir de former des amateurs et des artistes, en leur préparant des objets d'études, et en leur offrant des secours, que n'auraient point fournis aussi aisément les cabinets des particuliers, par la difficulté, qu'il y a presque toujours, d'y avoir entrée à toute heure.

Et c'est aussi la raison, par laquelle M. Agrippa, ce sage et vertueux Romain, ce généreux défenseur des droits de l'humanité, ne pouvait voir sans indignation, que les beaux ouvrages de l'art fussent relégués dans ses maisons de campagne; il aurait voulu que tant les tableaux, que les statues, fussent continuellement exposés à la vue du public. Ne les avoir que pour soi, se les approprier, et les tenir enfermés, c'étoit à son avis commettre la plus criante des injustices.

[193] On ne peut qu'applaudir à des vues si droites et si sages, souhaiter qu'elles soient goûtées, qu'on en sente l'utilité et qu'on s'y conforme en les mettant en pratique. Il n'y a pas d'ailleurs de moyen plus sûr, et plus efficace, si l'on a à coeur la conservation des bons tableaux, que de ne les point perdre de vue.

A chaque instant il peut survenir des accidents, qu'il serait dangereux de négliger, et auxquels on ne peut apporter un trop prompt remède, et il faut pour cela des yeux vigilants, qui ne se ferment point. Il est donc plus important, qu'on ne pense, de voir bientôt les ouvrages de l'art, qui méritent une vraie considération, conservés dans des dépôts publics, et sur ce pied, on ne peut trop exhorter les princes, à former de grandes Collections.

Eux seuls ont le privilège d'avoir des successeurs, qui se perpétuent, et qui ne mourant en quelque sorte jamais, remplissent à coup sûr les sages projets, dont l'exécution commencée leur a été confiée. Eux seuls peuvent par conséquent venger la peinture d'un oubli éternel, et si cet important service doit avoir sa récompense, en est-il une plus douce, et plus glorieuse, pour des hommes desti-

nés à faire le bonheur des autres, que d'y avoir travaillé, et de pouvoir se féliciter, d'en avoir fourni et facilité les moyens?

Car, on l'a déjà fait remarquer, et l'on doit s'en souvenir, la vue et la contemplation des beaux ouvrages [195] de l'art, sont tout à fait propres, à étendre les connaissances: elles ouvrent le génie, l'échauffent, et peuvent avec le temps lui faire enfanter d'aussi rares merveilles que celles même qui faisaient le sujet de ses études. Le goût, dans quelque profession que ce soit, y trouve aussi de quoi se fortifier, et s'améliorer; et de là vient cette assurance de gens de toute espèce, et de toutes conditions, qui se rassemblent fréquemment, dans les lieux, où sont exposés les productions des grands artistes.

Comme autrefois Athenes était peuplée d'étrangers, qui quittaient leurs habitations, pur y venir prendre des leçons de sagesse, de même les galleries et les grands cabinets de tableaux sont le rendez-vous ordinaires des artistes et des amateurs de toutes les nations, qui, craignant de ne pas marcher assez surement dans le sentier du goût, arrivent dans ces lieux, pleins de confiance, et n'en sortent presque jamais, sans avoir acquis une notion plus parfaite de la route qu'ils doivent tenir, et qui les doit conduire au but, auquel ils se proposent d'atteindre.

L'expérience a encore fait voir dans tous les âges, que les Etats ne se soutiennent qu'autant que les arts y sont cultivés, et qu'ils y sont en honneur; et comme on ne peut disputer à la peinture d'être un art infiniment noble et estimable, Aristote exigeait que dans un république bien ordonnée, la jeunesse [196] fut obligée de s'appliquer à la peinture. Si ce n'était pas, pour en faire sa principale occupation, c'était au moins, pour être en état de juger d'un art, qu'il est honteux d'ignorer, ou de regarder avec indifférence et avec froideur.

Les grands princes, qui servirent si utilement les arts, lorsqu'ils se renouvelleront, ne s'éloigneront pas de cette façon de penser. Charles Quint en Allemagne, François premier en France, Philippe second en Espagne, Henri huit en Angleterre, et le Medicis en Italie, ne crurent pas qu'il fut indigne d'eux, de tendre une main secourable à la peinture, et de l'aider à se relever. Quelques uns d'entre eux manièrent le pinceau, tous montrèrent le plus vif empressement, d'avoir des tableaux, et ne mirent, quando ils en firent la recherche, aucune borne à leurs désirs. La nation modela son goût sur celui du maître, et devint, comme lui, passionnée pour la peinture; et par un heureux retour, cet art enchanteur mit dans les esprits une aménité et une douceur, que la férocité des armes en avait bannie. On ne pensa plus aux maux qu'une guerre cruelle et opiniâtre pouvaient avoir fait naître, et les peuples, familiarisés avec l'art aimable du dessein, devinrent plus polis et plus sociable.

Ce changement de moeurs influa dans toutes les parties de l'Europe et le ducs et electeurs de Saxe ne furent pas des derniers à s'y soumettre, et à [197] témoigner un véritable amour pour la peinture. Dans le même temps qu'ils faisaient acheter chez l'étranger des tableaux de prix, ils ne négligeaient rien pour faire germer les talents dont la nature avait doté leurs propres sujets, soit en or-

donnant des ouvrages à ces nouveaux artistes, soit en les encourageant pas la distribution de bienfaits réitérés. Luc Kranach, contemporain d'Albert Dürer, et qui peut marcher à la suite de cet homme incomparable, eut grande part à leur faveur. Albert Dürer lui-même éprouva les effets de leur puissante protection, et pénétré de reconnaissance, il grava le portrait de Frederic III surnommé le Sage, son illustre mécène.

[...]

L'auguste prince qui nous fait goûter la douceur et la sagesse de son heureux caractère, héritier des vertus de ses peres, ne se distingue pas par un moindre zèle pour l'avancement des sciences et des arts. Ses voyages, entrepris dans les principales cours de l'Europe, son long séjour en Italie et en France, n'ont fait que fortifier l'amour qu'il portait déjà aux art de goût; et lors qu'il s'est trouvé monté sur le trône, il leur a, plus que jamais, montré un regard favorable.

[198] Chaque jour a vu arriver à Dresde de nouveaux trésors, et ce que la peinture peut se vanter d'avoir mis au jour de plus exquis. L'Allemagne, et en particulier la ville de Prague, dans laquelle il restait encore quelques débris de la galerie que les empereurs y avoient établie; la Hollande et les Pays-Bas, la France et l'Italie, se sont, pour ainsi dire, dépouillées de ce qu'elles possédaient de plus rare. Elles ont fournis successivement un nombre prodigieux de tableaux, plus estimables les uns que les autre.

Il fallut penser à loger tous ces tableaux, et à leur préparer une demeure plus spacieuse, et plus commode, qu'aucune de celles, qu'ils avaient occupé jusqu'alors. Un si vaste projet fut conçu en 1745. Et ses difficultés, jointes à son étendue, ne l'empêchèrent point d'être exécuté sur le champ. Le grand corps de bâtiment, où étaient autrefois les écuries du roy, y fut destiné. Dans cet édifice, pavillon carré digne de porter le nom de palais. L'on a établi au premier étage une longue, large et magnifique galerie, dont le vaisseau est double et se replie sur lui même; c'est-à-dire, qu'après avoir parcouru la galerie, qui se présente la première en entrant, et qui a ses vues sur la voie publique, on entre de suite et de plein-pied dans cette seconde gallerie, contiguë et parallele à la première, et dont les fenêtres donnent sur une cour intérieure.

Les tableaux au nombre d'environ de deux mille (y compris les cabinets) renfermés dans de riches bordures dorées, y reçoivent un très beau jour et sont rangés avec simmetrie et dans le meilleur ordre. Le coup d'oeil est charmant. On a, et en abondance, des tableaux de toutes les écoles, et principalement [200] de celle d'Italie, qui auprès des véritables connaisseurs se maintiendront toujours dans une supériorité, à laquelle on ne croit point que les autres tableaux ayent la folle ambition de prétendre. C'est dans cette superbe galerie, que sont déposés depuis l'année 1746 les plus rares chef-d'oeuvres du Corrège, des Carraches et tant d'autres grands maîtres qui ont fait, pendant si long

temps, l'étonnement de tous les amateurs, qui visitaient la Galerie de Modène, et qui firent tant de fois le désespoir des peintres, qui vinrent les consulter.

Quelles actions de grâces ne sont point dues à l'illustre prince, qui a fait à ses peuples un si riche present? Et quel éloge ne recevra-t-il pas de la part des étrangers, quand ils apprendront, que c'est Sa Majesté, à qui ils ont l'obligation de pouvoir, sans se déplacer, prendre une connaissance exacte de tous les ouvrages de peinture, que renferme la Galerie de Dresde, et cela au moyen du Recueil d'Estampes, dont on lui offre actuellement la première partie. Les secours généreux, dont elle veut bien favoriser cette utile entreprise, ont déjà aplani toutes les difficultés, qui pouvaient la retarder, et elles garantissent pour la suite une entière et sûre exécution.

De bons dessinateurs, que le roi a fait venir de France et d'Italie, sont chargés de faire des desseins précis de tous les tableaux; et les graveurs qui, dans [201] toutes les parties de l'Europe, jouissent d'une plus grande réputation, sont occupées à les graver. Mais aucune estampe ne paraît, qu'après qu'on s'est assuré, par la comparaison qu'on en fait, à plusieurs reprises avec le tableau même, qu'elle lui est conforme et qu'elle en rend les beautés, autant qu'il est permis à un copie d'approcher de son original. La loi, qu'on s'est imposé à cet égard, s'observe avec une telle rigueur, que plusieurs planches, qui ont été jugées n'être pas assez bien exécutées, ont été effacées et recommencées.

Avec toutes ces précautions, l'on n'ose encore se flatter d'une réussite aussi entière qu'on l'aurait désiré, tant il est difficile, d'atteindre à la perfection. Mais si ce premier volume a le bonheur d'être goûté, ainsi qu'on a tout lieu de l'espérer, on fera à l'avenir de si grands efforts, qu'on ne doute point, de mériter de plus en plus l'estime et les suffrages des amateurs. C'est encore dans la vue de leur être agréable, qu'on a fait précéder les estampes, que contient ce Recueil, de descriptions critiques et historiques de chaque tableau. Il était inutile de donner les vies des maîtres, qui se trouvent en une infinité de livres, mais, le caractère et la façon de penser et d'opérer, ayant souvent été négligé, on s'est attaché à développer l'un et l'autre dans ces explications, ce qui paraît d'autant mieux à sa place, que le tableau [202] même, qui fait le sujet de l'examen, s'offre de lui même et en fournit la preuve.

A cette discussion, on joint, quand on en a été suffisamment instruit, l'histoire du tableau et de ses vicissitudes, supposé, qu'il en ait éprouvé quelqu'une, et afin de pouvoir être lu plus universellement; le discours françois est accompagné de la traduction italienne, ces deux langues étant les plus répandues et celles qui se parlent aujourd'hui le plus volontiers en Europe.

Autant qu'il a été possible, on a eu l'attention que les estampes rendissent les objets dans le même sens, qu'ils sont sur le tableau, et quand il en est autrement, ou ne manque guère d'en avertir dans la description. On y spécifie la matière, qui sert de fond au tableau, si c'est métal, bois, ou toile, et à

l'égard des dimensions, elles se trouvent marquées au pied de chaque estampe, ainsi que les noms de chaque graveur, et de chaque dessinateur. Il ne nous appartient pas de régler les rangs, ni de rechercher quel est celui d'entre les graveurs que nous avons employés, qui mérite qu'on lui décerne la palme. Ce jugement est dans la main du public, et c'est à lui de le prononcer. Il est cependant une estampe dans ce recueil, que nous ne pouvons nous empêcher de faire remarquer. Celle, qui est à la tête de toutes, qui représente le portrait de Sa Majesté, et qui [203] a été exécutée d'après le beau tableau du Chevalier Hyacinthe Rigaud, peint pendant le séjour du Roi à Paris, et lorsqu'il n'étoit que prince royal.

Cet excellent morceau, gravé entièrement au burin, est l'ouvrage du Sr. Balechou, et il y aurait de l'injustice, à ne le pas annoncer, comme un chef d'oeuvre de gravure. Nous voudrions pouvoir dire le même bien de procédés et de la conduite que l'auteur a tenu avec la cour.

## Appendice 5

BRT, Militari 228 (2), fascicolo V; lettera di Francesco Algarotti a Bonomo Algarotti del 10 maggio 1757 (estratto):

«[...] Mi scrivono da Chiozza che sia morta la Rosalba e mi offrono i suoi quadri. Ci è nella sua stanza grande sopra canale un quadretto di Rembrandt mezza figura con cappello in testa e una cornice dorata grandissima. Di quello darei bene una mezza dozzina di zecchini e vi prego di fargli offrire. Similmente sopra il camino[?] della medesima camera ci sono certe canestre [...] dipinte che fingono carte da musica e carte da gioco (non so quante sieno) di queste darei un paio di zecchini. Quello che mi scrive è un certo Giacinto Montecchi[?] da Chiozza che sarà forse erede di donna Rosalba. In ogni caso si potrebbe far capo all'abate Santi[?] che è nel negozio dell'Albrizzi e che era tanto di casa della Rosalba».

## **Appendice 6**

BRT, Militari 228 (2), fascicolo V; lettera di Francesco Algarotti a Bonomo Algarotti del 14 giugno 1757 (estratto):

«[...] Delle camere della Rosalba da essa dipinte non cercar altro. Nè meno della testa di Rembrandt se ne domandano così gran prezzo. Ci è tra rimasti in pastello una mezza figura della principessa di Austria [?]. Questa la piglierei per pochi zecchini; come anche una testa della famosa svizzera colla scuffia nera in capo. Voi ben conoscete questo ritratto di cui la Rosalba [...] ne ha fatto varie copie. Vedete se li potete avere per un prezzo discreto, come sarebbe di cinque, sei, sette o al più otto zecchini l'uno. Dopo le disgrazie avvenute in Sassonia non ci sarà, credo io, gran concorrenza per comperare i pastelli della Rosalba».

## Appendice 7

### **SKD, Kupferstich-Kabinett, Kat. 140, f. 9: Projet pour graver, et mettre au jour un Recüeil d'Estampes d'après les fameaux tableau de la Galerie Royale**

Le sous signé Zucchi s'oblige d'entreprendre l'ouvrage de graver, et mettre sur la presse un Recüeil d'Estampes au nombre de 100 entre grands et moyens, dans le temps de cinque année, 20 pièces par an.

Pour pouvoir donc suffire à tant d'efforts et de dépenses, le sous dit Zucchi propose très humblement qu'il plaise a sa Majesté de prendre 200 épreuves des chaque planches à un écus la pièce entre grands et moyens, les quelles serons au nombre de 4000 pièces par chaque année, ce qui font juste 4000 écus par an. Cette somme on lui faudra le régler à 1000 écus par quart d'an à fin de pouvoir entretenir les gens nécessaires, et pour d'autre dépense qui lui faudra journellement. Il est aussi nécessaire qu'au commencement de l'ouvrage on lui avance l'argent d'un demis an, qui font 2000 écus, pour pouvoir fournir à tout ce qui sera indispensablement nécessaire pour une si grands entreprise.

Dans cette maniere il s'oblige de remettre les 200 épreuves de chaque planche de temps en temps qu'il aura gravée, pour en pouvoir former avec les cinque année de temps un pareil nombre d'exemplaires.

Il engage son honneur dans cette entreprise en s'obligeant d'opérer avec toute l'application possible, sans autre intérêt que celui d'employer le temps à la Gloire de sa Majesté, et a la perfection de l'art.

Dresde, ce 9 april 1749.

Laurent Zucchi graveur du Roi

## Appendice 8

**SKD, Kupferstich-Kabinett, Kat. 140, ff. 30r-32r. Lettera dell'abate Alessandro Roccatani a Carl Heinrich von Heineken da Roma, il 10 agosto 1754.**

[f. 30r] Il Signor Conte Accoramboni non solo è venuto in Roma, ma è altresì ripartito per Spoleto per ritornar qui verso la metà di Settembre, abbiamo terminato l'affare delli due quadri cioè del Trevisani, e Benefial, perché già sono in mie mani e sono stati pagati cinquanta Ungari da esso signor Conte Accoramboni; Spero che lei ne sarà contentissimo, giacché il Sig. Battoni? Subito che li vide disse al Signor, Conte Accoramboni che glieli avrebbe pure pagati venti Scudi Romani l'uno. Ma le dirò di più: il Signor Cardinale Protettore li ha voluti vedere e si trovò presente quando glieli feci portare Monsignor Borromeo, il quale gli disse che mi avrebbe egli dato cento scudi di più se li volevo cederli a lui, facendomi fare qualche premura dall'istesso Esimio Sig. Cardinale, ma risposi esser ciò impossibile, poiché avevo questi comprati per lei [f.30 r] e che non potevo mancar di parola. Ho voluto fargli tutto questo racconto per sua consolazione, e perché sia persuaso che non gli avrei proposto la detta compra se non fossi stato sicuro che li quadri erano originali e della buona maniera e delli due conspiquei autori e che ho per lei quell'interesse, che potrei avere per mestesso, e per qualunque altro mio gran padrone.

Ora altro non resta che di trasmetterli, il che proverò di far presto, almeno fino a Venezia per incassati, e ben difesi da tela incerata; prima che si avanzi l'autunno, e che venghino le gran piogge, e li trasmetterò senza la cornice le quali non servirebbero che ad aggiungere gran peso e grossezza di cassa.

Ho per le mani qualche trattato per un quadro del signor Batoni, e forse delle migliori cose, che abbia fatto, ed un'altro [f. 31r] di Carlo Maratta. Il primo pagherà la spesa di Cento e dieci ungheri, il secondo mi lusingo possa aversi per ottanta, o novanta scudi romani, già li ho fatti vedere, e farò altra diligenza ed esame per esser sicuro che incontrerà anche questi l'applauso universale, e che siano veramente delli detti autori benché per quello del sig. Batoni non può cadere mai dubbio essendo lui vivo e posso saperlo da lui medesimo col farglielo riconoscere.

Se lei vuol dunque applicare all'acquisto di essi è necessario che me lo scriva subito, perché oltre il dubbio che possono essere dati via ad altri, vi è un vescovo di Polonia che ha dato commissione ad una Cavaliere Polacco che sta qui mio amico di comprare de quadri e volentieri accetterebbe anche questi: le serva perciò di avviso.

Mi sorprende la notizia che ella mi favorisce circa il pittore Guglielmi, che con igratitudine e contro la giustizia proseguiva [f. 31r] ad inquietarlo, ma più mi sorprende che non sia ben conosciuta la di lui

malizia, e avidità, e assicuro lei che ha fatto anche specie all'Esimo Signor Cardinal Protettore, a cui feci l'istoria discreta del fatto. Io credevo che fosse tutto finito, e che le fosse bastato tutte l'imposture che a lei aveva fatto, e tutte l'impertinenze se io fossi costì renderei buon testimonio di questi fatti che so. É vero che non ho sodisfatto alla commissione. Che lei mi diede su questo particolare, ma si ricorderà altresì che prima di partire il nostro signor Matteo mi disse che non serviva altro, anzi pare a me che gli vendessi quella tal nota che egli mi aveva dato. Ma comunque siasi si degni lei di trasmettermi subito una nuova notarella di ciò che bramava ed un esemplare di una di quelle lettere grandi di cui esso Guglielmi fece il disegno che subito ne farò fare la perizia, o sia stima e a posta corrente gliela trasmetterò, essendo ben dovere che resti lei servita, e che apparisca [f. 32r] al pubblico quanto sia esorbitante e ingiusto ciò che domanda da lei, e perché ancora possa far vedere essere una vera soverchieria. Per altro non ci s'inquieti, poiché la natura farà da se e al lungo andare l'uomo onesto resta sempre superiore.

Vorrei darli tutte le marche delle mie obbligazioni, e della mia amicizia la quale sarà sempre inalterabile, e sia persuaso che sarà servito, se ella mi darà occasione da un vero amico suo, e galantuomo, e perciò si voglia con tutta la libertà. Alla degnissima Madama li miei sinceri complimenti, e le dica che non scorderò già mai la bontà e buona maniera, con cui mi ha sofferto nel mio soggiorno costì, e pieno di stima ed ossequio mi confermo.

Roma, 10 agosto 1754

Alessandro Roccatani

## Appendice 9

**SKD, Kupferstich-Kabinett, Kat. 140, ff. 37r-38r. Lettera dell'abate Alessandro Roccatani a Carl Heinrich von Heineken da Roma, l'11 gennaio 1755.**

È lungo tempo che non ho l'onore di ricevere sue lettere forse perché la lunga assenza da Dresda, e il viaggio di Parigi l'anno occupato. A quest'ora però spero che sia tornato con salute e che avrà un poco più tempo da favorire li suoi amici e servitori obbligati. Sin da due settimane, inviai a Venezia li due noti quadri al sig. Conte Minelli, come lei mi prescrisse e ben condizionati, giacché ho fatto impacchettare la cassetta con doppia incerata, tanto che per ragione d'acqua non può mai certamente patire, e molto meno può patire altra disgrazia perché ho fatto mettere due piccoli regoletti, acciò uno non tocchi l'altro, e fermato con le sue zeppe di legno, perché non possino sbattere ho trattenu-  
ta la trasmissione di essa con la lusinga di poterli trasmettere l'atri due che gli scrissi, ma quello di Carlo Maratta è stato già venduto a Monsig. Carafa per cento scudi di più di quello che avevo io offerto il quadro era bellissimo, ma ciò non ostante non dispero di averne un altro ugualmente bello, e molto più a buon prezzo.

[f.37v] Aspetto perciò che il Signor Conte Accoramboni, il quale ritrovasi ancora a Spoleto venga qui perché possa vederlo anco lui, e darmi il suo consiglio. Per altro sono più che persuaso che lei resterà contentissimo di questi due, mà specialmente di quello del Trevisani, mentre è una delle migliori cose che abbia fatte lui. Se avessi avuto la liberà di provederne qualche d'uno nell'istante che mi è capitata l'occasione, l'assicuro che avrei potuto fare qualche bel negozio, e del quale lei mi sarebbe restato molto, e poi molto obbligato, ma sul dubbio che poi non fosse piaciuto, e di essere riconvenuto di avermi presa quella libertà che non avevo me ne sono astenuto, è necessario perciò che lei mi rinnovi la nota di quei tali Pittori che desiderava avere, e che mi sia anche la libertà, quando la spesa non paghi cinquanta zecchini poter stabilire. Il contratto, mentre? il più delle volte capitano occasioni che quelli che vogliono vendere anno necessità subito di denaro, [f. 38r] non possono aspettare che venghino le risposte da Dresda, e con effetti il quadro di Carlo Maratta che ha preso Monsignor Carafa l'avrei potuto avere per quaranta zecchini, meno di quello lo ha pagato detto prelado, se non avessi avuto da aspettare le risposte, mentre chi lo aveva, voleva denaro subito, e in principio d'ottobre lo vendette al suddetto prelado.

Le stampe della galleria da lei trasmesse al signor Conte Accoramboni sono state tutte da me presentate. Il signor Principe Altieri di Viano, e la libreria della Minerva hanno anche sottoscritti per il secondo tomo, il Signor Cardinal Protettore, Credo farà il medesimo, il signor Conte di Lagnasco mi disse che non aveva denari, ma credo che anco lui farà lo stesso. Le medesime stampe sono state lo-

date in genere ad alcune però di esse anno supposto qualche piccolo difetto nell'intaglio, dico ciò per farle la relazione esatta e veridica; il medesimo signor Principe di Viano me ne fece vedere molte comprate a Firenze, certamente belle, supponendomi che non costassero ne pure venti scudi; tanto che mi fece venire la voglia di comprarle per poterle mandare a lei acciò le avesse vedute e potesse prendere lume, qualora volesse farne intagliare qualcuna in Italia, ho stimato per altro meglio di scrivglielo prima se ha piacere di averla. La supplico di rinnovare li miei più sinceri complimenti a Madama sua degnissima Signora e mia padrona, e le dica che invidio la sua sorte specialmente quest'anno che sentirà l'opera di Dresda, la quale può dirsi Opera giacché noi ne abbiamo due che sono sceleragini per la musica che è cattiva, per li musici pessimi, e per le decorazioni infami.

Sia lei persuaso che sono, e sarò un vero servitore, e amico suo, e che non mi dimenticherò già mai della particolar bontà avuta per me e delle mie obbligazioni, e con vivo desiderio di servirla mi confermo servitore si vostra Signoria Illustrissima.

Roma 11 Gennaio 1754/[55? n.d.r]

Alessandro Roccatani

## Bibliografia



AGOSTI, AGOSTI 1997

B. Agosti, G. Agosti (a cura di), *Le tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi)*, Brescia, Edizioni L'Obliquo.

AGOSTI 2008

B. Agosti, *Paolo Giovio: uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Olschki.

ALGAROTTI [1739] 2015

F. Algarotti, *Giornale del viaggio da Londra a Petersbourg*, a cura di A.M. Salvadè, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

ALGAROTTI [1742] 1791-1794

F. Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda, presentato in Hubertsbourg alla R. M. di Augusto III Re di Polonia il dì 28 ottobre 1742*, in *Opere del Conte Algarotti*, a cura di F. Aglietti, Venezia, Carlo Pavese, vol. 8, pp. 351-374.

ALGAROTTI [1756] 2000

F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, a cura di W. Spaggiari, Roma, Archivio Guido Izzi.

ALGAROTTI 1763

F. Algarotti, *Saggio sopra l'accademia di Francia che è in Roma*, Livorno, Coltellini.

ALGAROTTI 1791-1794

*Opere del conte Algarotti*. Edizione novissima, in Venezia, presso Carlo Palese.

ANDERSON 2005

J. Anderson, *Count Francesco Algarotti as an advisor to Dresden*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, Venezia, Marsilio, pp. 661-667.

ANDREWS 1967

K. Andrews, *The newly discovered drawings by Tanzio da Varallo*, in «Paragone», 1967, 18, 207, pp. 63-65.

*A private collection* 2011

*A private collection of Italian old master drawings. Part two*, catalogo della mostra (Paris, Salon du Dessin, 30 marzo - 4 aprile 2011) a cura di D. Lapicciarella, Firenze - Roma, Galleria Lapicciarella.

ARATO 1991

F. Arato, *Il secolo delle cose: scienza e storia in Francesco Algarotti*, Genova, Marietti.

BAGNI 1985

P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale.

BALDASSARI 2017

F. Baldassari, *Per Elisabetta e Giovanni Andrea Sirani*, in *Scritti per Eugenio: 27 testi per Eugenio Riccomini*, a cura di M. Riccomini, Modigliana, Tipografia Fabbri, pp. 170-176.

BALDINUCCI 1681-1728

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di G. Piacenza, 6 voll., Firenze, Santi Franchi.

BALDINUCCI 1681

F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura & architettura, ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, Firenze, Santi Franchi.

BAMBACH 2008a

C.C. Bambach, *Drawings in Dresden. More newly identified works by Italian Masters*, in «Apollo», 2008, 167, pp. 40-47.

BAMBACH 2008b

C.C. Bambach, *Drawings in Dresden. Further newly identified works by Italian Masters*, in «Apollo», 2008, 167, pp. 126-131.

BAMBACH 2008c

C.C. Bambach, *Drawings in Dresden. More newly identified works by Italian Masters*, in «Apollo», 2008, 167, pp. 54-61.

BARACCHI GIOVANARDI 1982

O. Baracchi Giovanardi, *La vendita di Dresda: notizie storiche*, in *Arte e cultura nel ducato estense: contributi di studio*, a cura di O. Rombaldi, Modena, Aedes Muratoriana, pp. 5-39.

BAREGGI, FERRO 2013

S. Bareggi, F.M. Ferro, *Alcuni disegni inediti di Tanzio da Varallo*, in «Paragone», 64, 2013, pp. 32-41.

BAXANDALL 1978

M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi.

BEAN 1960

J. Bean, *Bayonne, Musée Bonnat: les dessins italiens de la collection Bonnat*, Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux.

BELL, OFFERT 2021

P. Bell, F. Offert, *Reflections on connoisseurship and computer vision*, in «Journal of art historiography», 24, 2021, s.i.p.

BELLINI 1982

P. Bellini, *L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*, catalogo della mostra (Milano, Museo archeologico ed artistico del Castello Sforzesco, 1982), a cura di P. Bellini, Milano, Comune: ripartizione cultura e spettacolo.

BELLINI 1985

P. Bellini (a cura di), *Italian masters of the seventeenth century*, in *The illustrated Bartsch*, vol. 46 commentary, New York, Walter L. Strauss.

BELLORI [1672] 1728

G.P. Bellori, *Le Vite De' Pittori, Scultori Ed Architetti Moderni: Co' Loro Ritratti Al Naturale... in questa seconda edizione accresciute colla Vita e Ritratto del Cavalier Luca Giordano e dedicate al Signore e Padrone colendissimo D. Giuseppe Stendardo Regio Architetto [1672]*, Mascardi, Roma 1728.

BERENSON 1938

B. Berenson, *The drawings of the Florentine painters. Amplified edition*, 3 voll., Chicago, The University of Chicago Press.

BERTINI 1958

Bertini (a cura di), *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.

BICART-SÉE 2007

L. Bicart-Sée, *Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville: supplement of newly identified drawings from his collection*, in «Master drawings», 2007, 45, 1, pp. 54-66.

BINION 1983

A. Binion, *Algarotti's Sagredo inventory*, in «Master Drawings», 1983, 21, pp. 392-396.

BIRKE, KERTÉSZ 1992

V. Birke, J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, 4 voll., Wien - Köln - Weimar, Bohlau.

BJURSTRÖM, LOISEL, PILLIOD 2002

P. Bjurström, C. Loisel, E. Pilliod, *Italian drawings. Florence, Siena, Modena, Bologna*, Stockholm, Nationalmuseum.

BLUNT 1954

A. Blunt (a cura di), *The drawings of G. B. Castiglione & Stefano della Bella in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon.

BOBER 2007

J. Bober, *I disegni di Luca Cambiaso*, in *Luca Cambiaso: un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 3 marzo - 8 agosto 2007), a cura di P. Boccardo, F. Boggero, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

BOHN 2004

B. Bohn, *Elisabetta Sirani and the Drawing Practices in Early Modern Bologna*, in «Master Drawings», 2004, 42, pp. 207-236.

BOHN 2018

B. Bohn, *Women Artists, their Patrons, and Their Publics in early Modern Bologna*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

BOLOGNA, BATTISTELLA, SONNINO 2000

F. Bologna, F. Battistella, E. Sonnino, *Tanzio da Varallo in Abruzzo: le tele di Colledara*, Sambuceto-Chieti, Associazione Culturale Altipiani Maggiori d'Abruzzo.

BONARDI 2013

G. Bonardi, *Resta e i disegni dell'antica scuola lombarda*, in *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento*, a cura di S. Properi Valenti Rodinò, G. Bonardi, M.R. Pizzoni, Roma, Campisano, pp. 133-156.

BORA 1976

G. Bora (a cura di), *I disegni del Codice Resta*, Cinisello Balsamo, Arti Grafiche Amilcare Pizzi.

BORCHIA 2019

M. Borchia, *Le reti delle diplomazia. Arte, antiquaria e politica nella corrispondenza di Alessandro Albani*, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, Ufficio beni archivistici, librari e Archivio provinciale.

BOSDARI 1928

F. Bosdari, *Francesco Maria Zanotti nella vita bolognese del Settecento*, Bologna, Stabilimenti Poligrafici Riuniti.

BRAUER, WITTKOWER 1931

H. Brauer, R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, 2 voll., Berlin, H. Keller.

BREJON DE LAVERGNÉE 2002

A. Brejon de Lavergnée, *Réflexion sur un groupe de dessins du milieu Mola-Poussin*, in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 7-9 giugno 2000) a cura di O. Bonfait, A-L. Desmas, Paris, Somogy Éditions d'Art, pp. 229-234.

BRINKMANN 1931

A. E. Brinckmann, *Theatrum novum Pedemontii: Ideen, Entwürfe und Bauten von Guarini, Juvarra, Vittone wie anderen bedeutenden Architekten des Piemontesischen Hochbarocks*, Düsseldorf, Schwann.

BRUSORI 2021

G. Brusori, *La "Sacra Famiglia con San Giovannino" di Marsiglia: una nuova proposta per Giovanni Francesco Bezzi, detto Nosadella*, in «Prospettiva», 2021, 179/180, pp. 82-85.

CACCIOTTI 1999

B. Cacciotti, *Le antichità Chigi nel palazzo di famiglia al Corso dal XVII al XX secolo*, in «Bollettino d'arte», 1999 (2000), 6, pp. 41-69.

CACCIOTTI 2017

B. Cacciotti, *La collezione Albani nel Palazzo alle Quattro Fontane: un "affare glorioso per il papa e di beneficio per Roma"* in *Il tesoro di antichità: Winkelmann e il Museo Capitolino*, a cura di E. Diodero, C. Parisi Presicce, Roma, Gangemi Editore.

CAMPI 1585

A. Campi, *Cremona, fedelissima città et nobilissima colonia de Romani rappresentata in disegno col suo contado et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa, et dei ritratti naturali de' duchi et duchesse di Milano, e compendio delle loro vite*, Cremona, Campo.

CARAFFA 1994

C. Caraffa, *Il Kupferstich-Kabinett di Dresda e un taccuino di disegni italiani*, in «Il disegno di architettura», 1994, 5, pp. 11-20.

CARAFFA 2000

C. Caraffa, *Alcuni disegni di Gaetano Chiaveri per la chiesa cattolica di Dresda e il tardo barocco romano*, in «Il disegno in architettura», 21/22, 2000, pp. 44-53.

*Catalogue général des reproductions* 1896

*Catalogue général des reproductions inaltérables au charbon d'après les originaux: peintures, fresques et dessins des musées d'Europe, les galeries et collections particulières les plus remarquables*, Paris - Dornach - New York, Maison Ad. Braun & Cie.

CAUSA 2000

S. Causa, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli, Electa.

CAUSA PICONE 1993

M. Causa Picone, *Giunte a Battistello: appunti per una storia critica di Battistello disegnatore*, in «Paragone», 1993, 44, 519-521, pp. 24-87.

CAUSA PICONE 1997

M. Causa Picone, *Un disegno di Battistello a Digione: una «giunta» per Battistello frescante nel Palazzo Reale di Napoli*, in «Paragone», 1997, 48, 11, pp. 76-80.

*Cent dessins de maîtres* 1967

*Cent dessins de maîtres anciens du Cabinet des Estampes de Dresde. Exposition organisée par le Cabinet des Estampes des Collections d'État de Dresde*, a cura di C. Dittrich, Bruxelles, Bibliothèque Albert Ier.

CHIODO 2002-2003

A. Chiodo, *Orsola Maddalena Caccia. Note in margine alla vita e alle opere di una monaca pittrice*, tesi di laurea, Università degli studi di Parma, a.a. 2002-2003, pp. 57-58.

CHIODO 2003

A. Chiodo, *Orsola Maddalena Caccia. Note in margine alla vita e alle opere di una monaca pittrice*, in «Archivi e storia», 2003, pp. 153-202.

CHIODO 2012

A. Chiodo (recensione della mostra), *Orsola Maddalena Caccia. Storia singolare di una monaca pittrice* (Castello di Miradolo, 3 marzo 2012 - 29 luglio 2012), in «Monferrato arte e storia», 2012, 24, pp. 99-104.

CIANCIO 2008

V. Ciancio, *Algarotti alla corte di Dresda: progetti, acquisti e commissioni per Augusto III*, in «Arte in Friuli, arte a Trieste», 2007 (2008), 26, pp. 109-122.

COCKE 1969

R. Cocke, *A note on Mola and Poussin*, in «The Burlington Magazine», 1969, 111, pp. 712-719.

CONTINI 2020

M. Contini, *Zanotti Cavazzoni, Giampietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2020, vol. 100, p. 569.

*Correggio and Parmigianino* 2000

*Correggio and Parmigianino: master draughtsmen of the Renaissance*, catalogo della mostra (London, British Museum, 6 ottobre 2000 - 7 gennaio 2001; New York, Metropolitan Museum, 5 febbraio - 5 maggio 2001), a cura di C. Bambach, London, British Museum Press.

CROFT-MURRAY 1980

E. Croft-Murray, *An album of eighteenth century Venetian operatic caricatures formerly in the collection of Count Algarotti*, Toronto, Art Gallery of Ontario.

CROSILLA 2020

G. Crosilla, *Federico Benconich (1677-1753)*, Soncino, Edizioni dei Soncino.

*Das Dresdner Kupferstichkabinett* 1978

*Das Dresdner Kupferstichkabinett und die Albertina. Meisterzeichnungen aus zwei alten Sammlungen*, catalogo della mostra (Vienna 18 gennaio-5 marzo 1978) a cura di V. Birke, Wien, Graphische Sammlung Albertina 1978.

DAVIES 2021

P. Davies, *Pellegrino Tibaldi: two early architectural drawings*, in “Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno”. *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, atti del convegno (Ancona, Palazzo Ferretti, 11-12 aprile 2019) a cura di A.M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani, Ancona, Il lavoro editoriale.

DE BENEDICTIS 2017

C. De Benedictis, *Tra progetto e sogno: a Dresda il museo di Francesco Algarotti*, in «La rivista di Engramma», 126, 2015, pp. 1-8.

DELL'OLMO, MONFERRINI 2011

M. Dell'Olmo, S. Monferrini, *Ottavio Nazari, committente di Tanzio da Varallo. Nuovi documenti e ipotesi*, in «Arte Lombarda», 2011, 163, pp. 46-55.

DE PILES 1677

R. De Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux*, Paris, Nicolas Langlois.

DE PILES 1699

R. De Piles, *Abregé de la Vie des peintres. Avec des flexions sur leurs ouvrages, et un traité du Peintre parfait, de la connoissance des Dessesins, & de l'utilité des Estampes*, Paris, François Muguet.

DE VECCHI, ROVERE, VIALE, BRINCKMANN 1938

De Vecchi, L. Rovere, V. Viale, A.E. Brinckmann, *Filippo Juvarra*, Milano, Oberdan Zucchi.

DEZALLIER D'ARGENVILLE [1727] 1863-1864

A.J. Dezallier d'Argenville, *Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux*, Mercure de France, June 1727, ed. in P. Lacroix, *Revue Universelle des Arts*, Bruxelles, Labroue, pp. 163-78.

*Die Albertina und das Dresdner Kupferstich-Kabinett* 1978

*Die Albertina und das Dresdner Kupferstich-Kabinett, Meisterzeichnungen aus zwei alten Sammlungen*, catalogo della mostra (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, settembre-novembre 1978) a cura di C. Dittrich, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.

*Die Zeichnungen des Antonio* 2005

*Die Zeichnungen des Antonio Molinari: genio vigoroso ed originale*, catalogo della mostra (Düsseldorf, gennaio-maggio 2005), a cura di S. Brink, Düsseldorf.

*Disegnatore virtuoso* 2002

*Disegnatore virtuoso: die Zeichnungen des Pier Francesco Mola und seine Kreises*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 13 luglio-22 settembre 2002), a cura di S. Brink, Köln, Wienand.

*Disegni del Seicento Romano* 1997

*Disegni del Seicento Romano*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), a cura di U.V. Fischer Pace, Firenze, Olschki.

*Disegni di Maestri* 1959

*Disegni di maestri lombardi del primo Seicento*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Ambrosiana) a cura di E. Spina Barelli, Milano, Silvana Editoriale.

*Disegni di Santi di Tito* 1985

*Disegni di Santi di Tito (1536-1603)*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi) a cura di S. Lecchini Giovannoni e M. Collareta, Firenze, Olschki.

*Disegni di Tiziano* 1976

*Disegni di Tiziano e della sua cerchia*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1976), a cura di K. Oberhuber, Vicenza, Pozza.

*Disegni napoletani* 1966

*Disegni napoletani del Sei e Settecento nel Museo di Capodimonte*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 19 dicembre 1966 - 19 febbraio 1967) a cura di W. Vitzthum, Napoli, L'Arte Tipografica.

*Disegno, giudizio* 2005

*Disegno, giudizio e bella maniera: studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig-Goguel*, a cura di P. Costamagna, Cinisello Balsamo, Silvana.

DITTRICH [1966] 2010

C. Dittrich, *Carl Heinrich von Heinekens kunsthistorische Schriften*, in «Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden», 1966, pp. 79-85, ed. 2010, pp. 113-117.

DITTRICH [1981] 2010

C. Dittrich, *Heineken und Mariette: eine Untersuchung zur Erwerbspolitik des Dresdener Kupferstich-Kabinetts im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts*, in «Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden», 13, 1981, pp. 43-46.

*Drawing in Venice* 2015

*Drawing in Venice. Titian to Canaletto*, catalogo della mostra (15 ottobre 2015 - 10 gennaio 2016) a cura di C. Whistler, M. Faietti, G. Marini, J. Thalmann, A. Aceto, Oxford, Ashmolean Museum.

DUMESNIL 1858

J. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes. 1. Pierre-Jean Mariette 1694-1774*, Parigi 1858.

EKSERDJIAN 2021

D. Ekserdjian, *Trent'anni dopo: alcune aggiunte al corpus di Nosadella in seguito al libro di Vittoria Romani*, in *Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani, Ancona, Il lavoro editoriale, pp. 131-139.

EPIFANI 2022

M. Epifani, *Battistello Caracciolo "disegnatore caravaggesco"*, in *Il patriarca bronzeo dei caravaggeschi: Battistello Caracciolo 1578-635*, a cura di S. Causa, Roma, Napoli, Editori Paparo.

*Europäische Zeichnungen* 1986

*Europäische Zeichnungen des 15.–18. Jahrhunderts aus dem Kupferstich-Kabinett Dresden, DDR*, catalogo della mostra (Tokio, Museo Nazionale, 25 gennaio- 9 marzo 1986) a cura di C. Dittrich, G. Friedrich, M. Kühn, W. Schmidt und S. Mayekawa, Tokio.

FENYÖ 1963

I. Fenyő, *Dessins italiens inconnus du XVe au XVIIIe siècle*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 1963, 22 pp. 89-123.

FERRARI, SCAVIZZI 2000

O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano: l'opera completa*, 2 voll., Napoli, Electa.

FISCHER, MEYER 2006

C. Fischer, J. Meyer (a cura di), *Neapolitan Drawings*, Copenhagen 2006.

FRANGI 1999

F. Frangi, *Itinerario di Tanzio da Varallo*, in *Percorsi caravaggeschi tra Roma e il Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1999, Fondazione CRT, pp. 113-160.

FRENZEL 1838

G. A. Frenzel, *Catalogue raisonné d'une collection de dessins originaux de maîtres hollandais et flamands et principalement de Paul Rembrandt v. Ryn: vente publique se fera à Dresde le 7 août 1873 chez C.E. Heinrich, Commissaire-Priseur du magistrat*, Dresden, Meinhold.

Galleria portatile 2022

Galleria portatile. *Italienische Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung Hoesch, Band II*, a cura di H. Damm, H. Hoesch (catalogo della mostra, Dresden, Kupferstich-Kabinett, 10 giugno - 11 settembre 2022), Petersberg, Kr Fulda, Michael Imhof Verlag.

GAUNA 2003

C. Gauna, *La storia pittorica di Luigi Lanzi: arti, storia e musei nel Settecento*, Firenze, Olschki.

GERSAINT 1744

E.-F. Gersaint, *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangere : composé de tableaux originaux des meilleurs maîtres de Flandres*, Paris, Barois.

GHIO, BACCHESCHI 1989

L. Ghio, E. Baccheschi, *Antonio Balestra*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, 2 voll., Bergamo, Bolis, pp. 81-307.

GIBSON-WOOD 2000

C. Gibson-Wood, *Jonathan Richardson: Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven & London, Yale University Press.

GIGLI 1996

G.C. Gigli, *La Pittura trionfante*, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebro.

GINZBURG 1996a

S. Ginzburg, *Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia*, in *Poussin et Rome*, a cura di O. Bonfait, C.L. Frommel, atti del convegno (Roma, Biblioteca Hertziana, 16-18 novembre 1994), Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, pp. 273-290.

GINZBURG 1996b

S. Ginzburg, *Domenichino e Giovan Battista Agucchi*, in *Domenichino 1581-1641*, a cura di C. Strinati, A. Tantillo Mignosi, R.E. Spear, Milano, Electa.

GINZBURG 2007

S. Ginzburg, *Filologia e storia dell'arte: il ruolo di Vincenzo Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre - 1 ottobre 2004), a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa, Edizioni della Normale, pp. 147-203.

GINZBURG 2017

S. Ginzburg, *Considerazioni su Resta lettore di Vasari*, in *Padre Sebastiano Resta (1635-1714)*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Oratoriane, pp. 387-389.

GIOVIO 1999

P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfresi*, a cura di S. Maffei, Pisa 1999.

GNANN 2007

A. Gnann, *Parmigianino: die Zeichnungen*, Petersberg, Imhof.

GRISOLIA 2018

F. Grisolia, *Luigi Garzi, disegnatore romano: dagli esordi alla maturità (1660-1690)*, in *Luigi Garzi 1638-1721: pittore romano*, a cura di F. Grisolia, G. Serafinelli, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 209-233.

GRISOLIA 2020a

F. Grisolia, *Sentieri del collezionismo: da Padre Resta alla Biblioteca Nacional de España*, in *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*, a cura di B. Navarrete Prieto; G. Redin Michaus, Roma, De Luca Editori d'Arte, pp. 35-46.

GRISOLIA 2020b

F. Grisolia, *Sebastiano Resta e la regia del disegno: il caso dei "Trattenimenti pittorici" agli Uffizi*, in *Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit. Zeigen Überzeugen Beweisen*, a cura di E. Oy-Marra, I. Schmiedel, Merzhausen, ad Picturam, pp. 331-360.

GRISOLIA 2020c

F. Grisolia, *Un avvio su padre Resta: strumenti di lavoro, scritti, lessico*, in "Studi di Memofonte", 25, 2020, numero monografico a cura di C. Occhipinti, pp. 5-22.

GRUNER 1862

L. Gruner, *Verzeichniss der im Königlichen Museum zu Dresden aufgestellten Original-Zeichnungen Alter und Neuer Meister*, Dresden, Meinhold.

GUARDA 2019

M. Guarda, *Per Moncalvo, alla Fondazione Giorgio Cini*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 2018, 42, pp. 27-37.

GULLINO 2014

G. Gullino, *Gli Algarotti: patrimonio e aderenze sociali*, in *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti (1712-1764)*, atti del convegno (Venezia, 11-12 dicembre 2012), a cura di M. Pastore Stocchi, G. Pizzamiglio, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti.

HABERLAND 1991

I. Haberland, *Jonathan Richardson (1666-1745): Die Begründung der Kunstkennerenschaft*, Münster, Lit.

HAGEDORN 2020

L. Hagedorn, *Das Museum im buch. Paolo Giovios Elogia und die Poträtsammelnwerke des 16 Jahrhunderts*, Berlin, Deutscher Kunstverlag.

*Handzeichnungen alter Meister* 1898

*Handzeichnungen alter Meister im königlichen Kupferstichkabinet zu Dresden*, a cura di K. Woermann; 10 voll., München, Hanfstaengl.

HASKELL [1963] 2019

F. Haskell, *Mecenati e pittori: l'arte e la società italiane nell'arte barocca*, a cura di T. Montanari, Torino, Giulio Einaudi Editore.

HATTORI 1998

C. Hattori, *A la recherche des dessins de Pierre Crozat*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1997 (1998), pp. 179-208.

HATTORI 2003

C. Hattori, *The drawings collection of Pierre Crozat (1665-1740)*, in *Collecting prints and drawings in Europe c. 1500-1750*, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Aldershot, Ashgate.

HATTORI 2007

C. Hattori, *Contemporary drawings in the collection of Pierre Crozat*, in «Master drawings», 2007, 45, pp. 38-53.

HATTORI 2018

C. Hattori, *La collection d'estampes de Pierre Crozat (Toulouse 1665-Paris 1740)*, in «Le cahiers d'histoire de l'art», 2018, 16, pp. 86-94.

HEINEKEN 1753-1757

C.H. von Heineken, *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la galerie royale de Dresde*, 2 voll., Dresden, chez C.H. Hagenmüller.

HEINEKEN 1768-1769

C.H. von Heineken, *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen*, 2 voll., Leipzig, Krauß.

HEINEKEN 1771

C.H. von Heineken, *Idée Générale d'une Collection Complète d'Estampes: avec une dissertation sur l'origine de la Gravure & sur les premiers livres d'images*, Leipsic et Vienne, Kraus.

HEINEKEN 1778-1790

C.H. Von Heineken, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes*, 4 voll., Liepsig, Breitkopf.

*Heinrich Graf* 2020

*Heinrich Graf von Brühl (1700-1763): Bauberr und Mäzen*, a cura di H. Bärnighausen, M. Schuster, Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen.

HENNING 2009

A. Henning, *Rosalba Carriera e la collezione dei suoi pastelli a Dresda*, in *Rosalba Carriera 1673-1757*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Chioggia, Auditorium San Niccolò, 26-28 aprile 2007), a cura di G. Pavanello, pp. 273-360.

HERZOG, GRONAU 1969

E. Herzog, G. Gronau (a cura di), *Die Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel*, Hanau, Peters.

HOFFMANN 1931

E. Hoffmann, *Neuere Bestimmungen in der Zeichnungsammlung*, in «Az Orszàgos Magyar Szépművészeti Múzeum Evkönyve», VI, 1029-30 (1931), pp. 263-270.

*I colori del disegno* 2014

*I colori del disegno, catalogo della mostra* (Roma, Musei Capitolini - Palazzo Caffarelli, 3 ottobre 2014 - 18 gennaio 2015) a cura di G. Marini, M. Favilla, R. Rugolo, Roma, Campisano.

*I disegni del Professore* 2005

*I disegni del Professore. La raccolta di Giuseppe Fiocco della Fondazione Giorgio Cini*, catalogo della mostra a cura di G. Pavanello (Padova, Museo Civico di Padova, 8 maggio - 24 luglio 2005), Venezia, Marsilio.

*I grandi disegni* 1983

*I grandi disegni italiani della Collezione Mariette al Louvre di Parigi*, a cura di R. Bacou, Milano, Silvana Editoriale.

*I grandi disegni italiani* 2002

*I grandi disegni italiani della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di M. Faietti, Milano, Silvana Editoriale.

*Il disegno. I grandi collezionisti* 1992

*Il disegno. I grandi collezionisti*, a cura di G.C. Sciolla, Torino, Amilcare Pizzi Editore.

*Il mestiere del conoscitore* 2017

*Il mestiere del conoscitore: Roberto Longhi*, atti del seminario di studi (Bologna, Fondazione Federico Zeri, 24-26 settembre 2015) a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, D. Benati, A. Galli, Bologna.

*I conoscitori tedeschi* 2018

*I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, atti del seminario di studi (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 11-13 ottobre 2013), a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano, Officina Libraria.

*Il mestiere del conoscitore* 2021

*Il mestiere del conoscitore: Federico Zeri*, atti del seminario di studi (Bologna, Fondazione Federico Zeri, 20-22 settembre 2018), a cura di A. Bacchi, D. Benati, M. Natale, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

*Il Seicento lombardo* 1973

*Il Seicento Lombardo*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, giugno - ottobre 1973) a cura di M. Valsecchi, A.P. Valerio, G. Bora, A. Scotti, 3 voll., Milano, Electa.

*Inventaire général* 2017

*Inventaire général des dessins italiens, tome XI. Dessins génois XVI-XVIII siècle*, a cura di Federica Mancini, Paris - Milano, Officina Libraria.

*I quadri della Galleria Nazionale* 1986

*I quadri della Galleria Nazionale di Dresda: l'arte degli Estensi; la pittura del Sei e Settecento a Modena e Reggio*, catalogo della mostra (Modena, giugno-settembre 1986), a cura di G. Guandalini, Modena, [s.i].

KETELSEN 2021

T. Ketelsen, *Digital images and art historical knowledge: connoisseurship today between 'top-down design' and 'bottom up' capabilities*, in «Journal of art historiography», 2021, 24, s.i.p.

KETELSEN, MELZER 2012

T. Ketelsen, C. Melzer, *The Gottfried Wagner Collection in Leipzig. Insights into a middle-class private collection of c. 1700*, in «Journal of the History of Collection», 2012, vol. 24, n. 2, pp. 199-218.

KNOX 1980

G. Knox, *Giambattista and Domenico Tiepolo: a study and catalogue raisonné of the chalk drawings*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press.

KOCH, RUGGERO 2017

C.U. Koch, C. Ruggero, *Heinrich Graf von Brühl (1700-1763): ein sächsischer Mäzen in Europa*, atti del convegno (Dresden 13-14 marzo 2014, Roma 20-21 marzo 2014), Dresden, Sandstein Verlag.

LABBÉ, BICART-SÉE 1988

J. Labbé, L. Bicart-Sée, *Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville as a collector of drawings*, in «Master drawings», 1987 (1988), 25, 3, pp. 276-281.

LABBÉ, BICART-SÉE 1994

J. Labbé, L. Bicart-Sée, *La collection de dessins d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville: reconstituée d'après son Abrégé de la vie des plus fameux peintres, édition de 1762*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux.

LAMO 1584

A. Lamo, *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura, et pittura, dove ragiona della Vita, et opere in molti luoghi, et à diversi Principi, et personaggi fatte dell'Eccellentissimo et nobile M. Bernardino Campo pittore cremonese*, Cremona, Cristoforo Draconi.

LANDINO 2001

C. Landino, *Commento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, 4 voll., Roma, Salerno.

LANZI [1795-1796] 1968-1974

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, 3 voll., Firenze, Sansoni.

LANZI 1809

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo, edizione terza corretta ed accresciuta dall'autore*, 6 voll., Bassano 1809.

LAUDER 2009

A.V. Lauder (a cura di), *Battista Franco*, Paris, Musée du Louvre Éditions.

*Le cabinet* 1967

*Le cabinet d'un Grand Amateur: P-J. Mariette, 1694-1774; dessin du XV<sup>e</sup> siècle au XVIII<sup>e</sup> siècle*, catalogo della mostra (Paris, Galerie Mollien 1967), Paris.

LECCHINI GIOVANNONI 1984

S. Lecchini Giovannoni, *Studi e disegni preparatori di Santi di Tito*, in «Paragone», 1984, 35, 415, pp. 20-36.

LECCHINI GIOVANNONI 1982

S. Lecchini Giovannoni, *Cosimo Gamberucci: aggiunte al catalogo; problemi attributivi nelle cartelle di disegni di Santi di Tito degli Uffizi e del Louvre*, in «Antichità viva», 1982, 21, pp. 5-29.

*Le dessin à Naples* 1967

*Le dessin à Naples du XVI<sup>ème</sup> siècle au XVIII<sup>ème</sup> siècle*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre) a cura di C. Monbeig-Goguel e W. Vitzthum, Parigi, Réunion des Musées Nationaux.

LEHMAN 1980

J.M. Lehman, *Italienische, französische und spanische Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Fridingen, Klenau.

*Le lettere* 2022

*Le lettere di Pierre-Jean Mariette «eccellente nella intelligenza delle tre arti» a Giovanni Gaetano Bottari. Il codice 1606 (32-E-27) della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana*, a cura di E. Gentile Ortona, Roma, Bardi Edizioni.

*Le postille* 2015

*Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle "Vite" di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di B. Agosti, S. Prospero Valenti Rodinò, commento a cura di M.R. Pizzoni, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

*Lettere artistiche* 2002

*Lettere artistiche del Settecento veneziano*, a cura di A. Bettagno, M. Magrini, Vicenza, Neri Pozza.

LIEBSCH 2010

T. Liebsch, "...una piccola e scelta raccolta di quadri moderni": *Francesco Algarottis Gemäldeauftrag für Dresden an zeitgenössische Maler in Venedig*, in *Venedig-Dresden*, a cura di B. Marx, A. Henning, C.O. Mayer, Leipzig, E.A. Seemann, pp. 217-239.

L'OCCASO 2011

S. L'occaso, *New findings about some Mantuan drawings by Giulio Romano and his circle*, in «Master Drawings», 2011, 49, pp. 3-12.

LOISEL 2004

C. Loisel, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

LONGHI 1943

R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in «Proporzioni», 1943, 1, pp. 5-63.

LORENZETTI 1917

G. Lorenzetti, *Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo. Antonio Maria Zanetti di Girolamo*, in «Miscellanea di storia veneta della R. Deputazione di Storia Patria», 1917, 12, pp. 3-147.

*Luca Giordano* 2001

*Luca Giordano 1634-1705*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 3 marzo - 3 giugno 2001; Wien, Kunsthistorisches Museum, 22 giugno 7 ottobre 2001; Los Angeles, Los Angeles County Museum, 4 novembre 2001 - 20 gennaio 2002) a cura di O. Ferrari, Napoli, Electa.

MAAZ 2013

B. Maaz, *Das Kupferstich-Kabinet Dresden*, Berlin, Dt. Kunst-Verl.

MAGGIONI 1991

L. Maggioni, *Antonio Maria Zanetti tra Venezia, Parigi e Londra: incontri ed esperienze artistiche*, in *Collezionismo e ideologia: mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Multigrafica Editrice, pp. 91-110.

MAGRINI 2002

M. Magrini, *Giambattista Tiepolo e i suoi contemporanei*, in *Lettere artistiche del Settecento Veneziano I*, a cura di A. Bettagno, M. Magrini, Vicenza, Neri Pozza Editore, pp. 29-67.

MAGRINI 2015

M. Magrini, *Anton Maria Zanetti e Dresda*, in *Venezia Settecento: studi in onore di Alessandro Bettagno*, a cura di B.A. Kowalczyk, A. Bettagno, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 229-237.

MAGRINI 2021

M. Magrini, *Pietro Guarienti, Heinrich Graf von Brühl, Carl Heinrich von Heineken*, in *Anton Maria Zanetti di Girolamo: il carteggio*, a cura di A. Bettagno, M. Magrini, Vicenza, Pozza, pp. 139-146.

MAHON 1947

D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, Warburg Institute, 1947, pp. 244-246.

MAISON ADOLPHE BRAUN 1896

*Catalogue général des reproductions inaltérables au charbon d'après les chefs-d'oeuvre de la peinture dans les musées d'Europe, les galeries et collections particulières les plus remarquables*, a cura di Maison Adolphe Braun & C.ie (Hg.), Paris 1896.

MALVASIA 1678

C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna, Davico.

MANCINI 2017

F. Mancini (a cura di), *Dessins génois XVIIe - XVIII siècle*, Milano, Officina.

MARIETTE 1729-1742

*Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France : dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets ; divisé suivant les différentes écoles avec un abrégé de la Vie des peintres et une description historique de chaque tableau. Tome premier contenant l'Ecole Romaine*, 2 voll., Paris, Imprimerie Royale.

MARIETTE 1741

P. J. Mariette, *Description sommaire des dessins des grands maitres d'Italie, des Pays-Bas, et de France du Cabinet de feu M. Crozat. Avec de réflexions sur la manière de dessiner des principaux Peintres*, Paris, Pierre-Jean Mariette.

MARINELLI 2010

S. Marinelli, *Ritorno su Federico Bencovich*, in «Annales», 2010, 20, pp. 349-356.

MARSHALL 2003

D. R. Marshall, *Piranesi, Juvarra, and the triumphal bridge tradition*, in «The Art Bulletin», 2003, 85, pp. 321-352.

MARX 1979

H. Marx, *Pierre Jean Mariette und Dresden*, in «Dresdener Kunstblätter», 1979, 23, pp. 77-87.

MARX 2010

H. Marx, *Silvestre, Louis de*, in *Neue Deutsche Biographie*, vol. 24, 2010, pp. 418-420.

MASON 1980

H.T. Mason, *Algarotti and Voltaire*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», 1980, 33, pp. 187-200.

MAZZA BOCCAZZI 2001

B. Mazza Boccazzi, *Francesco Algarotti: un esperto d'arte alla corte di Dresda*, Trieste, La società di Minerva Editrice.

MAZZA BOCCAZZI 2009

B. Mazza Boccazzi, *Rosalba e Algarotti. Volti e risvolti*, in *Rosalba Carriera 1673-1757*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Chioggia, Auditorium San Niccolò, 26-28 aprile 2007), a cura di G. Pavanello, pp. 157-169.

MAZZA BOCCAZZI 2010

B. Mazza Boccazzi, *Dresda -Venezia, Venezia - Dresda: l'epistolario di Francesco Algarotti*, in *Venedig-Dresden*, a cura di B. Marx, A. Henning, C.O. Mayer, Leipzig, E.A. Seemann, pp. 242-252.

MEIJER 1984

B. W. Meijer, *Drawings by Francesco Maffei*, in «Master Drawings», 1984, 22, pp. 303-310.

MEIJER 2003

B. W. Meijer, *Disegni di Antonio Balestra*, in «Arte Veneta», 2003, 60, pp. 89-111.

MELLI 2006

L. Melli, *I disegni italiani del Quattrocento nel Kupferstich-Kabinett di Dresda*, Firenze, Centro Di.

MELZER 2010

C. Melzer, *Von der Kunstammer zum Kupferstich-Kabinett: zur Frühgeschichte des Graphiksammelns in Dresden (1560-738)*, Hildesheim, Olms.

MEMMO 1786

A. Memmo, *Elementi dell'architettura lodoviana o sia L'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, Roma, Pagliarini.

MENA MARQUÉS 1976

M. Mena Marqués, *Sobre dibujos de Carlo Maratta en colecciones madrileñas*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1976, 20, pp. 225-262.

METZE, HEISTERBERG 2018

G. Metze, M. Heisterberg, *Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

MICHELESSI 1770

D. Michelessi, *Memorie Intorno Alla Vita Ed Agli Scritti Del Conte Francesco Algarotti, Ciambellano di S. M. Il Re Di Prussia E Cavalier Del Merito ec.*, Venezia, Giambatista Pasquale.

MOIR 1970

A. Moir, *Some Caracciolo drawings in Stockholm*, in «The art bulletin», 1970, 52, pp. 184-187.

MONTALBANO 2021

L. Montalbano, "Red on red". *Un uso particolare della pietra rossa in Leonardo e nella sua cerchia*, in *Disegni a pietra rossa. Fonti, tecniche e stili 1500-1800 ca.*, a cura di L. Fiorentino e Michael W. Kwakkelstein, Firenze, Edifir, pp. 29-39.

MONTENARI 1733

G. Montenari, *Del teatro olimpico di Andrea Palladio in Vicenza*, Padova, Conzatti.

MYERS 1975

M.L. Myers, *Architectural and ornament drawings: Juvarra, Vanvitelli, The Bibiena family, & other Italian draughtsmen*, New York, The Metropolitan Museum of Art.

MYSSOK 2012

J. Myssok, *Battista Franco tra Biblioteca Marciana e Cappella Grimani*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 2010/2012, 54, pp. 115-132.

NAVARRETE PRIETO, REDÍN MICHAUS 2020

B. Navarrete Prieto, G. Redín Michaus (a cura di), *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca nacional de España*, Roma, De Luca Editori d'Arte.

*Notizie per l'anno 1751*

*Notizie per l'anno 1751. Dedicato al R.mo padre Fr. Pietro Gioannenzio de Molina*, Roma, Stamperia del Chracas, presso S. Marcello al Corso.

OCCHIPINTI 2013

C. Occhipinti, *Piranesi, Mariette, Algarotti. Percorsi settecenteschi nella cultura figurativa europea (II)*, Roma, Horti Hesperidum.

OCCHIPINTI 2021

C. Occhipinti, *Percorsi di storia artistica e storiografia. Roma, l'Italia e l'Europa fra il Seicento e il Settecento*, Roma, Carocci editore.

ÖHM 2009

U. Öhm, *Die Würzburger "Tiepolo-Skizzenbücher": die Zeichnungsalben WS 134, 135 und 136 im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg*, Weimar, VDG.

OLDANI 1994-1995

Oldani, *Tanzio da Varallo (ca 1580-1633)*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere, Università di Bologna, rei. A. Ottani Cavina, a. a. 1994- 1995.

ORLANDI 1704

A.P. Orlandi, *Abecedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura: Diviso In Tre Parti ... : Il tutto disposto in Alfabetto per maggior facilità de' Dilettanti*, Bologna, Costantino Pisarri.

ORLANDI 1722

A.P. Orlandi, *Origine e progressi della stampa o sia dell'arte impressoria e notizie dell'opere stampate dall'anno 1457 sino all'anno 1500*, Bologna, Costantino Pisarri.

Orsola Maddalena Caccia 2012

Orsola Maddalena Caccia, catalogo della mostra (San Secondo di Pinerolo, marzo-luglio 2012), a cura di P. Carretta, D. Magnetti, A. Barbato, Savigliano 2012.

Padre Sebastiano Resta 2017

Padre Sebastiano Resta (1635-1714): *milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia e S. Prospero Valenti Rodinó, Roma, Edizioni Oratoriane.

PALLADIO 1570

A. Palladio, *I quattro libri dell'Architettura: ne' quali, dopo un breve trattato de' cinque ordini, e di quelli avvertimenti, che sono più necessarij nel fabricare ; si tratta delle case private, delle vie, de i ponti, delle piazze, de i xisti, et de' tempj*, 4 voll., Venezia, D. De' Franceschi.

PANCHERI 2008

R. Pancheri, *Mattielli Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 2008, vol. 72, pp. 288-292.

Paolo Giovio 1985

*Paolo Giovio: il Rinascimento e la memoria*, atti del convegno (Como, 3-5 giugno 1983), Como, Società Storica Comense.

PASCOLI [1730-1736] 1992

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti Moderni*, 2 voll., Roma 1730-36 (ed. critica a cura di A. Marabottini), Perugia, Electa Editori Umbri.

PASTRES 2012

P. Pastres, *Luigi Lanzi e le scuole pittoriche*, in *Luigi Lanzi: 1810 - 2010; archeologo e storico dell'arte*, a cura di M.E. Micheli, G. Perini Folesani, A. Santucci, Camerano, Empatiabooks, pp. 185-232.

PASTRES 2014

P. Pastres, *Giulio Cesare Gigli e le patrie pittoriche*, in «Annali di critica d'arte», 2014, 10, pp. 73-103.

PASTRES 2016

P. Pastres, *Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda: artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743-1744*, in «Studi germanici», 2016, 10, pp. 9-66.

PASTRES 2018a

P. Pastres, *Un "gran letterato che tanto ha contribuito a migliorare il gusto in Italia e fuori": Lanzi lettore e ammiratore di Algarotti*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 2018, 60, pp. 278-293.

PASTRES 2018b

P. Pastres, *Le scuole pittoriche nella letteratura artistica e nel collezionismo del Seicento, inizio Settecento*, in «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 2018, 8, pp. 533-559.

PASTRES 2021

P. Pastres, *I mancati acquisti bolognesi di Francesco Algarotti, attraverso un carteggio con Gian Pietro Cavazzoni Zanotti (1743-1744)*, in «Kritiké», 2021, 2, pp. 93-104.

PERCY 1971

Ann Percy, *Giovanni Benedetto Castiglione: master draughtsman of the Italian baroque*, catalogo della mostra (Philadelphia, settembre–novembre 1971), Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

PERINI FOLESANI 1993

G. Perini Folesani, *Dresden and the Italian art market in the eighteenth century: Ignazio Hugford and Giovanni Ludovico Bianconi*, in «The Burlington magazine», 1993, 135, pp. 550-559.

PERINI FOLESANI 1996

G. Perini Folesani, *Giovanni Ludovico Bianconi: un bolognese in Germania*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di Lettere e Filosofia», 1996, 1/2, pp. 399-408.

PERINI FOLESANI 1998

G. Perini (a cura di), *Giovanni Ludovico Bianconi. Scritti Tedeschi*, Assisi, Minerva Edizioni.

PERINI FOLESANI 2017a

G. Perini Folesani, *Luigi Crespi storiografo, mercante e artista: profilo critico di un avventuriero poco fortunato*, in *Luigi Crespi ritrattista nell'età di papa Lambertini*, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico d'Arte industriale e Galleria Davia Bargellini, 15 settembre-3 dicembre 2017), a cura di M.G. D'Apuzzo, I. Graziani, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 26-47.

PERINI FOLESANI 2017b

G. Perini Folesani, *Giovanni Ludovico Bianconi e la corte di Dresda*, in *Heinrich Graf von Brühl (1700- 1763), Bauherr und Mäzen*, atti del convegno internazionale (Dresden, 13-14 marzo 2014), a cura di C.U. Koch, C. Ruggero, Dresden, Sandstein Verlag, pp. 368-382.

PERINI FOLESANI 2019

G. Perini Folesani, *Luigi Crespi: storiografo, mercante e artista attraverso l'epistolario*, Firenze, Olschki.

PERISSA TORRINI 1998

A. Perissa Torrini (a cura di), *Disegni di Giovan Battista Pittoni*, Milano, Electa.

PETRIOLI TOFANI 1987

A.M. Petrioli Tofani (a cura di), *Inventario. Disegni Esposti*, a cura di A.M. Petrioli Tofani, 2 voll., Firenze Olschki.

PIAI 2011

Piai, *Altri disegni veneti barocchi: Strozzi, Maffei, Ricchi, Lefèvre, Molinari, Pagani*, in «Arte documento», 2011, 27, pp. 116-125.

PIERGUIDI 2020

S. Pierguidi, *Gloriose gare: la coscienza storica delle scuole pittoriche italiane*, Trento, Tipografia editrice Temi.

Pietro Testa 1988

*Pietro Testa: 1612-1650; prints and drawings*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 5 novembre - 31 dicembre 1988) a cura di E. Cropper, Aldershot, Scolar Press.

POGGI 2006

A. Poggi, *I disegni di Carlo Donelli detto il Vimercati: un'esperienza accademica nella Milano tra Sei e Settecento*, in «Nuovi Studi», 2006 (2007), 11, pp. 171-195.

POPHAM 1935

A.E. Popham, *Catalogue of Drawings in the Collection formed by Sir Thomas Phillipps, Bart, F. R. S., now in the possession of his Grandson, T. Fitzroy Phillipps Fenwick of Thirlestaine House, Cheltenham*, Londra, stampato privatamente.

PORZIO, D'ALESSANDRO 2009

G. Porzio, D. A. D'Alessandro, *Nuovi documenti per i soggiorni meridionali di Tanzio da Varallo e il contesto pittorico napoletano di primo Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti per la storia dell'arte*, Napoli, Electa, pp. 123-139.

POSSE 1931

H. Posse, *Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den sächsischen Hof und seine Bilderkäufe für die Dresdener Gemäldegalerie 1743-1747*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 1931, 52, pp. 1-73.

PRICE ZIMMERMANN 1976

T.C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio and the evolution of Renaissance art criticism*, in *Cultural aspects of the Italian Renaissance*, a cura di C.H. Clough, P.O. Kristeller, Manchester, Manchester University Press, pp. 406-424.

PRICE ZIMMERMANN 1995

T.C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton, Princeton University Press.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989

S. Prospero Valenti Rodinò, *Disegni romani, toscani, e napoletani*, Milano, Electa.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Resta e la Felsina Vindicata contra Vasarium*, in *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Campisano, pp. 45-89.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2022

S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni di Carlo Maratti (1625-1713) nella collezione della Kunstakademie Düsseldorf al Kunstpalast*, Petersberg, Michael Imhof Verlag.

PUGGIONI 1999

R. Puggioni, *Mecenatismo e critica d'arte: Algarotti, la "Gemäldegalerie" di Dresda e Tiepolo*, in «Musica e storia», 1999, 7, pp. 375-402.

RAGGHIANI 1963

C.L. Ragghianti (a cura di), *Antichi disegni e stampe dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Bergamo, Lions Club.

REARICK 1995

W. Rearick, *More Veronese drawings from the Sagredo Collection*, in «Master Drawings», 1995, 33, pp. 132-143.

REMY 1757

P. Remy, *Catalogue raisonné, de tableaux, desseins & estampes, des meilleurs maîtres d'Italie, des Pays-Bas, d'Allemagne, d'Angleterre et de France: qui composent différens cabinets*, Paris, Didot.

RICCI 2011

M. Ricci, *Domenico Tibaldi e Floriano Ambrosini nel cantiere di Palazzo Bentivoglio: nuovi documenti e vecchi disegni rivisitati*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi*, atti del convegno (Bologna, 5-7 dicembre 2006), a cura di F. Ceccarelli, D. Lenzi, pp. 229-241.

RICCÒMINI 2011

M. Riccòmini, *In the Shadow of Donato Creti: «Amico di Donato»*, in «Master Drawings», 2011, 49, pp. 95-117.

RICCÒMINI 2012

M. Riccòmini, *Donato Creti: le opere su carta; catalogo ragionato*, Torino, Allemandi.

RICCÒMINI 2013

M. Riccòmini, *Altri Creti*, in «Paragone», 2013, 64, n. 112, pp. 50-56.

RICHARDSON 1725

J. Richardson, *An essay on the theory of painting*, London, Bettesworth.

RICHARDSON [1728] 2008

J. Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture*, a cura di I. Baudino, F. Ogée, Paris, Beaux Arts de Paris, les éditions.

ROLI 1962

R. Roli, *I disegni di Donato Creti agli Uffizi*, in «Bollettino d'arte», 1962, 47, pp. 241-250.

ROLI 1967

R. Roli, *Donato Creti*, Milano, Mauri Spagnol.

ROLI 1973a

R. Roli, *Drawings by Donato Creti: Notes for a Chronology*, in «Master drawings», 1973, 11, pp. 25-32.

ROLI 1973b

R. Roli, *Donato Creti. 46 disegni inediti*, Bologna, Vecchietti.

*Roman Baroque drawings* 1999

*Roman baroque drawings, c. 1620 to c. 1700*, 2 voll., a cura di N. Turner con l'assistenza di Rhoda Eitel-Porter, London, Trustees of the British Museum.

ROMANI 1988

V. Romani, *Problemi di michelangiolismo padano: Tibaldi e Nosadella*, Padova, Antenore.

ROMANO 1984

G. Romano, *Sui disegni del Moncalvo alla Biblioteca Reale di Torino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di F. Porzio, M. Natale, 2 voll., Milano, Electa, vol. 2, pp. 535-544.

ROMANO 2013

G. Romano, *Disegni del Moncalvo per il casino del Viboccone*, in «Kronos», 2013, 15, pp. 239-242.

ROSCI 1959

M. Rosci, *Two Altar-Pieces by Tanzio da Varallo*, in «The Burlington Magazine», 1959, 101, 674, pp. 182-186.

ROSCI 2005

M. Rosci, *Il Cerano 1553-1632*,

ROSENBERG 1966

P. Rosenberg, *Un dessin de Tanzio de Varallo au Musée de Copenhague*, in «Paragone», 1966, 17, 199, pp. 54-55.

ROSENBERG, BERTHÉLEMY-LABEEUW 2011

P. Rosenberg, L. Berthélemy-Labeeuw, *Les dessins de la collection Mariette. École française*, 2 voll., Milano 2011.

ROSENBERG, BARTHÉLEMY-LABEEUW, DELCROIX, LUMETTA 2019

P. Rosenberg, L. Barthélemy-Labeeuw, M.L. Delcroix, S. Lumetta, *Les dessins de la collection Mariette. Écoles italienne et espagnole*, 4 voll., Paris, Somogy Éditions d'Art.

ROSENBERG CHOUÉIRY 2022

P. Rosenberg, M-L. Choueiry, *Les dessins de la collection Mariette. Écoles flamande, hollandaise, et allemande*, 2 voll., Madrid - Paris- México, Éditiones El Visio.

ROSENBERG, PRAT 1994

P. Rosenberg, L.A. Prat, *Nicolas Poussin: catalogue raisonné des dessins*, 2 voll., Milano, Leonardo.

ROSSI 1991

P. Rossi, *Francesco Maffei*, Milano, Berenice.

RUDOLPH 2007

S. Rudolph, *Un gioiello del barocco romano a Camerano: la chiesa di Santa Faustina e la cappellania istituita da Carlo Maratti*, Milano, 24h Motta Cultura.

RUGGERO 2012

C. Ruggero, "piacciate [...] dare als presente mio tenuissimo Dono un luogo nel suo clementissimo gradimento". Filippo Juvarras "Disegni di Prospettiva Ideale" als Gabe für die königliche Kunstsammlung in Dresden (1732), in «Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden», 2010 (2012), 36, pp. 72–81.

RUGGERI 1985

U. Ruggeri, *Disegni veneti di collezioni olandesi alla Fondazione Cini*, in «Arte Veneta», 1985, 29, pp. 235-238.

RUGGERI 1994

U. Ruggeri, *Gaspare Diziani's Drawings in the Louvre*, in «Master Drawings», 1994, 32, pp. 129-150.

RUGGERO 2014

C. Ruggero, “*Disegni di prospettiva ideale*”: un album di Filippo Juvarra per la corte di Dresda (1732), in *Filippo Juvarra 1678-1767, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, a cura di E. Kieven, C. Ruggero, Roma, Campisano, pp. 255-272.

RUGGERO 2016

C. Ruggero, *Zwischen Vermessung und Traum. Römische Veduten und Architekturphantasien zur Zeit Piranesis*, in *Begegnungen mit Rom*, catalogo della mostra (Dresda, ottobre 2016- gennaio 2017) a cura di G. Metze, I. Y. Wagner, pp. 21-25.

RUGGERO 2017

C. Ruggero, *A homage from Turin: Filippo Juvarra's sketches for Lord Burlington*, in *Turin and the British age of the Grand Tour*, a cura di P. Bianchi, K. Wolfe, Cambridge University Press 2017.

RUGGERO 2020

C. Ruggero, *Opere in viaggio lungo i valichi alpini: Wackerbarth e i disegni di Juvarra per Dresda*, in *Artisti e mercanti in viaggio oltre le Alpi, attraverso il Tirolo*, a cura di Lucia Longo-Endres, Bologna, Pàtron editore.

SACCHETTI LELLI 2005

L. Sacchetti Lelli, *Hinc prisco redeunt artes: Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze, Aska.

SANI 1985

B. Sani, *Rosalba Carriera: lettere, diari, frammenti*, 2 voll., Firenze, Olschki.

SCARPA SONINO 2006

A. Scarpa Sonino, *Sebastiano Ricci: catalogue raisonné*, Milano, Alfieri.

SCHAAR 1961

E. Schaar, *Eine Poussin-Mola-Frage*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1961, 24, pp.184-188.

SCHMIDT 1921

O.E. Schmidt, *Minister Graf Brühl und Karl Heinrich von Heineken: Briefe und Akten, Charakteristiken und Darstellungen zur sächsischen Geschichte ; (1733 - 1763)*, Leipzig, Teubner.

SCHNITZER, HÖLSCHER 2000

*Eine gute Figur machen: Kostüm und Fest am Dresdner Hof*, catalogo della mostra (Dresden, Residenzschloss, 10 settembre - 3 dicembre 2000), a cura di C. Schnitzer, P. Hölscher, Dresden, Verlag der Kunst.

SCHUBERT 2001

J. Schubert, *Nosadella's "Annunciation"*, in «Record», 2000 (2001), pp. 62-68.

SCHUSTER 2010

M. Schuster, *Remarks on the development of the 'recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde by Carls Heinrich von Heineken 1753 and 1757*, in *À l'origine du livre d'art: es recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVIe - XVIIIe siècles)*, atti del convegno (Paris, Institut National d'Histoire de l'Art et à l'Institut Néerlandais, 20-21 octobre 2006), a cura di C. Hattori, E. Leutrat, V. Meyer, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 153-168.

SCHUSTER 2018

M. Schuster, *Carl Heinrich von Heineken. Biografische Notizien*, in *Carl Heinrich von Heineken in Dresden und auf Schloss Altdöbern*, a cura di M. Schuster, T. Ketelsen, Dresden, Sandstein Verlag.

SCHUSTER 2020

M. Schuster, *Carl Heinrich von Heineken (1707-1791)*, in *Heinrich Graf von Brühl (1700-1763): Bauberr und Mäzen*, a cura di H. Bärnighausen, M. Schuster, Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, pp. 321-323.

SCHUSTER, KETELSEN 2010

M. Schuster, T. Ketelsen, *Johann Heinrich von Heucher und Carl Heinrich von Heineken. Beiträge zur Geschichte des Dresdner Kupferstichkabinetts im 18 Jahrhundert*, Dresden, Staatlich Kunstsammlungen.

*Scritti d'arte del Cinquecento 1977-1979*

*Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, 9 voll., Torino, Einaudi.

SHAW 1983

J.B. Shaw, *The Italian drawings of the Frits Lugt Collection*, 3 voll., Paris, Fondation Custodia.

SELVA 1776

G.A. Selva, *Catalogo dei quadri, dei disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della galleria del fu sig. Conte Algarotti in Venezia*, Venezia.

SIMON 2004

O. Simon, *Zur Geschichte der Restaurierung im Kupferstich-Kabinet*, in «Dresdener Kunstblätter», 2004, 48, pp. 47-52.

SIMONATO 2019

L. Simonato, *I "Quattro Carli": scuole pittoriche e geografia artistica tra Sei e Settecento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di lettere e filosofia», 2019, 11, pp. 5-18.

SMENTEK 2014

K. Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farham, Ashgate 2014.

SMENTEK 2018

C. Smentek, *Der Briefwechsel zwischen Carl Heinrich von Heineken und Pierre-Jean Mariette*, in *Carl Heinrich von Heineken in Dresden und auf Schloss Altdöbern*, a cura di M. Schuster, T. Ketelsen, Dresden, Sandstein-Verlag, pp. 368-387.

SMITH O'NEIL 1989

M. Smith O'Neil, *Giovanni Baglione. Seventeenth-Century Painter, Draughtsman and Biographer of Artist*, PhD dissertation, Oxford 1989.

SMITH O'NEIL 1998

M. Smith O'Neil, *Cavaliere Giovanni Baglione: "il modo eccellente di disegnare"*, in «Master Drawings», 1998, 36, pp. 355-377.

SOPRANI, RATTI 1768-1769

*Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi di Raffaello Soprani patrizio genovese. In questa seconda Edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti*, 2 voll., Bologna, Forni.

SOTHEBY'S 1987

Sotheby's, *Drawings, Watercolours and Paintings from the Collection of the late Sir John and Lady Witt, February 19*, London, Sotheby's London, lot 230.

SPAGGIARI 1991

W. Spaggiari (a cura di), *Francesco Algarotti. Viaggi di Russia*, Parma, Guanda.

SPERANZA 2016

F. Speranza, *Da Bologna a Dresda: Carlo Cesare Giovannini agente per la Gemäldegalerie (1754-1756)*, Roma, Albatros, 2016.

SPINOSA 2018

N. Spinosa, *Francesco Solimena (1657-1747) e le arti a Napoli*, 2 voll., Roma, Bozzi.

SUTHERLAND HARRIS 1977

S. Harris, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Oxford, Phaidon.

*Talento e impazienza* 2006-2007

*Talento e Impazienza. Annibale Carracci nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di E. Fiori, Milano, Electa.

TANZI 2004

M. Tanzi, *I Campi*, Milano, 5 Continents Editions.

TANZIO DA VARALLO 2000

*Tanzio da Varallo. Realismo, fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 13 aprile-16 luglio 2000) a cura di Marco Bona Castellotti, Milano, Motta.

*Tanzio da Varallo* 2014

*Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento*, catalogo della mostra (Napoli, 24 ottobre 2014-11 gennaio 2015) a cura di Maria Cristina Terzaghi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

TERZAGHI 2012

M.C. Terzaghi, *Roma vista da Milano: per una rilettura degli esordi dei pittori lombardi e piemontesi a Roma*, in *Roma al tempo di Caravaggio*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 16 novembre 2011 - 5 febbraio 2012), a cura di R. Vodret, 2 voll., Milano, Skira, vol. 2, pp. 189-207.

TESTORI 1959

G. Testori, *Tanzio da Varallo*, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'arte Antica), Torino, F.lli Pozzo Salvati Gros Monti.

TESTORI 1964

G. Testori, *Palinsesto valsesiano*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro.

TESTORI 1995

E. Testori, *New Drawings by Tanzio da Varallo*, in «Master Drawings», 1995, 33, 2, pp. 115–131.

*The Katalan collection* 1995

*The Katalan collection of Italian drawings*, catalogo della mostra a cura di K. Peduzzi, Poughkeepsie, Trustees of Vassar College.

*The drawings of Annibale* 1999

*The drawings of Annibale Carracci*, a cura di D. Benati, D. DeGrazia, London, Lund Humphries.

*The Glory of Baroque* 2004

*The Glory of Baroque Dresden. The State Art Collections Dresden*, catalogo della mostra (Jackson, Mississippi Arts Pavilion, 1 Marzo - 6 Settembre), a cura di H.W. Lewerken, Jackson, MS, Mississippi Commition for international Cultural exchanges.

*Tiepolo e la sua cerchia* 1996

*Tiepolo e la sua cerchia: l'opera grafica; disegni dalle collezioni americane*, catalogo della mostra (Cambridge, MA, Fogg Art Museum, 1996; New York, Pierpont Morgan Library 1996), a cura di B. Aikema; Venezia, Canal & Stamperia Editrice.

TOMASELLA 2018

G. Tomasella, *Il conoscitore d'arte secondo Max Jacob Friedländer*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano, Officina Libraria.

TOUTAIN-QUITTELIER 2007

V. Toutain-Quittelier, *Antonio Maria Zanetti à Paris. L'inspiration retrouvée*, in «Revue de l'Art», 2007, 157, 3, pp. 9-22.

TOUTAIN-QUITTELIER 2014

V. Toutain-Quittelier, *L'expérience du regard. Zanetti e Mariette, ou la genèse d'une amitié professionnelle*, in *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument*, atti del convegno (École du Louvre, 20-22 ottobre 2011), a cura di P. Michel, Paris, École du Louvre.

TROMPEO 1961

P.P. Trompeo (a cura di), *Francesco Algarotti. Viaggi di Russia*, 2. ed., Torino, Einaudi.

TUYLL VAN SEROOSKERKEN, BRUGEROLLES 2020

C. von Tuyll van Serooskerken, E. Brugerolles, *Le dessin à Bologne: Carrache, Guercin, Dominiquin... Chefs-d'œuvre des Beaux-Arts de Paris*, catalogo della mostra (Paris, Beaux-Arts, gennaio-aprile 2020), Paris, Beaux-Arts de Paris éditions.

TURNER 1999

N. Turner, *Roman Baroque drawings, c. 1620- to c. 1700*, with the assistance of Rhoda Eitel-Porter, 2 voll., London, Trustees of the British Museum.

UNFER LUKOSCHIK, MIATTO 2011

R. Unfer Lukoschik, I. Miatto, *Lettere prussiane di Francesco Algarotti (1712-1764); mediatore di culture*, Sottomarina di Chioggia, Il Leggio Libreria Ed.

*Un siècle de dessin à Bologne* 2001

*Un siècle de dessin à Bologne, 1480-1580; de la Renaissance à la réforme tridentine*, catalogo della mostra (Musée du Louvre 30 marzo-2 luglio 2001) a cura di M. Faietti, D. Cordellier, L. Aldovini, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

VENTURI 1927

Venturi, *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano, Hoepli.

VIALE FERRERO 1970

M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra: scenografo e architetto teatrale*, Torino, Pozzo.

VIVIAN 1971

F. Vivian, *Il Console Smith, mercante e collezionista: 157 tavole in nero e 8 a colori*, Vicenza, Pozza.

VOSS 1932

H. Voss, *Giovanni Francesco Bezzzi, genannt Nosadella*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1932, 3, pp. 449-462.

WALTHER GASCH 1911

G. Walther Gasch, *Katalog schöner und seltener Handzeichnungen und Aquarelle deutscher, niederländischer, französischer und italienischer Meister des XV. bis XIX. Jahrhunderts, sowie einige Ölgemälde*, catalogo della mostra (Dresden, 24 aprile 1911-28 aprile 1911), a cura di G. Walther Gasch, Dresden.

WARWICK 2000

G. Warwick, *The arts of collecting: Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge Univ. Press.

WEBER 2002

G.J.M. Weber, *Il trionfo di Bacco: capolavori della scuola ferrarese a Dresda*, Torino, Allemandi.

WELTSICHTEN 2004

*Weltsichten: Meisterwerke der Zeichnung, Graphik und Photographie*, a cura di W. Holler, München, Dt. Kunstverlag.

WETZIG 2017

S. Wetzig, *Le Antichità Albani a Dresda*, in *Il tesoro di antichità: Winkelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, a cura di E. Doderò, C. Parisi Presicce, Roma, Gangemi Editore, pp. 87-93.

WHISTLER 2009

C. Whistler, *Venezia e l'Inghilterra: artisti, collezionisti e mercato dell'arte 1700-1750*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di Linda Borean, Stefania Mason, Venezia, Marsilio, pp. 304-305.

WINKLER 1989

J. Winkler, *La vendita di Dresda*, Modena, Panini.

WITTKOWER 1949

R. Wittkower, *Un libro di schizzi di Filippo Juvarra a Chatsworth*, in «Bollettino Società Piemontese d'Archeologia e di Belle Arti», 1949, 3, pp. 94-108.

WITTKOWER 1952

R. Wittkower, *Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon Press.

ZAIST [1774] 1976

G. Zaist, *Notizie storiche de' pittori, scultori et architetti cremonesi. Opera postuma di Giambattista Zaist*, Bergamo, Poligrafiche Bolis.

ZANOTTI 1739

G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, 2 voll., Bologna, Dalla Volpe.

ZAVA BOCCAZZI 1979

F. Zava Boccazzi, *Giambattista Pittoni. L'opera completa*, Venezia, Alfieri.

ZUGNI-TAURO 1971

A.P. Zugni-Tauro, *Gaspare Diziani*, Venezia, Alfieri.

*300 Jahre Kupferstich-Kabinett 2020*

*300 Jahre Kupferstich-Kabinett. Sammeln in der Gegenwart*, catalogo della mostra (Dresden, Kupferstich-Kabinett, 21 maggio - 14 settembre 2020, a cura di S. Buck, P. Kuhlmann-Hodick, G. Metze con B. Egging e C. Schnitzer, London, Paul Holberton Publishing.

## Crediti fotografici

Figg. 2, 7, 11, 20, 22, 29, 34, 35, 39, 44, 48, 53, 54, 56, 59, 61, 63, 64, 69, 70, 80, 86, 89, 90, 96-100, 102, 103, 107, 110, 116, 124, 128, 129, 131: © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend.

Figg. 15, 75: © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank.

Fig. 97: © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Olaf Simon. Figg. 9, 19, 46, 49, 51, 57, 87, 111, 120, 121: © Trustees of the British Museum.

Figg. 3, 4, 5, 6, 24, 31, 42, 106: © Gallerie degli Uffizi.

Fig. 8: © RMN – Grand Palais.

Figg. 12, 14, 37, 41, 76, 115: Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023.

Figg. 13, 16, 17: © 2017-2023. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. c/ Alcalá, 13. Madrid.

Figg. 25, 32, 40, 82, 93, 94, 117, 119: © Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais.

Figg. 36, 38: © Gallerie Estensi di Modena su concessione del Ministero della Cultura.

Figg. 50, 52, 105, 109: © Fondazione Giorgio Cini. All rights reserved.

Figg. 66, 126, 127: © photo: Nationalmuseum.

Fig. 86: © Ashmolean Museum, University of Oxford.

Fig. 10: © Kunstpalast Düsseldorf.

Figg. 26, 123: © Princeton University Art Museum.

Fig. 28: © Los Angeles County Museum.

Fig. 33: © The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London.

Fig. 43: © Pinacoteca Nazionale di Bologna, su concessione del Ministero della Cultura.

Figg. 45, 47, 84, 91, 92, 95, 132: © Creative Commons: CC BY-NC-ND 3.0.

Fig. 55: © Trustees of National Museums and Galleries on Merseyside.

Figg. 58, 59: Su concessione del MiC-Musei Reali.

Fig. 65: © Albertina, Wien.

Figg. 71, 74: © Palazzo dei Musei – Pinacoteca Civica.

Fig. 83: © Istituto Centrale per la Grafica, su concessione del Ministero della Cultura.

Fig. 85: 2023 © Copyright Ashmolean Image Library.

Fig. 112: © The Henry Barber Trust, The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham.



## Indice dei nomi



- Ackermann, Paul 48, 183, 186  
 Agrippa, Marco 204, 205  
 Agucchi, Giovan Battista 32  
 Albani, famiglia 3, 22  
 Albani, Alessandro 9, 127  
 Albani, Francesco 24  
 Albani, Giovanni Francesco 26  
 Alberti, Cherubino 9  
 Alessi, Galeazzo 171  
 Alessandro Magno 204  
 Algarotti, Bonomo 11, 11n, 12n, 17, 17n, 18, 18n,  
 19, 19n, 20, 21, 28, 29, 210, 211  
 Algarotti, Francesco 3, 4, 9, 9n, 10, 10n, 11, 11n,  
 17, 17n, 19, 20, 197, 210, 211  
 Anesi, Paolo 194  
 Antonio Allegri *vedi* Correggio  
 Amigoni, Jacopo 157  
 Angeli, Giuseppe 202  
 Ansaldo, Giovanni Andrea 165  
 Anselmi, Michelangelo 79  
 Aristotele 206  
 Assereto, Gioacchino 165  
 Augusto, Gaio Giulio Cesare 205, 207  
 Augusto II di Polonia detto il Forte 3, 7, 9, 10n,  
 127, 186  
 Augusto III di Polonia 3, 12, 17, 19, 19n, 26n, 199  
 Augusto I di Sassonia 7  
 Baglione, Giovanni 72  
 Bagni, Prisco 89  
 Baldinucci, Filippo 32, 32n, 128  
 Bale, Erasmo 199  
 Balechou, Jean Joseph 209  
 Balestra, Antonio 151, 154, 202; figg. 96-102  
 Bambach, Carmen 5, 112, 113  
 Barbieri, Giovanni Francesco *vedi* Guercino  
 Bassano, i 165  
 Batoni, Pompeo 26, 213  
 Beccari, Bartolomeo 11n, 12  
 Bellavita, Innocente 202  
 Bellini, Giovanni 25, 197, 200  
 Bellini, Giovanni Battista 118  
 Bellori, Giovan Pietro 170  
 Bencovich, Federico 157, 158, 162; figg. 103, 106,  
 107  
 Benso, Giulio 133  
 Berenson, Bernard 119  
 Bernini, Gian Lorenzo 48, 133; fig. 12  
 Berrettini Pietro *vedi* Pietro da Cortona  
 Bezzi, Giovan Francesco detto il Nosadella 6, 63,  
 64; figg. 23-27  
 Bianconi, Giovanni Ludovico 3, 22, 22n  
 Blunt, Anthony 166  
 Bohn, Babette 83  
 Bologna, Ferdinando 119  
 Bonaccorsi, Pietro *vedi* Perino del Vaga  
 Bonfiglioli, famiglia 15  
 Boyle, Richard 127  
 Branchetta, Alessandro (abate) 22  
 Brauer, Heinrich 133  
 Bronzino, Agnolo 119  
 Brühl, Heinrich von 9, 9n, 21, 21n, 203  
 Buonarroto, Michelangelo 31n, 73  
 Burlington, Lord *vedi* Boyle  
 Caccia, Guglielmo *vedi* Moncalvo  
 Caccia, Orsola Maddalena 103, 104, 108, 110; fig.  
 62  
 Cagnacci, Guido 112  
 Caldara, Polidoro *vedi* Polidoro da Caravaggio  
 Cambiaso, Luca 9, 170, 171; figg. 122, 123  
 Campi i 9  
 Campi, Antonio 31  
 Cantarini, Simone 93, 94, 157, 162; fig. 52  
 Caputo, Chiara 6  
 Caracciolo, Battistello 178; figg. 126, 127

- Carli, Tommaso 12, 17n  
 Carracci, Agostino 72, 79; figg. 34-38  
 Carracci, Annibale 72, 79, 83, 145, 151; figg. 42, 43  
 Carracci, Antonio 9  
 Carracci, i 10, 16, 16n, 24, 79, 145, 207  
 Carriera, Rosalba 14, 21, 21n  
 Castello, Bernardo 171  
 Castiglione, Giovanni Benedetto 21, 21n, 25, 28n, 165, 166, 200; figg. 110-115  
 Cattaneo, Gaetano 19  
 Cavalier d'Arpino (Giuseppe Cesari) 192  
 Cavalli, Mirella 83  
 Cavazzoni Zanotti, Giampietro 4, 10, 10n, 11n, 15, 15n, 16, 16n, 17n, 32, 32n, 93, 94  
 Cavedone, Giacomo 157, 162  
 Certani, Antonio 93  
 Cesari, Giuseppe *vedi* Cavalier d'Arpino  
 Carlo V d'Asburgo 206  
 Chigi, famiglia 3, 3n, 9  
 Chiodo, Antonella 103  
 Cignaroli, Giambettino 203, 203n  
 Cimaroli, Giovan Battista 202  
 Clifford, Timothy 48, 100  
 Cordellier, Dominique 63, 157  
 Cornaro, Giorgio (cardinale) 151  
 Cornaro, Caterina 28  
 Corradini Antonio 11  
 Correggio, (Antonio Allegri) 31, 197  
 Crespi, Giovan Battista 120  
 Crespi, Luigi 3  
 Creti, Donato 93, 94, 100; figg. 48-52, 55  
 Cristina di Svezia 9, 9n, 89  
 Crozat, Pierre 13, 13n, 14, 14n, 15, 24, 27, 80, 191  
 D'Enrico, Antonio *vedi* Tanzio da Varallo  
 D'Enrico, Melchiorre 192  
 Damini, Vincenzo 157  
 Damm, Heiko 72, 145, 178  
 Davidson, Bernice 103  
 De Marchis, Alessio 202  
 De Piles, Roger 12, 13, 23, 24, 27  
 De Ribera, Jusepe 8  
 De Rossi, Giovanni Giacomo 9  
 del Sarto, Andrea 9, 35  
 dell'Abate, Nicolò 12, 16  
 della Bella, Stefano 9  
 della Rovere, Giovanni Mauro *vedi* Fiammenghino  
 de' Medici, Leopoldo 32, 32n  
 Dezallier d'Argenville, Antoine Joseph 23, 23n  
 Diziani, Gaspare 145, 202; figg. 91-94  
 Dolci, Carlo 119  
 Donati, Ersilia 94  
 Donato (amico di) 93  
 Donelli, Carlo, detto il Vimercati 178  
 Duchino (Paolo Camillo Landriani) 118  
 Dughet, Gaspard 14  
 Dürer, Albrecht 207  
 Eugenio di Savoia 200  
 Fenyö, Iván 103  
 Ferrari, Gaudenzio 119  
 Ferro, Filippo Maria 119, 192n  
 Fiammenghino (Giovanni Mauro Della Rovere) 112, 118; figg. 63-68  
 Fiasella, Domenico 165  
 Figino, Giovanni Ambrogio 108  
 Filippo d'Orleans 199  
 Fischer, Chris 145, 170  
 Fontebasso, Francesco 202  
 Franceschini, famiglia 16  
 Franco, Battista 9, 141; fig. 88  
 François I 206  
 Friedländer, Max Jacob 190  
 Gallarato, Paolo 118  
 Gamberucci, Cosimo 35, 36; figg. 2-6  
 Garzi, Luigi 48

- Giambologna (Jean de Boulogne) 133  
 Gigli, Giulio Cesare 32  
 Ginzburg, Silvia 31  
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 198  
 Giotto 32n, 33  
 Giovanni da Milano 9  
 Giovannini, Carlo Cesare 3  
 Giovio, Paolo 31, 31n, 32  
 Giulio Cesare 205  
 Giustiniani, Luca 171  
 Grimani Sagredo, Cecilia 15  
 Grisolia, Francesco 5  
 Guarienti, Pietro 26n, 200  
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) 9, 24, 48,  
 89; figg. 45, 46  
 Guerin l'Ainé 14  
 Guglielmo I di Prussia 9  
 Guglielmo VIII d'Assia-Kassel 21  
 Haskell, Francis 18  
 Heineken, Carl Heinrich von 4, 4n, 5, 9, 9n, 12,  
 21, 22, 23, 24n, 25, 25n, 26, 26n, 27, 27n, 28,  
 28n, 29, 199, 202, 204, 213, 215  
 Heucher, Johann Heinrich von 4n, 7, 7n, 8, 8n, 9,  
 22, 22n  
 Hoesch, Henning 79, 178  
 Hoffmann, Edith 89  
 Holbein, Hans (il vecchio) 199, 200, 203  
 Jeffreys, John 20, 20n  
 Johan Georg II, Barone di Rechenberg 8, 8n  
 Jordan, Lisa 48  
 Jouvenet, Jean-Baptiste 14  
 Juarra, Filippo 9, 22n, 127, 128, 186; figg. 75-79,  
 132  
 Cranach, Lucas 207  
 Lachenmann, David 63  
 Lahmann, Johann Friedrich 89, 93, 112, 118, 141,  
 145, 151, 154, 170, 178  
 Lamo, Alessandro 31  
 Landriani, Paolo Camillo *vedi* Duchino  
 Langhi, Giovanni 118  
 Lanzi, Luigi 24, 24n, 31, 32  
 Lawrence, Thomas 165  
 Lazzarini, Gregorio 198, 202  
 Le Brun, Charles 10n, 28  
 Lecchini Giovannoni, Simona 35  
 Lefèvre, Valentino 19  
 Leonardo da Vinci 31n, 120  
 Leplat, Raymond 9  
 Liberi, Pietro 19, 20, 197, 198  
 Locatelli, Andrea 202  
 Lodoli, Carlo 23, 23n  
 Loisel, Catherine 72, 79  
 Lomazzo, Giovan Paolo 31  
 Longhi, Pietro 202  
 Lopez, Gaspare, detto Gasparo dei Fiori 202  
 Lorrain, Claude 14  
 Lovisa, Domenico 20  
 Lucullo, Lucio Licinio 204  
 Lugt, Frits 26n, 35, 48, 53, 72, 79, 89, 93, 112, 118,  
 133, 134, 141, 145, 154, 157, 170  
 Luigi XIV 12n  
 Luigi XV 15  
 Luti, Benedetto 197  
 Maffei, Francesco 133, 134; figg. 80-85  
 Malvasia, Carlo Cesare 16n, 63, 89  
 Manaigo, Silvestro 20, 202  
 Manfredi, Eustachio 11n  
 Maratta, Carlo 26, 53, 151, 213, 215; figg. 15-19  
 Marchetti, Giovanni Matteo 33, 33n  
 Agrippa, Marco 204  
 Mariette, Pierre-Jean 4, 4n, 7, 13, 13n, 14, 14n, 24,  
 26, 27, 27n, 28, 29, 32, 42, 191, 204  
 Mariotti, Giambattista 157  
 Massa, Silvia 5n

- Massari, Lucio 24  
Mattielli, Lorenzo 10, 10n  
Mauri, Michele 6  
Mazzola, Francesco detto il Parmigianino 9, 72, 73; figg. 30-33, 41  
Mazzucchelli, Francesco *vedi* Morazzone  
Medici, famiglia 206  
Meijer, Bert W. 112, 134, 151, 154  
Merchiori, Giovanni 20  
Merenda, famiglia 28  
Metze, Gudula 5, 5n  
Meyer, Joachim 170  
Migliori, Francesco 157  
Minelli, Pietro 203, 215  
Mola, Pier Francesco 42, 43; figg. 9, 10  
Molinari, Antonio 145, 198; fig. 95  
Monaco, Pietro 20, 197, 198  
Moncalvo (Guglielmo Caccia) 103, 108, 110; figg. 56-61  
Montenari, Giovanni 18  
Morazzone (Francesco Mazzucchelli) 118  
Morelli, Giovanni 103, 189, 190  
Motta, Raffaello detto Raffaellino da Reggio 9  
Naldini, Giovanni Battista 35  
Orlandi, Antonio Pellegrino 8, 26, 26n, 151  
Orsi, Lelio 9  
Padovanino (Alessandro Varotari) 198  
Palladio, Andrea 17, 18, 128  
Palma il Giovane 157, 162  
Pannini, Giovanni Paolo 19  
Parrasio 205  
Pasquali, Giovanni Battista 19  
Penni, Luca 9  
Pepper, Stephen D. 72  
Percy, Ann 165  
Perini Folesani, Giovanna 3  
Perino del Vaga (Pietro Bonaccorsi) 171  
Petrioli Tofani, Annamaria 83  
Filippo II di Spagna 206  
Piazzetta, Giovan Battista 18, 18n, 202  
Pietro da Cortona (Pietro Berrettini) 9  
Pittoni, Giambattista 157, 162; figg. 105, 109  
Piva, Giovanni Battista 202  
Plinio il Vecchio 31, 31n, 32  
Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara) 8, 9  
Popham, Arthur E. 94  
Posner, Donald 72  
Pouncey, Philip 72  
Poussin, Nicolas 42, 43; fig. 8  
Preti, Mattia 183; fig. 130  
Primaticcio, Francesco 16  
Raffaello (Raffaello Sanzio) 9, 31n, 151  
Rearick, William R. 134  
Reni, Guido 8, 9, 93, 151  
Renzi, Francesco Antonio 9n  
Resta, Sebastiano (padre) 32, 32n, 33  
Reynolds, Joshua 20  
Ricci, Marco 20, 20n, 127, 202  
Ricci, Sebastiano 145, 194  
Ricciarelli, Daniele 79  
Riccòmini, Marco 93, 94  
Richardson, Jonathan 11, 13, 13n, 33  
Rigaud, Hyacinthe 209  
Rocca, Michele 202  
Roccatani, Alessandro 26, 26n, 213, 214, 215, 216  
Roli, Renato 93  
Romani, Vittoria 63  
Romano, Giovanni 103  
Roos, Jan 165  
Rosenberg, Pierre 119  
Rossi, Bonaventura 19, 201  
Rudolph, Stella 53  
Ruggeri, Ugo 134  
Ruggero, Cristina 127

- Sacchi, Andrea 48, 103, 108  
 Sagredo, Gherardo 15  
 Sagredo, Zaccaria 15  
 Sandrart, Joachim von 33, 199  
 Santi di Tito 35  
 Salvi, Giovanni Battista, detto il Sassoferrato 119  
 Saxl, Fritz 42  
 Scamozzi, Vincenzo 18  
 Scarselli, Cesare (abate) 20  
 Schaar, Eckhard 42  
 Schiffner, Dorothea 48, 183, 186  
 Schönborn, Lothar Franz von 158  
 Schongauer, Martin 141; fig. 87  
 Scorza, Sinibaldo 165  
 Semiramide, regina 198  
 Serooskerken, Carel van Tuyll van 64  
 Sieber, Carl Ernst 35  
 Sirani, Elisabetta 83; fig. 40  
 Smith, Joseph 15, 21, 23n, 28, 28n  
 Smith O'neil, Maryvelma 72  
 Speranza, Francesco 3  
 Stanzione, Massimo 42  
 Stella, Carlo 14  
 Stern, Ignazio 202  
 Strozzi, Bernardo 165  
 Sutherland Harris, Ann 48  
 Tanzio da Varallo (Antonio d'Enrico) 12, 118,  
 119, 120, 178; figg. 69-74  
 Tempesta, Antonio 19, 197  
 Terzaghi, Maria Cristina 119, 120  
 Testa, Pietro 60; fig. 21  
 Testori, Giovanni 119  
 Tiarini, Alessandro 24  
 Tibaldi, Pellegrino 63, 64; fig. 28  
 Tiberio, Giulio Cesare Augusto 205  
 Tiepolo, Giovan Battista 19, 20n, 202  
 Timanthes di Kythnos 205  
 Tintoretto, Jacopo 8, 134  
 Tiziano (Tiziano Vecellio) 8, 9, 17, 197, 198  
 Trezzini, Domenico 11  
 Van Rijn, Rembrandt 10, 21n, 210, 211  
 Varotari, Alessando, *vedi* Padovanino  
 Vasari, Giorgio 13, 31, 63, 64  
 Vecchia, Pietro 198  
 Giuseppe Venceslao del Lichtenstein 25, 200  
 Venturi, Adolfo 79, 133  
 Vitali, Samuel 72  
 Vitzthum, Walter 170, 171  
 Vleughels, Nicolas 79  
 Voss, Hermann 63  
 Wackerbarth Salmour, Giuseppe Antonio 22, 22n,  
 127  
 Wagner, Clara Catharina 60, 103, 108, 110  
 Wagner, Gottfried 8, 10n, 22n, 60, 103, 108, 110  
 Weidmann, Moritz Georg 8, 8n  
 Wittkower, Rudolf 79, 128, 133  
 Woodburn, Samuel 165  
 Zampieri, Domenico, detto il Domenichino 9, 24,  
 151  
 Zanetti, Anton Maria (il vecchio) 4, 4n, 14, 14n,  
 25, 25n, 26, 26n, 28, 29, 197, 199, 201, 202, 203  
 Zanotti, Giampietro *vedi* Cavazzoni Zanotti  
 Zoari, Giovanni 198  
 Zuccarelli, Francesco 202  
 Zuccari, Federico 79, 108  
 Zucchi, Lorenzo 18n, 27n, 212