

«L'AMOR DELL'ARTE È UNA FEBBRE
CHE MI AGGITTA CONTINUAMENTE».
IL VIAGGIO DI GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE
IN SPAGNA (1852)

EMMA SANTI

«L'amor dell'arte è una febbre che mi aggitta continuamente. Questa è la mia follia»: così Giovanni Battista Cavalcaselle scrive da Parigi al tenore Giovanni Matteo de Candia, al secolo Mario, per conto del quale viaggiò in Francia, Spagna, Belgio e Germania, tra la primavera e l'estate del 1852¹. La missiva, datata 29

Il presente studio è tratto dalla mia tesi di laurea magistrale, *«L'amor dell'arte è una febbre che mi aggitta continuamente». Il viaggio di Giovanni Battista Cavalcaselle in Spagna (1852). Il taccuino n. 8 del codice It. IV 2037 [12278] della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, Università degli studi di Padova, A.A. 2021-2022, e dalle ricerche su Mario De Candia i cui esiti sono stati presentati al Seminario di studio *Storie di connoisseurship* (Padova, Palazzo Liviano, 8-9 maggio 2023). Ringrazio il professore Marsel Giuseppe Grosso per avermi seguita in questo percorso, la dott.ssa Claudia Ambrosio dell'Archivio di Stato di Roma per avermi aiutata nella consultazione delle carte del *Fondo De Candia*, la Biblioteca Nazionale di Firenze, di Roma, il Gabinetto Vieusseux per l'aiuto nella ricerca del catalogo di vendita della collezione de Candia, l'Archivio centrale dello stato di Roma e l'Archivio comunale di Cagliari per avermi fornito alcuni documenti di Giovanni Matteo De Candia. Ringrazio altresì il dott. Giovanni Mazzaferro per i preziosi consigli.

giugno 1852, da cui è tratta la citazione capace di concludere la ragione che spinse il conoscitore a percorrere «a piedi con sacco a spalla quasi tutta l'Europa»², è l'unica documentazione, finora rintracciata, in grado di testimoniare la commissione dell'applaudito tenore delle perlustrazioni europee del 1852, al di là della breve indicazione fornita da Crowe nelle sue *Reminiscences*³.

Lungi dall'aver provocato, come asserisce Facchinetti, «un'inconscievole critica degli scartafacci» a tutto scapito dei testi a stampa⁴, i contributi relativi al materiale manoscritto del conoscitore, figli di un vivace recupero filologico e storiografico della figura di Cavalcaselle e del lascito marciano, hanno valorizzato i

¹Archivio di Stato di Roma, *Fondo De Candia*, Carteggio, lettera C. Il Fondo è composto da sei buste: la *Cartella 1-2* contiene gran parte del carteggio suddiviso in ordine alfabetico; la *Cartella 3-4* raccoglie le lettere dell'archeologo John Woodford (1785-1879) e alcune note di pagamento; la *Cartella 5*, conservata tra i *Preziosi* dell'Archivio, racchiude alcune fotografie di paesaggi, di interni, tra cui spiccano le due fotografie che mostrano l'allestimento del salone di Guildhall (Londra), dove si riconosce il monumento a Horatio Nelson, e le fotografie dell'altorilievo raffigurante *Le Départ des volontaires* de 1792 di François Rude (Parigi, Arc de triomphe de l'Étoile) e del rilievo *Madonna con Bambino e angeli* attribuito ad Antonio Rossellino (Londra, Victoria and Albert Museum); nella medesima cartella è altresì presente un taccuino di disegni; la *Cartella 6-7-8* riunisce i documenti di Giulia Grisi (1811-1869), alcuni libretti di conti e parte della corrispondenza con il fratello Carlo; la *Cartella 9* comprende ulteriori ricevute di pagamento, il carteggio con la corte di San Pietroburgo e alcune lettere di cui non è noto il mittente; la *Cartella 10* unisce la corrispondenza di Stefano, Roberto, Rita, Federico e Cecilia De Candia. Va poi aggiunta la *Cartella 11* che raccoglie il materiale esposto nella mostra *Mario. Gentiluomo, cantante e patriota* (Roma, Museo degli strumenti musicali, 20 novembre 2011-15 gennaio 2012) della quale non è stato prodotto alcun catalogo. Ringrazio la dott.ssa Cecilia Nanni, curatrice dell'esposizione, per la gentile condivisione dei materiali prodotti in quell'occasione. Sulla commissione di Mario De Candia del viaggio europeo di Cavalcaselle concordano MORETTI 1973, p. 17 e LEVI 1988, pp. 37-38. Non si può escludere, come recentemente ha suggerito MAZZAFERRO 2023 (pp. 85-86), un coinvolgimento di Charles Eastlake nella pianificazione e nel finanziamento del viaggio.

² LONGHI (1946) 1978, p. 3.

³ CROWE 1895, p. 232.

⁴ CROWE, CAVALCASELLE (1912) 2004-2006, I, s.n.p. La polemica sollevata dallo studioso ricorda le parole Gian Lorenzo Mellini, il quale reputava i fogli di Cavalcaselle, che aveva avuto modo di consultare in quanto allievo di Raggianti, «un inenarrabile coacervo di carte di un disordine deprimente» sostenendo che «il meglio resta sepolto nei suoi testi pubblicati». Mellini, inoltre, contrariamente all'opinione del suo maestro, negava che i disegni del legnaghese fossero «opera di ermeneuta», in altri termini, interpretativi dello stile degli artisti. MELLINI 1991, pp. 220-225; TOMMASI 2019, p. 234.

materiali raccolti nelle perlustrazioni capillari condotte dal legnaghese, spintosi oltre le colonne d'Ercole della storiografia tradizionale. Nonostante il proliferare di questi contributi a partire dagli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, l'ingente mole di carte e disegni conservati presso il *Fondo Cavalcaselle* della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia ancora riserva qualche lievito in grado di generare inediti percorsi di studio. È il caso del materiale manoscritto inerente al viaggio in Spagna, seconda tappa dell'itinerario percorso per conto di Mario de Candia, che, salvo qualche sporadica citazione, attendeva ancora di essere organicamente vagliato. Si tratta degli schizzi e degli appunti vergati a penna e inchiostro bruno o a matita nel taccuino numero 2 (Cod. It. IV 2036 [=12277]), delle annotazioni che assiepano le pagine delle copie appartenute a Cavalcaselle della *Historia y descripción del Escorial por Don José Quevedo*, del *Catálogo de los cuadros del Real Museo de pintura* (1850), e del taccuino numero 8 (Cod. It. IV 2037 [=12278]). A questi materiali vanno aggiunti quei fogli, fascicoli, taccuini e libri dello stesso *Fondo* a cui il conoscitore allude nei suoi appunti, in un gioco continuo di rimandi che si riesce a sciogliere grazie alla digitalizzazione delle carte autografe conservate a Venezia. Il materiale più interessante si ricava dal «libro» o «libretto» – per usare la terminologia cavalcaselliana – numero 8: il taccuino emerge come un crocevia di ricerche bibliografiche, di interessi per un discorso di tutela, per le tecniche e per i procedimenti artistici, oltre che di analisi formali, presentandosi così come eloquente summa della complessa formazione del legnaghese⁵. Il taccuino e lo stesso viaggio in Spagna rientrano, infatti, in anni fatidici per lo sviluppo dell'attività pratica e intellettuale del conoscitore⁶: sono anni trascorsi a Londra, tra il dramma della condizione da esule e le difficoltà finanziarie che costrinsero Cavalcaselle a trovare impiego come disegnatore e restauratore⁷. La

⁵ LEVI 2009, p. 15.

⁶ LEVI 1988, p. XXXVIII.

⁷ Noto è l'ingaggio da parte dell'illustratore George Scharf Junior per il quale Cavalcaselle ingrandì su supporti cartonati le illustrazioni che accompagnavano le conferenze a tema storico-artistico dell'inglese e con il quale il legnaghese condivide la prassi del

concreta operatività di questa stagione, specie sul fronte del restauro, si traduce nell'attenzione ai procedimenti tecnici di cui si ha traccia nella trascrizione, nelle prime pagine del taccuino, di ricette per un'imprimatura, fatta «di gesso di Bologna cola di majale e miele (perché sia elastica la tela)», per colle, «cola di farina», colla a base di «pelle di majale la più tenace [...] cola di farina (o pasta) e cola di rettagli di tamisio (o settaccio)» e per vernici, affiancate da alcune indicazioni operative in merito alla pulitura dell'opera mediante l'uso di saliva o di «un frutto acerbo» con cui «si strofina [e] poi colla mano si pulisce»⁸. Tale interesse procede di pari passo alle preoccupazioni di tutela, le quali emergono con forza negli interventi sul tema della conservazione a firma del conoscitore, comparsi sulle pagine di due noti periodici inglesi (1850) e nell'*Appendice* del *Report from the select Committee on the National Gallery* (1853). A partire da quello che forse è il primo dei contributi cavalcaselliani dedicati al tema, che si legge nel «The Morning post» del 3 gennaio 1850, si avverte tutta la vena polemica del giovane conoscitore contro la mano dei restauratori fattasi «more mischievous than the hand of time»⁹, che animerà con altrettanta veemenza la famosa memoria del 1862. Contestualmente Cavalcaselle inizia ad affermarsi nelle vesti di conoscitore

taccuino di viaggio. Il carattere iconotestuale degli appunti, la foggia stessa dei *sketch-books* di Scharf e l'idea di ricognizione delle collezioni inglesi ricordano gli intenti ed i taccuini di Cavalcaselle conservati alla Biblioteca Nazionale Marciana. Inoltre, è interessante osservare che Scharf riporta, nelle note che affiancano i disegni relativi ai capolavori esposti a Manchester, le attribuzioni del conoscitore italiano. Si veda anche MAZZAFERRO 2022, pp. 31-32. La questione del giovane Cavalcaselle si è recentemente arricchita del volume *Il Giovane Cavalcaselle: il più curioso, il più intrepido, il più appassionato di tutti gli affamati di pittura* di Giovanni Mazzaferro, dato alle stampe lo scorso settembre.

⁸ BNMVe. F.C., Cod. It. IV, 2037 (=12278), tacc. VIII, ff. 12^v-14^v. Cfr. MAZZAFERRO 2023, pp. 43-46.

⁹ «The Morning post», January 3 1850, p. 1. Cavalcaselle stesso allude a questo primo contributo nel secondo intervento comparso su «The Spectator» il 13 luglio 1850, indicandone la data di pubblicazione al 30 gennaio, come riporta anche Donata Levi nella sua monografia (1988, p. 21); tuttavia, sfogliando le pagine del «The Morning post» del 30 gennaio 1850, non si individua alcun contributo riconducibile alla mano dello studioso. La descrizione dell'intervento del gennaio che Cavalcaselle include nella pubblicazione sul «The Spectator» ha consentito di individuare un contributo, più precisamente una lettera all'editore, apparsa il 3 gennaio e firmata «A Foreigner and an Artist», perfettamente calzante alla suddetta descrizione e, per tanto, identificabile come il primo contributo del 1850.

partecipando alla stesura del catalogo della raccolta di dipinti di Liverpool accanto a Charles Eastlake, Gustav Waagen e Johann David Passavant, ed esaminando le raccolte private di alcuni tra i maggiori collezionisti inglesi: Lord Ward, Thomas Baring e Devonport Bromley¹⁰. Ed è proprio nelle vesti di *connoisseur* che viene ingaggiato dal tenore Mario De Candia. Giovanni Matteo De Candia (fig. 1) affascinante personalità, «a metà tra un don Giovanni e un san Francesco»¹¹, originario di Cagliari, fu costretto ad abbandonare la carriera militare e il suolo patrio a causa delle giovanili simpatie mazziniane; riparò dunque a Parigi dove esordì come tenore nel 1838. Ha così inizio una carriera brillante che portò Mario a esibirsi nei teatri di tutto il mondo, devolvendo gli ingenti guadagni al sostegno dagli esuli italiani e all'acquisto di libri ed opere d'arte¹². Mario possedeva, infatti, una ricchissima biblioteca, perfettamente rispondente ai suoi molteplici interessi – dall'equitazione alla scherma, dalla letteratura alla storia del costume, dalla musica all'arte figurativa –, che constava di cinquecentine e secentine di inestimabile valore con magnifiche rilegature, prime edizioni e manoscritti. Tra questi risultano particolarmente interessanti i volumi dedicati alle arti figurative probanti l'interesse del tenore per una conoscenza artistica approfondita che affiancava e alimentava la fame collezionistica. La biblioteca di Mario contava cataloghi di musei italiani ed europei corredati da copiose raccolte di incisioni di opere dal XVI al XIX secolo, la *Vita di Michelangelo* di Giorgio Vasari, l'*editio princeps* del celeberrimo trattato di Leon Battista Alberti, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* di Giovan Pietro Bellori, la *Vita del Cavaliere Giovan Lorenzo Bernini* di Baldinucci, l'*Idea del tempo della pittura* di Lomazzo e molti altri¹³. La bibliofilia del tenore si accompagnava alla passione per mobilio, porcellane, vasi, reperti archeologici,

¹⁰ LEVI 1988, p. 35.

¹¹ ODESCALCHI 1884, p. 4.

¹² Numerosi sono i contributi che indagano la biografia del tenore, ci si limita a segnalare il volume di BINI 1995 e la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* di MELONCELLI 1987.

¹³ ROSSI 1902; BINI 1995, p. 48. Stando a quanto emerge dal carteggio, a suggerire e mediare l'acquisto dei volumi era un certo «M. Martini» (Archivio di Stato di Roma, Fondo De Candia, Cartella 1-2, Carteggio, lettera M).

tappezzerie, *mirabilia*, strumenti musicali, quadri che trovavano posto nelle residenze di Parigi, di Hastings, nella casa di Cagliari¹⁴ e nella Villa Salviati del Ponte alla Badia di Firenze acquisita nel 1852¹⁵. La collezione fiorentina di Mario venne messa all'asta nel gennaio del 1871 a causa del dissesto economico conosciuto dal tenore all'indomani del suo ritiro dalle scene, che lo costrinse a vivere gli ultimi anni della sua vita in condizioni piuttosto misere, trovando impiego dapprima come suggeritore di teatro, poi come regio conservatore dei musei di Roma, per spegnersi, nella neo-capitale italiana, nel 1883, assistito dal principe Baldassarre Odescalchi¹⁶. Dall'annuncio di vendita della collezione fiorentina, apparso nel quotidiano «La Nazione» il 31 gennaio 1871¹⁷, si evince

¹⁴ SPANO 1861, pp. 29-31, nella sua *Guida della città e dintorni di Cagliari* descrive la collezione cagliaritana di Mario composta da una raccolta di quadri antichi di scuola italiana e fiamminga, da vasi greco-siculi, da bronzi, da mobili «mirabilmente scolpiti e intarsiati ed arricchiti di pietre dure», da libri e da «molti altri oggetti preziosi appartenenti a diversi tempi e a diverse nazioni», come alcuni vasi «reputati della più remota antichità Cinese». Spano si sofferma in particolare su un dipinto di Rembrandt, «ch'è il più bell'oggetto», e su cinque tavole di scuola sarda che Sabino Iusco, in un articolo apparso su «Paragone» nel 1971 (pp. 64-71), riconosce come parte di un unico retablo, il *Retablo della Madonna dei sette dolori* (1520), formato da otto pannelli, opera di Pietro Cavarò. Di questi, la *Deposizione*, nota anche come *Pietà di Tangeri*, già collezione De Candia, è attualmente conservata nel Museo Nazionale di Cagliari mentre la tavola centrale raffigurante la *Madonna Addolorata* si trova nella chiesa di Santa Rosalia (Cagliari), originaria destinazione del retablo. È sempre Iusco a rendere nota la vendita della collezione cagliaritana di Mario nel 1883 a cura dell'antiquario e pittore Enrico Castagnino. Una parte della raccolta del tenore, invece, passò, per via ereditaria, ad una pronipote, Caterina Guirisi vedova Cugia come si apprende dalla documentazione relativa all'esportazione di alcuni quadri conservata nell'Archivio Centrale dello Stato di Roma (1888; MUSACCHIO 1994, p. 726). Le descrizioni fornite nelle schede dei dipinti, per i quali venne infine rilasciata licenza di esportazione, non consentono purtroppo di individuare i quadri in oggetto.

¹⁵ *Mario de Candia* 2013, pp. 49-50. Risale al 2 novembre 1852 l'atto del notaio, conservato nell'Archivio di Stato di Firenze, che sancisce l'acquisto dell'immobile. Così come le dimore estere di Mario, anche la villa fiorentina funge da rifugio per esuli e perseguitati e luogo di incontro di molti protagonisti del risorgimento, in particolar modo negli anni Sessanta.

¹⁶ MELONCELLI 1987, p. 441; BINI 2000 pp. 45-48.

¹⁷ «LA NAZIONE», 22, 31 gennaio 1871, p. 4. Altri periodici italiani pubblicano l'annuncio della vendita della collezione: già il 30 settembre del 1870 la «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia» comunica la messa in asta del mobili della villa fiorentina; la stessa «Gazzetta» rende nota la vendita della villa e della ricca collezione di oggetti d'arte del tenore il 19 gennaio dell'anno successivo. Nello stesso mese la notizia viene data anche

il carattere composito della collezione del tenore e il suo gusto eclettico. Esaminando il novero degli artisti si nota, in effetti, come la quadreria di Mario raccogliesse opere di scuole diverse, italiana, spagnola, francese, olandese, declinate nelle diverse epoche, e abbracciasse suggestioni rinascimentali, barocche, rococò, classiciste, neoclassiche fino alle opere d'arte contemporanea: «figurano delle tele dovute al pennello di Greuze, Rousseau, Boucher, Domenichino, Proudhon, Lemoine, Paolo Veronese, Zurbaran, Brueghel, Vouet, Dekers, Tiepolo, Azeglio, ed altri»¹⁸. Per un quadro completo sarebbe certamente necessario consultare il catalogo redatto in occasione della vendita, menzionato nell'annuncio, di cui però non è stato finora possibile rintracciare alcuna copia¹⁹. Nella penuria di informazioni in merito alla collezione del tenore che trovava posto in Villa Salviati, è stato possibile rintracciare alcune opere la cui appartenenza alla raccolta del De Candia è variamente documentata. Ferri, nella scheda manoscritta del disegno dato ad Alessandro Allori, conservato al Ga-

nelle pagine de «L'opinione» e di «Fanfulla». Anche «Il Raffaello» il 28 febbraio, seppur con qualche settimana di ritardo, ne dà notizia. La collezione, così come pure la villa, verrà venduta al banchiere svedese Gustave Hagerman (1820-1885) l'anno successivo. Nel *Fondo De Candia* (*Cartella 10, Cecilia De Candia*) è conservata una lettera del 5 ottobre 1872, di Godfrey Pearse, marito di Cecilia, che mette al corrente il suocero circa l'esito della vendita, dicendosi ben contento dell'affare.

¹⁸ Nella biografia di Mario De Candia redatta dalla figlia Cecilia è riportata una lettera del pittore Massimo D'Azeglio, del 12 luglio 1856, in cui quest'ultimo informa il tenore di aver completato il dipinto da lui commissionato dando conto del soggetto: «da lotta tra il potere temporale e il potere spirituale. Bernabò Visconti incontra sul ponte del Lambro, presso Marignano, gli ambasciatori del papa; legge le lettere che gli presentano; non le trova di suo gusto e li prega di scegliere fra il mangiarle, cordoni e sigilli compresi, e l'andar nel Lambro a bere. Scelsero il primo partito, e così avrei fatto anch'io; ed il quadro rappresenta il momento di questa piacevole colazione». Cfr. PEARSE, ed.1995, p. 187.

¹⁹ Barbara Bertelli nella sua tesi di dottorato (BERTELLI 2012) prende in considerazione le aste organizzate dall'Impresa del Mediatore, un'impresa di vendite al pubblico incanto attiva a Firenze dal 1869, analizzandone i cataloghi di vendita di cui si conserva copia in varie biblioteche fiorentine, tra i quali non compare però il catalogo della vendita De Candia, appunto, non pervenuto. Si ringrazia la dott.ssa Verusca Gallai per le ricerche condotte nel catalogo storico cartaceo e nella sezione *Pubblicazioni minori* della Biblioteca Nazionale di Firenze, la dott.ssa Ambra Spaccasassi per le ricerche negli inventari e nei cataloghi dell'Archivio Storico Vieusseux e a dott.ssa Monica Sperabene della Biblioteca Nazionale di Roma.

binetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (609 E), raffigurante un'*Allegoria della Fortuna*, menziona il dipinto da cui il disegno deriva, indicandolo come attribuito a Michelangelo e appartenuto a Mario de Candia che lo aveva acquistato «dal mercante genovese Sanguinetti», oggi disperso²⁰. Vi è poi traccia di una *Veduta di villa Salviati* eseguita da Serafino Tivoli nel 1859 su commissione dello stesso tenore²¹, anche questo non reperito, e di un *Paesaggio olandese con una chiesa e un cimitero* di Jacob van Der Croos, oggi conservato nelle Civiche raccolte d'Arte Antica di Milano (inv. no. 1299)²². Dalle lettere del tenore al fratello Carlo, il quale gestiva nella penisola le proprietà del fratello che dall'estero inviava casse di dipinti, mobili, suppellettili, accompagnate da precise indicazioni sulla loro collocazione, si fa di sovente menzione di diversi ritratti di Giulia Grisi, compagna di vita e di scena di Mario²³. Tra le effigi della bella soprano probabilmente rientrava anche l'affascinante ritratto di François Bouchot (1840), oggi alla Royal Academy of Music di Londra, ricordato anche dalla figlia dei due artisti, Cecilia, nella biografia del padre come parte delle collezioni di Sir John Aird²⁴.

Tornando ancora una volta all'annuncio di vendita pubblicato su «La Nazione», è interessante notare come venga accennata la modalità di acquisizione dei dipinti, comprati dal tenore nel corso delle sue *tournées* internazionali²⁵. Da diverse lettere del *Fondo De Candia* si apprende che il tenore si affidava altresì ad alcuni 'mediatori' che acquistavano le opere per suo conto, personalità an-

²⁰ Del dipinto esistono diverse copie, tra cui l'esemplare ritenuto opera di scuola romana (c. 1580) del Kunsthistorisches Museum e una copia simile, con attribuzione a Perin del Vaga di cui esiste documentazione fotografica nella Fototeca Zeri (PEDROCCHI 2000, p. 51).

²¹ CECIONI, CARDUCCI 1905, p. 301.

²² JANSEN, MEIJER, SQUELLATI BRIZIO 2001, p. 128.

²³ Archivio di Stato di Roma, *Fondo De Candia, Cartella 1-2, Carteggio*, lettera C.

²⁴ PEARSE 1913, ed.1995, p. X.

²⁵ Tale indicazione è data anche nelle schede poc'anzi citate, stilate in occasione dell'esportazione dei dipinti cagliaritani in cui ritorna la dicitura «acquistato all'estero». Si veda la nota 14.

cora fosche e sfuggenti i cui nomi compaiono nella corrispondenza di Mario. È il caso di un tale Pio Tancioni²⁶, il quale «ha fatto venire nuovi quadri d'Italia» o di «A.» Perocchi che propone al tenore alcune opere: «Il Rubens buono £. 40; il Monglebour £. 50; Bianca Cappello al costo £. 20; la tavola Andrea del Sarto £. 10; Salviati £. 40; la Nunciata marmo £. 40; e tre migliori Botticelli e Bronzino £. 70; [totale] £. 270»²⁷. Stando alla testimonianza di Crowe, Cavalcaselle doveva rivestire un analogo ruolo per il tenore, recandosi in Spagna «to buy some pictures for him»²⁸. Tuttavia, Donata Levi avanza dei dubbi circa «l'attività mercantile» del conoscitore per conto del tenore, la cui unica testimonianza sarebbe la visita alla raccolta di un certo «Monsieur George» a Parigi²⁹, in cui Cavalcaselle esaminò il *San Girolamo* di Lorenzo Lotto, acquistato dal Louvre nel 1857, e una *Salomè* attribuita ad Andrea Solario (già collezione Algranti poi mercato antiquario)³⁰. Da una ricognizione dei materiali manoscritti marziani inerenti al viaggio finanziato da Mario, ampliato, grazie alla lettera di Cavalcaselle a Mario citata in apertura, a Belgio e Germania, risulta, però, che il conoscitore visitò altre collezioni private. A Parigi scrutinò la pregevole raccolta di Edmond Beaucousin che comprendeva la raffinata e sensuale *Allegoria con Cupido e Venere* di Bronzino (1545 circa), oggi ammirabile nelle sale della National Gallery grazie al felice acquisto di Eastlake del 1860. A Louvain, visionò l'amplessima collezione di dipinti di scuola fiamminga e olandese che Désiré Van Den Schrieck aveva

²⁶ Si tratta con tutta probabilità di una conoscenza condivisa con Cavalcaselle tant'è vero che nella missiva citata in apertura il conoscitore scrive «mi dite che il nostro Tancioni ha fatto venir nuovi quadri d'Italia».

²⁷ PIZZO 2000, pp. 339-440. Le lettere sono conservate in Archivio di Stato di Roma, Fondo De Candia, Cartella 1-2, Carteggio, lettera T, P.

²⁸ CROWE 1895, p. 232.

²⁹ LEVI 1988, p. 38.

³⁰ Cavalcaselle si reca in visita a tale collezione accompagnato da Otto Müндler, durante uno dei due soggiorni a Parigi che precedono e seguono il viaggio in Spagna. Il dipinto che Cavalcaselle ascrive a Solario, descritto come una *Lucrezia* da LEVI 1988, p. 87, in realtà, si ritiene sia una delle numerosissime versioni della *Salomè con testa del Battista* di Cesare da Sesto talvolta ricordata come *Erodiade*, di cui fanno menzione Cavalcaselle e Crowe in *A History of painting* indicandola di proprietà di Mr. George. BNMVe. F.C., Cod. It. IV, 2037(=12278), tacc. VIII ff. 75v-76r; CROWE, CAVALCASELLE (1912) 2004-2006, II p. 382.

messo in piedi per favorire il «progrès de la peinture», offrendo agli artisti libero accesso per lo studio e la copia dei quadri³¹. A Colonia, il conoscitore visitò le collezioni di Johann Anton Ramboux e di Philip Engels, il quale possedeva il *Ritratto d'uomo con un garofano in mano*, all'epoca attribuito a Jan Van Eyck, di cui registra, in una sorta di minuta su un foglio volante inserito nel taccuino, il successivo acquisto del museo di Berlino dove tuttora è conservato³². E ancora, a Madrid, come si vedrà in seguito, esaminò alcuni dipinti e alcuni disegni della raccolta di José de Madrazo. Tuttavia, così come per la collezione di Mr. George, anche nel caso delle sopracitate raccolte manca negli appunti dello studioso un rimando all'intenzione di acquisire delle opere, risultando, pertanto, complesso comprendere se effettivamente ci sia stato l'interesse e/o l'occasione di portare a termine qualche acquisto. Per altro, i dubbi avanzati da Levi trovano riscontro nella missiva inviata da Cavalcaselle a Mario il 29 giugno 1852, che sembra smentire il ruolo di mediatore del legnaghese, dirottando le ragioni del viaggio a una ricognizione delle opere nelle principali gallerie europee: il conoscitore, infatti, si dichiara pronto a «fare un giusto resoconto dei quadri del Museo di Madrid e della Spagna come di quelli del Louvre» e a fare lo stesso per le gallerie del Belgio, di Dresda e Berlino³³. Si potrebbe comunque pensare che il conoscitore abbia assunto per il De Candia quel duplice ruolo che rivestì anche in occasione delle perlustrazioni italiane dal 1857 fino alla metà degli anni Sessanta, quando mentre raccoglieva informazioni per la riedizione delle *Vite* vasariane, svol-

³¹ È quanto indicato nella premessa anteposta al catalogo di questa collezione redatto in occasione della vendita all'indomani della morte del suo proprietario. BNMVe. F.C., Cod. It. IV, 2037 (=12278), tacc XV, f. 31r; LE ROY 1861, pp. 5-6. Sulla vendita della collezione si veda anche MARSUZI DE AGUIRRE 1861, pp. 206-221.

³² BNMVe. F.C., Cod. It. IV, 2037 (=12278), tacc. XV, f. 38r.

³³ Roma, Archivio di Stato, *Fondo De Candia, Cartella 11*. La missiva fornisce uno dei pochi appigli cronologici per il viaggio in Spagna, rivelandosi un importante termine *ante quem* per le perlustrazioni spagnole che evidentemente devono essere concluse prima del 29 giugno. I termini cronologici del viaggio sono stati meglio cesellati da MAZZAFERRO 2023 (pp. 82-85) giovandosi della consultazione dei diari inediti di Otto Müндler che registrano la presenza di Cavalcaselle a Parigi dal 3 giugno.

geva parallelamente l'attività di «mediatore» per la National Gallery³⁴. Nell'impossibilità di individuare con precisione le ragioni del viaggio europeo patrocinato da Mario, si può ancora riflettere sul rapporto tra il tenore e il conoscitore: oltre all'amore per le Belle Arti, i due condividevano un fervente spirito risorgimentale che costò ad entrambi l'esilio dal suolo patrio. Il De Candia tra il 1848 e il 1850 aveva dato avvio ad una serie di attività di supporto nei confronti degli esuli italiani³⁵ tra i quali, come è noto, rientrava lo stesso Cavalcaselle costretto all'espatrio a causa della partecipazione ai moti del 1848 e alle vicende della Repubblica romana del 1849³⁶. Potrebbe essere dunque l'attività filantropica di Mario ad aver fornito l'occasione di incontro con Cavalcaselle, le cui conoscenze storico-artistiche rispondevano agli interessi del tenore. Il rapporto tra i due sopravviverà al viaggio del 1852, come dimostra una seconda lettera del *Fondo De Candia* inviata da Cavalcaselle a Mario il 28 maggio 1853: il cagliaritano fa ancora ricorso alle capacità di *connoisseur* di Cavalcaselle per l'esame di alcuni quadri probabilmente recentemente acquistati.

Caro Mario

Godo che stiate tornando sano e salvo e in buono stato di salute. Conosco gl'ordini che avete lasciato partendo da Londra, ma io non ho

³⁴ LEVI 988, pp. 102, 144-147, 214-215, 292; PICCOLO 2020, pp. 119-147; *Ead.* 2017b, pp. 126, 150; *Ead.* 2019b, pp. 13-19; MAZZAFERRO 2022, pp. 31-33.

³⁵ Si veda PIZZO 2000, pp. 431-440. È un'attività che Mario svolge in stretta collaborazione con Giuseppe Mazzini. I due saranno legati da una profonda amicizia che emerge nelle ottantanove lettere del genovese che il tenore tenne fino alla morte. Nel resoconto del contenuto di tali missive, stilato da Giuseppe Santonastaso (SANTONASTASO 1968, pp. 153-156) si apprende come Mazzini venisse spesso invitato a pranzo e a cena dai coniugi De Candia-Grise, e chiedesse innumerevoli prestiti per la sua scuola fondata a Londra e per i profughi italiani ai quali Mario cercava un impiego ecc. La vicinanza al genovese è inoltre rinsaldata dall'ascendente esercitato sul tenore delle idee veicolate dal saggio sulla *Filosofia della musica* (1836) in cui Mazzini «teorizza la funzione educativa di un linguaggio musicale che [...] esprimesse, proprio prendendo slancio dall'Italia e dalle condizioni in cui essa si dibatteva, ideali di progresso civile e fratellanza universale». Secondo Ragghianti lo stesso Cavalcaselle era vicino a Mazzini, il quale gli avrebbe procurato il passaporto per poter lasciare l'Italia alla fine degli anni Quaranta. RAGGHIANI 1952, p. 3; MELONCELLI 1997, p. 439; TERRAROLI 2019, pp. 7-8.

³⁶ CROWE 1895, p. 88; LEVI 1988, p. 26; MELOTTO 2019, pp. 123-124.

ancora potuto vedere i quadri. Ora adunque che siete tornato scrivete-mi se mi permettete di passare da casa vostra, così nel mentre vedrò i quadri, avrò il piacere di salutarvi. Caro Mario_ non abbiate alcun riguardo se non vi piacesse la mia visita di scrivermelo, perché la vostra franchezza mi darà motivo di stimarvi maggiormente. In caso ch'io debba venire assegnatemi giorno ed ora. Credetemi con tutta la stima³⁷.

Il rapporto tra i due si rivela così duraturo, alimentato dalla stima reciproca e dalle evidenti affinità elettive a riprova delle quali si può schierare un taccuino di disegni del tenore, conservato nel *Fondo De Candia*. Si tratta di un taccuino del tutto simile per foggia e contenuto a quelli cavalcaselliani: sorprendiamo Mario nell'annotare indirizzi e nominativi, secondo una modalità alla quale Cavalcaselle ci ha abituati e nello schizzare paesaggi e vedute come quelli che possiamo talvolta incontrare tra il materiale manoscritto dello studioso legnaghese (figg. 2-4)³⁸. Indubbiamente le differenze ci sono, nei disegni del De Candia, quasi sempre arricchiti dall'acquerello c'è un gusto si direbbe quasi pittoresco, estraneo agli schizzi del legnaghese, ma è suggestivo riscontrare la condivisione dell'abitudine disegnativa, certo molto frequentata nell'Ottocento³⁹. Altrettanto suggestivo è lo schizzo di un gentiluomo barbuto intento a scrivere o a disegnare su un taccuino, che in qualche modo corrisponde all'immagine di Giovanni Battista Cavalcaselle che tutti noi ci siamo costruiti nella mente (fig. 5).

Entrando nel merito delle perlustrazioni spagnole, tra l'aprile e il giugno del 1852, Cavalcaselle visitò Salamanca, Zamora, Segovia, Barcellona, Siviglia, Burgos, Valladolid, Ávila, Valenza, Toledo, Granada, Cadice e Cordova. Sono le note del legnaghese stesso, tratte dai taccuini numero 2 (Cod. It. IV 2036 [=12277]) e numero 8 (Cod. It. IV 2037 [=12278]) a permettere di ripercorrere le tappe del suo viaggio, tenendo inoltre traccia delle opere, non solo pittoriche ma anche scultoree e architettoniche, a riprova

³⁷ Roma, Archivio di Stato, *Fondo De Candia*, *Cartella 11*.

³⁸ Roma, Archivio di Stato, *Fondo De Candia*, *Cartella 5*.

³⁹ Sui taccuini di viaggio si veda PELLEGRINI 2021.

dell'eterogeneità degli interessi del conoscitore in questo giro d'anni, che di volta in volta calamitarono la sua attenzione. A Valladolid lo sguardo dello studioso sembra essere catalizzato più che dalla produzione pittorica, dalle architetture della città: sono, infatti, schizzati l'imponente apparato scultoreo della facciata di San Pablo e della facciata del Collegio domenicano di San Gregorio, il suo soffitto mistilineo e le trine di pietra che ornano le bifore del raffinato porticato che ne perimetra il cortile. L'attenzione per le composizioni tridimensionali si manifesta anche a Burgos presso la Certosa di Miraflores: schizzi e disegni più rifiniti del monumentale sepolcro in cui riposano Giovanni di Castiglia e Isabella di Portogallo, opera di Gil De Siloé (fig. 6), occupano ben cinque fogli del taccuino n. 2 (Cod. It. IV 2036 [=12277])⁴⁰. Traspare altresì un tiepido interesse per la pittura spagnola del XV secolo riconducibile allo studio della pittura fiamminga funzionale, a sua volta, alla redazione del volume sui pittori di questa scuola, un progetto che Crowe aveva proposto al legnaghese già nel 1846 e che occuperà il giornalista inglese e il conoscitore negli anni subito successivi a questo viaggio⁴¹. Ai due autori de *The Early Flemish painters*, l'arte spagnola del XV secolo appariva manchevole di una fisionomia propria: «gli spagnoli occupati prima nella lotta contro i mori e assorti poscia negli avvenimenti politici, rinunziarono alla propria attività artistica», conformandosi all'influenza fiamminga che «invaded e

⁴⁰ BNMVe. F.C. It., Cod. It., IV, 2036 (=12277), tacc. II, ff. 51^v-65^r.

⁴¹ La proposta di Crowe non fu inizialmente accolta da Cavalcaselle con grande entusiasmo, anzi, lo stesso giornalista ricorda che il legnaghese cercò di dissuaderlo ad abbandonare la «stupid quest» dei fiamminghi per dedicarsi alla «grande pittura italiana». Il parere di Cavalcaselle mutò poi, per dirla con Bernard Aikema, in una «misurata passione» per i fiamminghi: questi ultimi anche se «non ebbero e non sentirono l'ideale, l'ispirazione di quello che [è] al di sopra dei sensi» e intrapresero la «via del naturalismo», raggiunsero «meravigliosi risultati», scrive il conoscitore (BNMVe. F.C. It., Cod. IV, 2037 [=12278], tacc. 14, f. 133^v; LEVI 1988, p. 58) denunciando un giudizio, evidentemente condiviso anche da Crowe, fortemente condizionato dalla ferma convinzione che «i principi formali e "spirituali" italiani costituissero la più alta norma in materia artistica». Il volume inviato all'editore Murray, già alla fine del 1853, venne respinto e dato alle stampe solo nel 1857 previa revisione del testo da parte dei suoi autori su indicazioni esplicite di Murray. Cfr. CROWE 1895, p. 65; AIKEMA 2019, pp. 10-15.

monopolized the country»⁴². È in questa prospettiva che può essere letto l'interessamento di Cavalcaselle per le opere spagnole di questo periodo, le cui annotazioni, ricche di rimandi ai pittori fiamminghi, confluiscono in parte nel capitolo sul *Progresso dell'arte in Fiandra e la sua influenza all'estero* del suddetto volume. A Salamanca, il conoscitore esaminò il *Trittico della Vergine della rosa* di Fernando Gallego (Salamanca, Museo Diocesano), all'epoca collocata nella cappella di San Clemente nella Cattedrale nuova, in cui ravvisa lo studio dei pittori fiamminghi che trova conferma nell'analisi di altre opere del pittore, il *Retablo de san Ildefonso* nella cattedrale di Zamora e della *Vergine con Bambino* di Segovia⁴³. Accanto alla componente fiamminga, però, nella maniera di Gallego, il legnaghese individua alcuni tratti quali un «sopracarico d'oro», «un modo stravagante e imbrogliato» e una modalità particolare di realizzare il «paese scuro a braccio-come i spagnoli» che si perdono nel volume pubblicato a favore di un «completely in the Flemish manner»⁴⁴. Ad Ávila, Cavalcaselle è sulle tracce di Antonio Rincón, l'unico pittore «hispano flamenco», insieme a Fernando Gallego, di cui per molti secoli, si ebbe notizia⁴⁵. Gli appunti del legnaghese testimoniano, inoltre, la ricerca dell'influsso, molto modesto a detta sua e di Crowe⁴⁶, degli artisti italiani sulla pittura spagnola quattrocentesca. Una contaminazione che Cavalcaselle rileva nell'affresco, raffigurante il *Giudizio universale*,

⁴² CROWE, CAVALCASELLE 1857, pp. 326-329; CROWE, CAVALCASELLE 1899, pp. 445-447.

⁴³ Il *Trittico* di Salamanca e il *Retablo* di Zamora sono tra le poche opere del pittore la cui firma risulta autografa; la fama dell'artista aveva dato origine ad una serie di firme spurie apposte sulle opere non autografe, al pari di quanto accadde con il monogramma di Dürer. Su queste opere e su questo pittore definito da CROWE, CAVALCASELLE 1857, p. 328, tra i più valenti della scuola spagnola del periodo, si veda la monografia di SILVA MAROTO 2004, pp. 15-80.

⁴⁴ BNMVe. F.C. It., Cod. It. IV, 2037 (=12278), tacc. VIII, f. 108r. CROWE, CAVALCASELLE 1857, p. 328. La questione della maniera di Gallego nella realizzazione del paesaggio è ripresa da Silva Maroto la quale afferma che: «la concepción de la realidad, de la naturaleza – patente sobre todo en el modo de reproducir el paisaje →» denuncia la formazione castigliana del pittore, avvenuta, secondo la studiosa, presso la bottega di Pedro Berruguete, e non in ambito nordico come riportavano le fonti sette e ottocentesche. Cfr. SILVA MAROTO 2004, pp. 21-22, 79.

⁴⁵ SILVA MAROTO 2004, p. 15. Questo pittore non viene mai citato nel volume sui fiamminghi.

⁴⁶ CROWE, CAVALCASELLE 1857, p. 329.

del catino absidale dell'altare maggiore della Cattedrale vecchia di Salamanca, effettivamente attribuito a Dello Delli, che «sente della scuola italiana del 1400», e nella pala con i *Santi Martino e Ambrogio* collocata nel deambulatorio della Cattedrale di Barcellona, in cui al conoscitore «pare di riscontrare lo studio delle opere italiane del tempo del Gozzoli»⁴⁷. Un'intuizione che trova l'appoggio del suo accompagnatore nelle perlustrazioni di Barcellona, Pablo Milà y Fontanals (1810-1883), pittore, disegnatore e teorico che aveva studiato i pittori italiani primitivi e del primo Cinquecento durante il soggiorno a Roma svoltosi tra il 1832 e il 1841, sotto l'egida di Tommaso Minardi⁴⁸. È forse proprio quest'ultimo a rappresentare il *trait d'union* che lega i due personaggi: nei primi anni Quaranta, mentre l'esperienza romana di Milà volgeva al termine, anche Cavalcaselle, secondo Anna Chiara Tommasi, dovette entrare in contatto con Minardi che si rivela una figura importante nella sua formazione da iscriversi, secondo la studiosa, nel solco della linea nazareno-purista⁴⁹. Nell'economia del viaggio in Spagna, un posto privilegiato è indubbiamente riservato a Madrid, dove il conoscitore visitò il Museo Nacional de la Trinidad e l'Escorial, registrando nei suoi appunti opere afferenti a scuole ed epoche differenti, da Rogier Van der Weyden a Ribera fino a Tiepolo, che lasciano trasparire una prospettiva di gusto «poco meno che universale»⁵⁰. Lasciando da parte le poche notazioni scaturite dalla visita al giovane Museo de la Trinidad⁵¹, meritevoli di attenzione sono gli appunti grafici e le notazioni stipate nelle ultime sezioni del volume *Historia y*

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ BNMVe. F.C. It., Cod. It. IV, 2037 (=12278), tacc. VIII, ff. 108r; BROOK 2018, pp. 343-358.

⁴⁹ TOMMASI 1998, pp. 22-33. Il legame tra Cavalcaselle e Minardi è accertato dagli anni Cinquanta in poi, mentre a queste date l'unica testimonianza che potrebbe avvalorare un incontro tra i due è l'indicazione di MAZZA 1898, p. VI, che accredita il legnaghese di una discesa a Roma. Qui, probabilmente entrò in contatto con Minardi, forte della raccomandazione di Carlo dalla Porta, uno dei «maestri» a cui si affidò all'indomani della rinuncia agli studi accademici.

⁵⁰ MORETTI 1973, p. 17

⁵¹ BNMVe. F.C., Biblioteca, El Escorial, Quevedo, 1849 - *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo*, f. a1v.

descripción del Escorial: le annotazioni e i disegni di Cavalcaselle divorano ogni spazio bianco attorno al testo, talvolta invadendolo con i disegni stessi o con vedute del monastero colto da angolazioni diverse. I contenuti di questi appunti, la cui lettura è spesso resa complessa dal deterioramento dell'inchiostro utilizzato dal conoscitore, che nel corso del tempo si è espanso, sono del tutto simili ai contenuti dei taccuini, seppur condensati in poche righe, e comprendono un'analisi formale e stilistica, la valutazione dello stato di conservazione e confronti. Peculiare è il carattere dei piccoli schizzi che affiancano queste annotazioni: si tratta di appunti grafici essenziali, vergati con tratto abbreviato che nella loro freschezza e spontaneità si mostrano indicativi del bisogno quasi fisiologico di Cavalcaselle di registrare le impressioni delle opere viste *de visu*. Simili annotazioni, affiancate ad un disegno che si fa ora più schematico e sintetico ora più rifinito, si ritrovano anche nel catalogo del Prado datato 1850 che evidentemente Cavalcaselle ha tra le mani durante le visite al museo (fig. 7)⁵²: si tratta di un'abitudine tipica di queste prime perlustrazioni europee del legnaghese poi abbandonata in anni più maturi. Risulta funzionale al discorso su Tiziano che si proporrà a breve, notare che lo studioso non tralascia nessuna delle opere del pittore cadorino: nella sacrestia visiona il *San Giovanni Battista* (1558-1562 circa) notandone la vicinanza con l'omonimo dipinto dell'Accademia di Venezia; nelle Salas de Capítulos lamenta il pessimo stato dell'*Orazione nell'orto* (1562 circa) «perduto» quanto il *San Girolamo nel deserto* (1570-1575 circa) ridotto ormai ad una «maschera» ma egualmente in grado di «lasciar vedere di quanta bellezza doveva essere questo quadro» (figg. 8-9). Passa, dunque, all'Iglesia vieja dove schizza un *Ecce Homo* e, con una maggior accuratezza, il *Martirio di San Lorenzo* (1564-1567 circa)⁵³, per poi restare ammaliato, nell'Aula de moral, di fronte alla «bellissima» *Santa Margherita*

⁵² Lo stesso vale per il catalogo della galleria di Dresda che pur essendo curiosamente privo dell'indicazione dell'anno di pubblicazione può ritenersi una copia dell'edizione del 1846.

⁵³ Per completezza si segnala che nei fogli 23v-24r del fascicolo II (Cod. It. IV, 2034 [=12275]) del Fondo marciano, Cavalcaselle dedica al dipinto un ulteriore disegno e ulteriori appunti.

(1552), di cui vede anche l'esemplare più tardo del Prado, giudicato con termini assai meno entusiastici (10-11)⁵⁴. Termina la sequenza tizianesca il disegno tratto dall'*Ultima cena* (1557-1564), posta nel Refectorio, reputata «tutta perduta dal recente restauro»⁵⁵. Sul piano conservativo, il panorama non è meno sconsolante al Real Museo dove il conoscitore non manca di sottolineare come i dipinti appaiono «rimpasticciati», «ricoperti e imbrattati», «sofferti», «assassinati» o addirittura «tutti perduti». Il materiale prodotto in occasione della visita al Prado è, però, molto più consistente rispetto a quanto visto fino ad ora: il conoscitore esamina circa un'ottantina di dipinti, recandosi al Museo probabilmente in più occasioni durante la permanenza nella capitale spagnola e potendo, per altro, godere di una guida d'eccezione, l'allora direttore José de Madrazo, il quale consentì al conoscitore una fruizione privilegiata delle opere. Madrazo, infatti, garantì allo studioso l'accesso ai depositi del Museo – una possibilità negata al collega tedesco Johann David Passavant che negli stessi mesi o qualche mese prima aveva percorso come il legnaghese la Spagna⁵⁶ –, e gli permise la visione ravvicinata di alcuni dipinti, calati dalla collocazione sopraelevata, conseguenza dell'allestimento ad incrostazione che caratterizzava il volto della galleria in quegli anni.

⁵⁴ Si segnala anche l'annotazione posta in calce allo schizzo della *Santa Margherita*: «la gamba fatta coprire dai frati è ora riscoperta e spellata». Cfr. GROSSO 2018C, pp. 55-70;

⁵⁵ BNMVe. F.C., Biblioteca, El Escorial, Quevedo, 1849 - *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo*, pp. 291, 314, 316-317, 324, 338. Per le opere citate si veda BASSEGODA 2002.

⁵⁶ A lamentarlo è lo stesso Passavant nelle pagine del *Die christliche Kunst in Spanien*; nello stesso passo il tedesco ringrazia Cavalcaselle per aver condiviso le informazioni ricavate dalla visita (1853, pp. III-IV). Questo breve passo è tradotto in un foglietto sciolto inserito nella copia del volumetto di Passavant posseduto dal legnaghese e conservato alla Marciana: BNMVe. F.C., Biblioteca, Passavant, 1853, *Die christliche Kunst in Spanien*, foglio inserito, r. a pagina 131. L'incontro tra Cavalcaselle e Passavant, stando a quanto indicato da Müндler nel necrologio dedicato al conoscitore tedesco, avvenne a valle del viaggio in Spagna dei due, nell'ottobre del 1852. Tuttavia, come asserisce Mazzaferro nel suo ultimo volume, sarebbe più verosimile collocare l'incontro tra i due conoscitori nel giugno del 1852, quando la presenza del legnaghese e di Passavant a Parigi è documentata dai diari di Otto Müндler. Cfr. MAZZAFERRO 2022, p. 35; IDEM 2023, pp. 84.

All'arrivo di Cavalcaselle nella capitale spagnola, José de Madrazo era la personalità più potente e influente della scena artistica madrilenica: *Primero Pintor de la Camara*, direttore del Prado, membro di spicco delle Real Academia di San Fernando, nonché proprietario di una vasta collezione di dipinti, libri, disegni e stampe, intermediario e mercante, fu insignito dai contemporanei con il titolo di «gran pontífice y árbitro absoluto de los dominios de Bellas Artes»⁵⁷. Non c'è, pertanto, da stupirsi se Cavalcaselle, che nel corso delle ricognizioni italiane ed europee si preoccupò di mettersi in contatto con eruditi e figure di primo piano della scena artistica locale, secondo una modalità molto vasariana, interloquì con Madrazo, di cui ebbe inoltre modo di visionare la collezione di dipinti e di disegni. A dispetto della fortuna critica di cui la raccolta di Madrazo godette⁵⁸, Cavalcaselle, così come Eastlake dopo di lui⁵⁹, si soffermò solo su due pezzi: la *Crocifissione* di Rogier Van der Weyden (1460 circa), oggi al Philadelphia Museum of Art, e un ritratto di tre quarti che sente «dell'Holbein nel modo come composto»⁶⁰. I due pannelli della *Crocifissione* sono inseriti in una riflessione attorno ai dipinti del maestro fiammingo che aveva avuto modo di analizzare nel corso del suo viaggio, tra cui due ritratti, uno maschile e uno femminile, di proprietà di Edmond Beaucousin, la *Deposizione* (Museo Nacional del Prado, 1443 circa), all'epoca collocata nell'atrio della sagrestia dell'Escorial, e la copia realizzata da Michiel Coxcie, reputata dal conoscitore dello stesso Rogier Van der Weyden, che si trovava nelle sale

⁵⁷ DE URRÍES Y DE LA COLINA 1998, p. 59. La figura di Madrazo è stata approfonditamente indagata soprattutto in occasione della mostra a lui dedicata nel 1998 a cui si rimanda per un'esauritiva biografia e per il suo catalogo (DE URRÍES Y DE LA COLINA 1998, pp. 37-67). Più recentemente a José de Madrazo si è dedicato MARTÍNEZ PLAZA 2018a pp. 405-422, e IDEM 2018b pp. 58-64.

⁵⁸ Numerose sono le guide e i libri di viaggio che ricordano tale raccolta ritenuta tanto straordinaria per ampiezza e qualità da essere considerata seconda solo al Prado; ne sono un esempio il *Revue de Musée d'Espagne* di Lavice edita nel 1862 la guida di Madoz, *Madrid: audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*. ALAMINOS LÓPEZ, SALAS VÁSQUEZ 1998, pp. 153-154; MARTÍNEZ PLAZA 2018a, p. 414; IDEM 2018b, pp. 59, 70.

⁵⁹ Ad affermarlo è lo stesso Eastlake che, nella lettera al Trustee della National Gallery, trascritta da AVERY-QUASH 2011, II, p. 119, scrive: «Madrazo collection, the chief object of my journey, greatly disappointed me. After repeated inspections I could only select one picture».

⁶⁰ BNMVe. F.C., Cod. It. IV 2037 (=12278), tacc. VIII, f. 117r.

del Prado⁶¹. Gli appunti sulla *Crocifissione* visionata nella collezione di Madrazo dimostrano la «sensibilità comparativa»⁶² del conoscitore: «tanto è il sentire che io lo chiamo Mantegna così per il lume certa assomiglianza nella forma di muovere la figura nell'aprire l'occhio e la bocca». Cavalcaselle accosta, poi, la *Crocifissione* ai due esemplari dell'Escorial e del Real Museo che, a differenza della prima «più angolare, e più scritta, e dura», mostrano «una dolcezza di forma e carattere». Procedendo, quindi, per forza di confronti, delinea le cifre stilistiche della maniera del pittore che pur essendo «talvolta bigio nelle ombre», «troppo caldo rossetto nelle parti in luce» e «stacca[ndo] troppo forte tra chiaro e scuro nelle carni», «è il primo per la passione»⁶³. Per quanto concerne il *Ritratto d'uomo*, le poche note sono incentrate sulla vicinanza all'Holbein rispetto al quale però, l'autore del dipinto si mostra «più duro e scritto di forme» e sull'iscrizione che compare su una targa alla sinistra del dipinto «attaccata alla parete», «dove diceva che era il fondatore d'un convento o chiesa» e in cui «si leggeva le iniziali WH» accanto alla data «| 1526 |»⁶⁴. Le indicazioni fornite dal conoscitore potrebbero far pensare che si tratti del Ritratto di *Anton Hundertpfund* (Dublino, National Gallery of Ireland) di Wolfgang Huber, che presenta un'iscrizione su una targa apposta sulla parete alle spalle del personaggio effigiato dove compare la medesima firma e data riportate da Cavalcaselle. Tuttavia, la difficoltà nel rintracciare le opere appartenute a José de Madrazo non permettono di averne la certezza. Da uno sfuggente appunto a matita nel taccuino n. 15 (Cod. It. IV, 2037 [=12278], f. 2v) si può supporre che Cavalcaselle visionò anche la raccolta di disegni di Madrazo di cui ricorda, in particolare, alcuni «disegni degli affreschi del campo S. di Pisa di Benozzo

⁶¹ BNMVe. F.C., Cod. It. IV 2036 (=12277), tacc. II, f. 6r; Biblioteca, El Escorial, Quevedo, 1849 - *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo*, p. 306: della *Deposizione all'Escorial* scrive «quadro quasi tutto perduto. Esaminato da vicino quantunque non in buona luce, trovo tutti i caratteri di Ruggero Van der Weyden ed assomiglia nei modi come fatto a quello di Beaucousin».

⁶² GALASSI 2019, p. 176.

⁶³ BNMVe. F.C., Cod. It. IV 2037 (=12278), tacc. VIII, ff. 109r, 117r.

⁶⁴ *Ivi*, f. 117r.

Gozzoli», lamentandone le ridipinture «a penna» realizzate «da mano barbara»⁶⁵.

Tornando alla visita all'attuale Museo del Prado, Cavalcaselle schizza nel taccuino n. 8 e, in maniera più sommaria nel *Catálogo de los cuadros del Real Museo de pintura* (1850), quasi tutte le opere visionate, accostando al disegno più o meno rifinito, alcune annotazioni o brevi testi che redige *currenti calamo*, con lessico elementare ma calzante. La selezione di opere redatta dal conoscitore nel «libretto» n. 8, a differenza di quanto si è detto per l'Escorial e il Museo de la Trinidad⁶⁶, rivela, pur nella varietà, un interesse già orientato verso una tetradde di scuole e artisti che sembra quasi profetizzare le future pubblicazioni: la scuola fiamminga, la pittura nord-italiana, Raffaello e Tiziano. Se si considerano le prime pagine del taccuino numero 8 in cui, sulla scorta di alcuni capisaldi della letteratura artistica veneziana, segnatamente Carlo Ridolfi, Marco Boschini e Anton Maria Zanetti⁶⁷, il legnaghese indaga la speciale tecnica di quest'ultimo, e l'analisi di ventotto opere del pittore, si nota come, già a questa altezza, all'illustre cadorino sia riservato un posto di rilievo negli studi del conoscitore. «Fin da giovinetto», in effetti, Cavalcaselle ammira il pittore «nell'inondar di sole le tele, nel far fluire il sangue nelle figure dipinte, nell'impastar con colori carni vive»⁶⁸, dedicandosi sistematicamente a quel «migliaio di dipinti che attribuisconsi al nome di Tiziano e trovansi sparsi nelle Gallerie d'Europa», come dichiara nell'introduzione al primo volume del *Tiziano*, punto d'arrivo di più di trent'anni di studi. Le pagine del taccuino numero 8 attestano uno dei primi incontri documentati tra Cavalcaselle e i testi pittorici tizianeschi conducendo, dunque, alle origini della monografia tizianesca. Si tratta di un incontro che si

⁶⁵ Nel quarto volume de *A history of painting in Italy*, il legnaghese riporta la medesima informazione precisando, altresì, che Madrazo «bought them in Pisa»: CROWE, CAVALCASELLE (1864-1866) 1903-1914, IV, p. 359-360; SANTIAGO PÁEZ, HIDALGO CALDAS 2020, pp. 21-35.

⁶⁶ Il discorso rimane valido, invece, per le notazioni a latere del sopramenzionato *Catálogo* (1850) dove Cavalcaselle dimostra un particolare interesse per Murillo e Velázquez come ha notato MAZZAFERRO 2023, pp. 92-98.

⁶⁷ BNMVe. F.C., Cod. It. IV 2037 (=12278), tacc. VIII, ff. 3r-6r, 11v.

⁶⁸ VENTURI 1907, p. 20.

colloca in una fase per molti versi ancora formativa, in cui il conoscitore sta mettendo a punto il mezzo grafico, da intendersi come strumento di ricerca attraverso cui passa la disamina dello stile dell'opera e, contestualmente, il giudizio sulla maniera degli artisti. Non mancano pertanto gli errori, gli abbagli e le false piste; eppure, i disegni dai dipinti del Vecellio conservati al Prado rivelano la sottile comprensione dello stile di Tiziano: Cavalcaselle traduce diligentemente le opere con dovizia di particolari, intonandone di volta in volta il suo segno, il quale si adatta ora alla linea sinuosa, quasi raffaellesca dei quadri giovanili, ora al tratto mosso, vibrante dei capolavori tardi. Altrettanto acute sono le pregnanti note stese di fianco, di traverso, fin dentro i disegni stessi, come tumulto di pensieri che sgorgano impetuosi di fronte all'opera d'arte, riflettendo la frenetica ansia di accumulo dei ricordi e il bisogno di registrare ogni elemento utile ad un discorso stilistico-formale. Si apprezza in particolar modo la conoscenza 'pratica' della pittura del conoscitore, il quale esamina i dipinti del Vecellio con sottile tocco formalista. Così annota riferendosi alla *Danae* (1560-1565):

Ci si mostra il gran principio che Tiziano si occupava delle masse e non dei dettagli e dei piccoli contorni o finezze (ossia si occupava il chiaro scuro) ammirabile la maestria come sono date certe pennellate di bianco grasse e tinte fredde solo per dar la forma [...] ridotto tutto per massa e contento di quella incominciava decidendo le parti risvegliando con più strati di biacca le parti in luce, con sfregazzo le parti in ombra et. p.s. una pennellata grassa e grande è quella alla fontanella della gola, che decide la parte in luce, la forma dello sterno al suo attacco e l'osso stesso⁶⁹.

Si viene così a creare un parallelismo con le prime pagine del taccuino, in particolare con le trascrizioni da Boschini il cui allunato presso un tardo epigono del Vecellio, Palma il Giovane, e l'interesse per il dato formale – «ben me fa inarcar le cegie/ sentir come impastà sia quei colori»⁷⁰ – lo rendono la fonte d'eccellenza attraverso cui indagare «il modo di dipingere di Tiziano».

⁶⁹ BNMVe, F.C., Cod. It IV 2037 (=12278), tacc. VIII, ff. 32v-35r.

⁷⁰ BOSCHINI (1660, 1674) 1966, p. 36.

Si vede, altresì, il caso della *Venere con organista e cagnolino* (c. 1550, P420, figg. 12-13); dopo aver realizzato un disegno molto finito in cui le linee si fanno sinuose, adattandosi al corpo formoso della donna morbidamente adagiato sull'alcova, in un breve schizzo isola la mano ingioiellata della Venere posata sulla coscia, e scrive:

in questa mano non si può che riconoscere il gran T. Il modo come è dipinto, con quella bellezza di contorni e facilità come posti alla fine - con quella fusione colla quale si unisce alla coscia ed armonizza con quella parte grassa trasparente e piena di luce con quei rosetti nella prima falange- con qualche passaggio dolce ed armonioso di chiaro scuro, in una sola parola è cosa di Tiziano. Non dimenticherò ancora due pennellate giallastre massicce sui lumi delle dita _così la luce della coscia⁷¹.

Cavalcaselle sembra trovare il carattere del cadorino nei particolari, rammentando inevitabilmente il metodo morelliano; tuttavia, a denunciare la mano dell'artefice non è la foggia delle dita, delle falangi, delle unghie, bensì il modo come sono dipinte. Parimenti, di fronte alla difficoltà di individuare la mano del cadorino nell'*Adamo ed Eva* (c. 1550, fig. 14) a causa delle condizioni «miserabili» in cui versava l'opera, che soffrì «immensamente» prima di essere tutta «ricoperta e imbrattata», il conoscitore individua «le tracce il carattere di Tiziano specialmente nella gamba che pianta» e nella «mano della donna che appoggia all'albero e [...] l'attacco con la parte del braccio e della mano parte anche delle dita»⁷². Sono sempre le tristi condizioni conservative a incalzare una seconda interessante riflessione che vede coinvolta la copia secentesca di Rubens (figg. 16-17), la quale seppur realizzata «in un modo libero e secondo lo stile suo proprio, sia nelle forme, sia nel colorito, ci pone in grado di correggere con la mente i contorni, si alterati dai ritocchi della pittura originale», che il co-

⁷¹ BNMVe, F.C., Cod. It IV 2037 (=12278), tacc. VIII, ff. 29v-32r. Le note del conoscitore su questo dipinto sono state integralmente pubblicate da MAZZAFERRO 2023, pp. 88-91.

⁷² BNMVe, F.C., Cod. It IV 2037 (=12278), tacc. VIII, ff. 15, 16v-17r. GROSSO 2015A, p. 107; IDEM 2016, pp. 65-68.

noscitore riteneva essere «rifatta da restauro antico», «e farci meglio capire che cosa fosse un tempo». Nei suoi appunti Cavalcaselle corregge proprio quei «contorni», specie per la figura di Adamo (fig. 15):

la testa qui [nel dipinto di Tiziano] da indietro e non avanti così come vedasi nel Rubens ed in questo [si intende nel dipinto di Tiziano] ancora vedasi la traccia di un'altra testa che io credo la sua originale, così vedasi altra forma sotto la spalla che corrisponde a questa di Rubens così sopra a quella B_ egualmente vedasi in C altra traccia ed al pari in d contorno esterno alla schiena- tutte queste tracce corrispondono alla copia del Rubens. Così il serpente colla testa da bambino credo che fosse come nel Rubens e guardasse Eva e non il pomo⁷³.

Laddove, invece, l'autografia tizianesca non convince Cavalcaselle, il quale procede ad uno sfoltimento del catalogo del cadorino distinguendo originali, copie e opere dalla bottega, le notazioni vanno nella direzione della ricerca dell'identità di mano che porta lo studioso a esplorare piste diverse, talvolta abbandonate e riprese soltanto anni dopo. Significativo in questo senso è il caso del *Riposo nella fuga in Egitto* (El Escorial, Real Monastero di San Lorenzo, figg. 18-19) dall'autografia tuttora controversa: negando la paternità del dipinto a Tiziano, Cavalcaselle lo definisce «uno dei più belli di Pordenone e dei più ben conservati». A suggerire il carattere del pittore friulano non sono solo alcuni particolari come i piedini paffuti e «con le dita mosse» del Bambino, o il «modo di muoversi e girarsi della Madonna», ma anche un certo uso di una «tinta rossetta» specie negli incarnati e nelle estremità, così pure l'uso di «ombre verdognole» e di un tono «giallastro» del paese sullo sfondo, la mancanza di velature e la

⁷³ BNMVe, F.C., Cod. It IV 2037 (=12278), tacc. VIII, f. 7r. «B», «C» e «d», come si nota osservando il disegno del conoscitore, corrispondono segnatamente alla spalla al petto e alla schiena. Effettivamente, le radiografie condotte sulla tela in occasione dell'ultimo restauro, hanno messo in luce numerosi cambiamenti nella redazione dell'opera; in particolare è emerso che la posa assunta da Adamo era più simile a quella della figura di Rubens «más erguido, con el tronco más ladeado, la pierna derecha más próxima a la izquierda y el brazo derecho menos angulado»: VERGARA, ALBA, GAYO 2014, pp. 22.

«magrezza del colore e delle tinte»⁷⁴. Cavalcaselle ritrova tutti questi «caratteri» nella paletta della *Madonna con Bambino e i santi Antonio da Padova e Rocco* (c. 1509-1510, figg. 20-21) per la quale, coerentemente, propone il nome di Pordenone⁷⁵. In entrambi i casi, però, il nome di Pordenone sarà presto messo da parte: per il *Riposo* Cavalcaselle inaugurerà l'ipotesi attributiva che resta ancora oggi la più frequentata, ascrivendo l'opera a un pittore della cerchia di Tiziano, il quale dovette operare su disegno del maestro⁷⁶, mentre per la tavoletta con la *Vergine e i Santi* proporrà il nome di Francesco Vecellio⁷⁷. La difficoltà di riconoscere in quest'ultima opera il pennello di Tiziano risente delle pesanti riserve che il legnaghese mostra nei confronti della produzione giovanile del pittore – si pensi al severo giudizio espresso per gli affreschi della Scoletta del Santo di Padova – che lo porta addirittura a definire la tavoletta, nel corso del viaggio in Spagna del 1883, opera di «un pittore di 2° ordine»⁷⁸. Si salva dal giudizio *tranchant* dello studioso solo il Bambino: accanto ad un sintetico schizzo annota «tutto Tiziano» cogliendo, per dirla con Pallucchini, «quell'intuizione dell'infanzia» tutta propria del cadorino⁷⁹. I pregiudizi sulla produzione del giovane Tiziano pesano anche nell'esame della *Madonna con Bambino e i santi Dorotea e Giorgio* (c.

⁷⁴ BNMVe, F.C., Cod. It IV 2037 (=12278), tacc. VIII, ff. 17v-19r.

⁷⁵ Ivi, f. 20.

⁷⁶ Cavalcaselle nella copia in suo possesso del catalogo del Real Museo assegna l'opera a Polidoro da Lanciano, un pittore proposto dal legnaghese e da Crowe anche nella monografia come uno dei seguaci di Tiziano che avrebbe potuto realizzare il dipinto, su disegno del cadorino (1877, II, p. 475). SUIDA 1933, pp. 133-134, la ritiene una buona opera di bottega così pure l'esemplare omonimo all'epoca in una collezione privata austriaca. WETHEY 1969, I, cat. 91, pp. 125-126, attribuisce l'opera a Tiziano e bottega proponendone una datazione intorno al 1535. PALLUCCHINI (1969, p. 217), invece, riscontrando nella tela «un tizianismo riassuntivo e come raggelato», suggerisce il nome di Lambert Sustis accantonato poi dalla critica che si è piuttosto assestata, come si diceva, sulla bottega del Vecellio (WIVEL 2014, pp. 317-318). Meno controversa è la questione della provenienza: con ogni probabilità si tratta del dipinto che nel 1566 Vasari visiona presso la collezione del giureconsulto Francesco Assonica (RIDOLFI 1648, p. 235; MANCINI 2005, p. 110).

⁷⁷ Si vedano le schede di catalogo di A. Ballarin in *LE SIÈCLE DE TITIEN* 1993, cat. 44, pp. 400-403, di B. M. Savy in *Tiziano* 2018, cat. 8, p. 58 e di A. Mazzotta in *Tiziano 1508* 2023, cat. 13, pp. 174-181.

⁷⁸ BNMVe, Cod. It IV, 2034 (=12275), fasc. III, ff. 265v-266r.

⁷⁹ PALLUCCHINI 1969, I, p. 12.

1513, figg. 22-23) in cui il conoscitore riscontra «nel modo come dipinta, nella susta del colore, nello stile delle pieghe e nel carattere delle teste» la maniera di Palma il Vecchio, anticipata, nella traduzione grafica del dipinto, dal trattamento aspro dei panneggi funzionale alla riproduzione del «carattere distintivo delle pieghe di Palma che è molto spezzato»⁸⁰. Eppure, in questo caso Cavalcaselle riesce progressivamente a riscoprire la mano di Tiziano: nel terzo volume della *History of Painting in North Italy*, nel capitolo dedicato a Giorgione si consuma il decisivo passaggio verso l'ascrizione dell'opera al periodo giovanile tizianesco⁸¹. È una proposta ancora poco convinta, tant'è che viene posta in posizione defilata, nelle note, eppure, è uno snodo fondamentale che raccoglie il progressivo maturarsi delle conoscenze di Cavalcaselle, il quale mette meglio a fuoco la maniera degli artisti man mano che incrementa il suo bagaglio visivo, e quei caratteri che gli erano sembrati «tutti del Palma» iniziano a rivelare la loro natura tizianesca, ribadita con forza nelle pagine del *Tiziano*⁸². Sarebbe interessante ricercare nel materiale manoscritto del legnaghese dedicato al cadorino, la *ratio* che si cela dietro a questa agnizione, procedendo a quel lavoro di ricognizione del materiale tizianesco del *Fondo Cavalcaselle* al quale auspicava Gian Alberto dell'Acqua⁸³ al fine di proporre una riedizione del *Tiziano*, che sostituisse alle «mediocri» incisioni che illustrano l'edizione originale, i disegni cavalcaselliani tratti dalle opere del Vecellio. Il conoscitore nei suoi viaggi considerò metodicamente le opere di Tiziano traendone disegni più o meno rifiniti; addirittura, come ben dimostra il caso del Museo del Prado che il legnaghese visitò in due occasioni, ognuna delle quali diede vita ad una serie di schizzi delle opere esaminate, il conoscitore torna sui brani pittorici tizianeschi ad ogni incontro con essi, spesso a distanza di anni. È, quindi, possibile registrare scarti, ripensamenti, conferme, corrispondenti al progresso degli studi di Cavalcaselle e all'affinamento del suo occhio, in grado di restituire le varie fasi

⁸⁰ BNMVe, F.C., Cod. It IV 2037 (=12278), tacc. VIII, ff. 42v-43r.

⁸¹ «This panel, though it has a look of Palma, might be a juvenile effort of Titian»: CROWE, CAVALCASELLE (1912) 2004-2006, III, p. 53.

⁸² CROWE, CAVALCASELLE (1877) 1974, I, pp. 89-90.

⁸³ DELL'ACQUA 1977, p. 208.

del suo accostamento all'opera di Tiziano e con esse la genesi interna della monografia per quanto riguarda il piano figurativo. Infatti, le analisi grafiche e tecniche che gremiscono le pagine dei taccuini del conoscitore costituiscono il suo apporto più significativo alla monografia tizianesca⁸⁴ e rappresentano un imprescindibile punto di partenza per le descrizioni e i commenti delle opere del cadorino, tanto più per quanto riguarda i fogli prodotti nel corso del viaggio in Spagna dove né Cavalcaselle né tantomeno Crowe ebbero occasione di tornare prima dell'uscita del *Tiziano* nel 1877. In effetti, facendo dialogare le notazioni *a latere* dei disegni con i brani della monografia, si osserva come nel *Tiziano* tornano non solo le note del taccuino n. 8 dedicate allo stato di conservazione, al dato cromatico, agli espedienti tecnici impiegati dal cadorino, ma sono puntualmente riprese anche le riflessioni inerenti all'autografia e alla cronologia delle opere. Tale raffronto permette, altresì, di recuperare la scrupolosità delle indagini del legnaghese e quelle riflessioni squisitamente tecniche, capaci di restituire il grado di competenza di Cavalcaselle, mendate da Crowe al momento della stesura della monografia. Negli appunti, inoltre, non si avvertono ancora gli esiti della schiacciante preferenza per il classicismo cromatico tizianesco, a discapito degli ultimi lavori; si avverte, piuttosto, la meraviglia del legnaghese per le accortezze tecniche dell'artista, come quelle «belle pennellate grasse» così tipiche del pittore, quei «lividi e passaggi di tinte fredde» capaci di rendere palpitante l'epidermide o quelle «ultime finenze, velature» con cui il cadorino ultimava le sue opere, che resta relegata alla sue carte personali.

⁸⁴ LEVI 1988, p. 373.

Bibliografia

- AGULLÓ 1985 = M. AGULLÓ, *Documentos inéditos para las biografías de los Madrazo*, in *Los Madrazo, una familia de artistas*, catalogo della mostra, Madrid 1985, pp. 99-137.
- AIKEMA 2019 = B. AIKEMA, *Brevi considerazioni su The Early Flemish Painters*, in GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE 2019, pp. 10-18.
- ALAMINOS LÓPEZ, SALAS VÁSQUEZ 1998 = E. ALAMINOS LÓPEZ, E. SALAS VÁSQUEZ, *José de Madrazo, coleccionista*, in JOSÉ DE MADRAZO 1988, pp. 153-177.
- AVERY-QUASH 2011 = S. AVERY-QUASH, *The travel notebooks of Sir Charles Eastlake*, 2 voll., Huddersfield 2011.
- BARÓN, DOCAMPO, MANUEL MATILLA 2007 = J. BARÓN, J. DOCAMPO, J. MANUEL MATILLA, *Colección y Biblioteca Madrazo*, in *Museo del Prado. Memoria de Actividades 2006*, Madrid 2006, pp. 51-61.
- BASEGODA 2002 = B. BASEGODA, *El Escorial como museo: la decoration pictorica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velasquez hasta Frederic Quillet (1809)*, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida 2002
- BERNABEI 1998 = F. BERNABEI, CAVALCASELLE, *Tiziano e la funzione della personalità*, in GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE 1998, pp. 207-223.
- BERTELLI 2012 = B. BERTELLI, *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli studi di Udine, A.A. 2011-2012.
- BINI 1995 = A. BINI, *Il fondo Mario nella biblioteca musicale di Santa Cecilia di Roma*, Roma 1995.
- BOLOGNA 1979 = F. Bologna, ad vocem *Cavalcaselle, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXII, Roma 1979, pp. 640-644.
- BOSCHINI (1660, 1674) 1966 = M. BOSCHINI, *La Carta del Navegar Pittoresco* (Venezia 1660), edizione critica a cura di A. Pallucchini, con la *Breve Istruzione* premessa alle *Ricche minere della pittura veneziana* (Venezia 1674), a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966.
- BROOK 2018 = C. BROOK, *La fortuna dei primitivi italiani nella cultura catalana dell'Ottocento: il caso di Pablo Milá y Fontanals*, in «Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A», Milano 2018, pp. 343-358.
- CAVALCASELLE 1850 = G.B. CAVALCASELLE, *Giotto's portrait of Dante*, in «The Spectator», July 13 1850, p. 16.
- CAVALCASELLE 1853 = G.B. CAVALCASELLE, *Letter from M. G. B. Cavalcaselle to Colonel Mure, M. P., Chairman* (Appendix, No. XV), in *Report*

- from Select Committee on the National Gallery together with the proceeding of the Committee, minutes of evidence, appendix and index*, London 1853, pp. 784-787.
- CAVALCASELLE 1863 = G.B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico* (estratto dalla «Rivista dei comuni italiani»), Torino 1963.
- CECIONI, CARDUCCI 1905 = A. CECIONI, G. CARDUCCI, *Scritti e Ricordi*, Firenze 1905.
- CONOSCITORI TEDESCHI 2018 = *I conoscitori tedeschi tra otto e novecento*, a cura di F. Cagliati, A. de Marchi, A. Nova, Milano 2018.
- CROWE 1895 = J.A. CROWE, *Reminiscences of thirty-five years of my life*, London 1895.
- CROWE, CAVALCASELLE 1857 = G.B. CAVALCASELLE, J.A. Crowe, *The Early Flemish Painters: notices of their lives and works*, London 1857.
- CROWE, CAVALCASELLE (1864-1866) 1903-1914 = J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A new History of painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century* (1864-1866), a cura di L. Douglas, T. Borenius, 6 voll., London 1903-1914.
- CROWE, CAVALCASELLE (1877) 1974 = J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, 2 voll., Firenze 1974 (ed. or. 1877).
- CROWE, CAVALCASELLE 1899 = J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *Storia dell'antica pittura fiamminga per G.B. Cavalcaselle e J. A. Crowe*, Firenze 1899.
- CROWE, CAVALCASELLE (1912) 2004-2006 = J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A history of painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the fourteenth to the sixteenth Century*, 3 voll., a cura di T. Borenius, Milano (ed. or. London 1912).
- DE URRÍES Y DE LA COLINA 1998 = J.J. De Urríes y de la Colina, *José de Madrazo y Agudo (1781-1859). Perfil biográfico*, in *JOSÉ DE MADRAZO 1998*, pp. 35-67.
- DELL'ACQUA 1977 = G.A. DELL'ACQUA, *Tiziano e il Cavalcaselle*, in *Tiziano nel quarto centenario della sua morte, 1576-1976*, a cura di S. Bettini, Venezia 1977, pp. 203-221.
- FALOMIR 2021A = M. FALOMIR, *Copias de Tiziano en la colección real española, siglos XVI y XVII*, in *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*, a cura di G. Cueto, Madrid 2021, pp. 64-74.

- FALOMIR 2021B = M. FALOMIR, *Tiziano y las 'poesías'. Experimentación y libertad en la pintura mitológica*, in *Pasiones mitológicas: Tiziano, Veronese, Al- lori, Rubens, Ribera, Poussin, Van Dyck, Velázquez*, in *Tiziano y las poesías*, Madrid 2021, pp. 15-39.
- FRATICELLI 2019 = V. Fraticelli, *L'arte veneta nei disegni di Crowe e Caval- caselle conservati presso la National Art Library di Londra*, in «MDCCC 1800», 8, 2019, pp. 51-65.
- G.B. CAVALCASELLE 1973 = G.B. CAVALCASELLE. *DISEGNI DA ANTICHI MAESTRI*, catalogo della mostra (Venezia, San Giorgio Mag- giore; Verona, Museo di Castelvecchio, 15 luglio-2 settembre 1973), a cura di L. Moretti, Vicenza 1973.
- GALASSI 2019 = C. GALASSI, *Le perlustrazioni umbre di Giovanni Battista Cavalcaselle e la scuola regionale di pittura. In visita al Collegio del Cambio*, in *GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE 2019*, pp. 169-198.
- GARCÍA-FRÍAS CHECA 2015 = C. GARCÍA-FRÍAS CHECA, *La recupera- ción de una obra maestra: el Calvario de Rogier van der Weyden del monasterio del Escorial*, in *Rogier van der Weyden y los reinos de la península Ibérica*, a cura di L. Campbell, Madrid 2015.
- GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE 1998 = *Giovanni Battista Caval- caselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno (Legnago, 28 novem- bre-Verona, 29 novembre 1997), a cura di A. C. Tommasi, Treviso 1998.
- GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE 2019 = *Giovanni Battista Caval- caselle 1819- 2019. Una visione europea della storia dell'arte*, atti delle gior- nate di studio (Legnago, 5 aprile-Verona, 6 aprile 2019), a cura di V. Terraroli, Treviso 2019.
- GROSSO 2015A = M. GROSSO, *Fonti antiche e moderne per la pittura religiosa di Tiziano nel sesto decennio*, in «Arte Veneta», 72, 2015, pp. 60-75.
- GROSSO 2015B = M. GROSSO, *Ancora Francesco: fonti salviatesche per l'An- dromeda e Perseo di Tiziano*, in *Francesco Salviati "spirito veramente pellegrino ed eletto"*, a cura di A. Geremicca, Roma 2015, pp. 107-117.
- GROSSO 2018A = M. GROSSO, «*Col sacco a spalla*»: *l'Accademia Tadini negli appunti di Giovanni Battista Cavalcaselle*, in *JACOPO BELLINI 2018*, pp. 41-53.
- GROSSO 2018B = M. GROSSO, «*Ne la tenerezza composta dal latte e dal sangue*»: *Tiziano e il tema dell'Annunciazione*, in *Tiziano/Gerhard Richter. Il cielo sulla terra*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 7 ottobre 2018- 6 gennaio 2019), Mantova 2018, pp. 57-79.
- GROSSO 2018C = M. GROSSO, *Un editore per Tiziano: Luca Bertelli e le stampe di devozione tra Italia e Spagna*. in *Venezia e gli Asburgo: pittura*,

- collezionismo e circuiti commerciali nel tardo Rinascimento europeo*, Padova 2018, pp. 138-154.
- IUSCO 1971 = S. IUSCO, *Per un 'retablo' di Pietro Cavaro*, in «Paragone», 255, 1971, pp. 64-71.
- JACOPO BELLINI 2018 = *Jacopo Bellini, la Madonna Tadini. Studi e ricerche intorno a un restauro*, a cura di M. Albertario, A. Mazzotta, Milano 2018.
- JANSEN, MEIJER, SQUELLATI BRIZIO, 2001 = G. JANSEN, B. W. MEIJER, P. SQUELLATI BRIZIO, *Repertory of Dutch and Flemish paintings in Italian public collections*, vol. II.1, Firenze 2001.
- JOSÉ DE MADRAZO 1998 = *JOSÉ DE MADRAZO (1781-1859)*, catalogo della mostra (Santander, Fundación Marcelino Botín luglio- agosto; Madrid Museo Municipale, ottobre-novembre), a cura di J. Luis Díez, Santander 1998.
- LE ROY 1861 = E. LE ROY, *Avant-propos*, in *Catalogue de la riche et nombreuse collection de tableaux anciens et modernes des écoles flamande, hollandaise et allemande, composant la magnifique galerie de feu M. Désiré Van den Schrieck*, Bruxelles 1861, pp. 5-9.
- LEVI 1988 = D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.
- LEVI 2009 = D. LEVI, *Giovan Battista Cavalcaselle. Conoscenza, storia, tutela*, in *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Firenze 2009, pp. 13-26.
- LITTA, LAFFRANCHI 2018 = A. LITTA, M. LAFFRANCHI, *Johann David Passavant (1787-1861) in Lombardia, tra i taccuini di Francoforte e gli articoli sul «Kunst-Blatt»*, in *CONOSCITORI TEDESCHI 2018*, pp. 27-39.
- LONGHI (1946) 1978 = R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (ed. or. Firenze 1946), in R. Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. X, Firenze 1978, pp. 3-63.
- MADRAZO 1850 = P. DE MADRAZO, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de pintura y escultura de S. M.*, Madrid 1850.
- MANCINI 1995 = V. MANCINI, *Antiquari, "vertuosi" e artisti: saggi sul collezionismo tra Padova e Venezia alla metà del Cinquecento*, Padova 1995.
- MANCINI 2005 = V. MANCINI, *Vertuosi e artisti: saggi sul collezionismo antiquario e numismatico tra Padova e Venezia nei secoli XVI e XVII*, Padova 2005.
- MARCON 1998 = S. MARCON, *Giovanni Battista Cavalcaselle a Venezia: l'itinerario tizianesco*, in *GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE 1998*, pp. 175-195.
- MARIO DE CANDIA 2013 = *Mario de Candia. L'uomo, l'artista (1810-1883)*, catalogo della mostra (Cagliari, Archivio di Stato 14 aprile-31 dicembre 2013), a cura di A. Argiolas, A. Palomba, Cagliari 2013.

- MARSUZI DE AGUIRRE 1861 = C. MARSUZI DE AGUIRRE, *Vente aux enchères, à Louvain des tableaux de feu M. Désirè Van Den Schrieck*, in «Revue universelle des artes», 13, 1861, pp. 226-221.
- MARTÍNEZ PLAZA 2018a = P. J. MARTÍNEZ PLAZA, *José de Madrazo (1781-1859), coleccionista y comerciante de obras de arte*, in *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valovinos*, a cura di A. Cañestro Donoso, Alicante 2018, pp. 405-422.
- MARTÍNEZ PLAZA 2018b = P. J. MARTÍNEZ PLAZA, *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX. La escuela española en las colecciones privadas y el mercado*, Madrid 2018.
- MAZZAFERRO 2022 = G. MAZZAFERRO, *Lo sguardo condiviso: il viaggio di Giovan Battista Cavalcaselle e Charles Eastlake nel Centro Italia (settembre 1858)*, in «Studi di Memofonte», 29, 2022, pp. 25-69.
- MAZZAFERRO 2023 = G. MAZZAFERRO, *Il giovane Cavalcaselle: il più curioso, il più intrepido, il più appassionato di tutti gli affamati di pittura*, Firenze 2023.
- MAZZOTTA 2023 = A. MAZZOTTA, *Madonna con Bambino con san Antonio da Padova e san Rocco*, in *Tiziano 1508*, cat. 13, pp. 174-181.
- MELLINI 1991 = G.L. MELLINI, *Petra Mala*, Bergamo 1991.
- MELONCELLI 1987. = R. MELONCELLI, ad vocem *De Candia*, *Giovanni Matteo detto Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXIII, Roma, 1987, pp. 438-441.
- MELOTTO 2019 = F. MELOTTO, *Giovanni Battista Cavalcaselle: un uomo del risorgimento*, in *GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE 2019*, pp. 115-132.
- MUSACCHIO 1994 = M. MUSACCHIO, *Inventario*, in *L'archivio della Direzione generale delle antichità e delle belle arti (1860-1890)*, Roma 1994, pp. 611-1066.
- ODESCALCHI 1884 = B. ODESCALCHI, *Mario*, in «L'art en Italie: revue hebdomadaire, beaux arts, littérature, archéologie, théâtres, arts industriels, sports», 1, 1884, pp. 3-5.
- PALLUCCHINI 1969 = R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, 2 voll., Firenze 1969.
- PAOLETTI 1903 = P. PAOLETTI, *Catalogo delle R. R. Gallerie di Venezia*, Venezia 1903.
- PASSAVANT 1853 = J. D. PASSAVANT, *Die christliche Kunst in Spanien*, Lipsia 1853.
- PEARSE 1913 = C. PEARSE DE CANDIA, *Mario De Candia: la vita del grande tenore scritta dalla figlia Cecilia Pearse De Candia nel 1913*, revisione del testo, note critiche e nuovi capitoli di A. Vargiu, Cagliari 1995.

- PEDROCCHI 2000 = A. M. PEDROCCHI, *Le stanze del tesoriere. La quadre-
ria Patrizi: cultura senese nella storia del collezionismo romano del Seicento*, Mi-
lano 2000.
- PELLEGRINI 2021 = E. PELLEGRINI, *La memoria in tasca: taccuini, imma-
gini, parole*, Roma 2021.
- PICCOLO 2017A = O. PICCOLO, *Le opere di Lorenzo Lotto a Bergamo que-
stioni di critica e di mercato nei manoscritti di Cavalcaselle*, in «Saggi e memo-
rie di storia dell'arte», 41, 2017, pp. 116-194.
- PICCOLO 2017B = O. PICCOLO, *Le ricognizioni di Giovanni Battista Caval-
caselle sui dipinti veneti della Collezione Lochis e dell'Accademia Carrara*, in
«Arte Veneta», 74, 2017, pp. 122-153.
- PICCOLO 2019A = O. PICCOLO, *Lorenzo Lotto nei manoscritti veneziani e
londinesi di Giovanni Battista Cavalcaselle: nuove aperture critiche*, in *Lorenzo
Lotto. Contesti, significati, conservazione*, Treviso 2019, pp. 497-423.
- PICCOLO 2019B = O. PICCOLO, *I taccuini di viaggio del conoscitore d'arte
Giovanni Battista Cavalcaselle su Bergamo (1857-1878): tracce di ricerca*, in
«Incontri in Biblioteca d'Arte», 12, 2019, pp. 5-56.
- PICCOLO 2020 = O. PICCOLO, *Giovanni Battista Cavalcaselle 'agente' per la
National Gallery di Londra (1855-1869)? Il caso dei dipinti veneti e "veneto-
bergamaschi"*, in «Arte Veneta», 77, 2020, pp. 118-147.
- PIZZO 2000 = M. PIZZO, *Mario De Candia. L'archivio di un tenore tra ri-
sorgimento, musica e collezionismo*, in «Rassegna storia del Risorgimento»,
87, 2000, pp. 431-440.
- RAFFAELLO A CAPODIMONTE 2021 = *Raffaello a Capodimonte. L'officina
dell'artista*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Real Bosco di Ca-
podimonte, 10 giugno-13 settembre 2021) a cura di A. Cerasuolo, A.
Zezza, Roma-Napoli 2021.
- RAGGHIANI 1952 = C. L. RAGGHIANI, *Come lavora un critico nell'Otto-
cento*, in «Selearte», 1, 1952, 2, pp. 3-9.
- RIDOLFI 1648 = C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte (ovvero Le vite degli il-
lustri pittori veneti e dello Stato)*, Venezia 1648.
- ROSSI 1902 = D. G. ROSSI, *Catalogue de la bibliothèque de feu le marquis J.
Mario De Candia, célèbre artiste de chant*, Roma 1902.
- SALLAY 2018 = D. SALLAY, «Praticissimo della scuola senese»: *Johann Anton
Ramboux (1790-1866) conoscitore*, in CONOSCITORI TEDESCHI 2018, pp.
39-51.
- SANTIAGO PÁEZ, HIDALGO CALDAS 2020 = E. M. SANTIAGO PÁEZ,
B. HIDALGO CALDAS, *Provenienza dei disegni spagnoli e italiani del Cinque-
cento conservati nella Biblioteca Nacional de España. Alcuni contributi*, in *Di-
segni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca nacional de España a*

- cura di B. Navarrete Prieto, G. Redín Michaus, Roma 2020, pp. 21-35.
- SANTONASTASO 1968 = G. SANTONASTASO, *Le luci del mondo mazziniano. 89 lettere inedite di Mazzini*, in *Edgar Quinet e la religione della libertà*, Bari 1968, pp. 145-156.
- SAVY 2018 = B. M. SAVY, *Madonna con i santi Antonio da Padova e Rocco*, in TIZIANO 2018, cat. 8, p. 58.
- SILVA MAROTO 2004 = M. P. SILVA MAROTO, *Fernando Gallego*, Salamanca 2004.
- SPANO 1861 = G. SPANO, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861
- SUIDA 1933 = W. SUIDA, *Tiziano*, Roma 1933.
- TERRAROLI 2019 = V. TERRAROLI, *Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-2019. Una visione europea della storia dell'arte*, in GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE 2019, Treviso 2019, pp. 7-9.
- TIZIANO 2003 = *Tiziano*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 10 giugno-7 settembre 2003), a cura di M. Falomir, Madrid 2003.
- TIZIANO 2018 = *Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia 21 marzo-1° luglio 2018) a cura di F. Frangi, Ciniselli Balsamo 2018.
- TIZIANO 1508 2023 = *Tiziano 1508 Gli esordi di una luminosa carriera*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 9 settembre al 3 dicembre 2023), a cura di R. Battaglia, S. Ferrari, A. Mazzotta, Firenze 2023.
- TODDE 2016 = F. TODDE, *Il tenore gentiluomo. La vera storia di Mario di Mario (Giovanni Matteo De Candia)*, Varese 2016.
- TOMMASI 1998 = A. C. TOMMASI, *La formazione di Cavalcaselle*, in GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE 1998, pp. 23-33.
- VASARI 1550 e 1568 = G. VASARI, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di F. Barocchi, 11 voll., Firenze 1966-1997.
- VENTURI 1907 = A. VENTURI, *Di Gian Battista Cavalcaselle. Conferenza di Adolfo Venturi tenuta in Legnago il 14 luglio 1907*, Legnago 1907.
- VERGARA, ALBA, GAYO 2013 = A. VERGARA, L. ALBA, M. D. GAYO, *Rubens in Madrid (1628-29): New Technical Evidence concerning his Copies after Titian, and a New Portrait*, in «Boletín del Museo del Prado», 31, 49, 2013, pp. 18-33.
- WETHEY 1969-1975 = H. E. WETHEY, *The paintings of Titian. Complete edition*, 3 voll., London 1969-1975.

WIVEL 2014 = M. WIVEL, *Titian and Giulio Bonasone: The Gloria that Wasn't*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 77, 2014, pp. 313-332.
 ZANETTI 1771 = A.M. ZANETTI, *Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche de Veneziani maestri V libri*, Venezia 1771.

Didascalie

- Fig. 1. *Giovanni Matteo De Candia (Mario)*, 1863 circa, Londra, National Portrait Gallery.
- Fig. 2. Mario De Candia, *Veduta*, Roma, Archivio di Stato, *Fondo De Candia, Cartella 5, b.5/22*.
- Fig. 3. Mario De Candia, *Veduta*, Roma, Archivio di Stato, *Fondo De Candia, Cartella 5, b.5/22*.
- Fig. 4. Giovanni Battista Cavalcaselle, *Veduta dell'Escorial*, Venezia, Biblioteca Nazionale, *Fondo Cavalcaselle, Biblioteca, El Escorial, Quevedo, 1849, Historia del Real Monasterio de San Lorenzo*, p. 374.
- Fig. 5. Mario De Candia, *Figura maschile intenta a scrivere (Giovanni Battista Cavalcaselle?)*, Roma, Archivio di Stato, *Fondo De Candia, Cartella 5, b.5/22*.
- Fig. 6. Giovanni Battista Cavalcaselle, *Sepolcro monumentale di Giovanni di Castiglia e Isabella di Portogallo (Burgos)*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV 2036 (=12277), tacc. II, f. 54v*.
- Fig. 7. Giovanni Battista Cavalcaselle, *Disegni e appunti*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Fondo Cavalcaselle, Biblioteca, Madrid, Prado, De Madrazo, 1850, Catálogo de los cuadros del Real Museo*, p. 180.
- Fig. 8. Tiziano Vecellio, *San Girolamo nel deserto*, c. 1570-1575, El Escorial, Real Monastero di San Lorenzo.
- Fig. 9. Giovanni Battista Cavalcaselle da Tiziano Vecellio, *San Girolamo nel deserto*, Venezia, Biblioteca Nazionale, *Fondo Cavalcaselle, Biblioteca, El Escorial, Quevedo, 1849, Historia del Real Monasterio de San Lorenzo*, p. 314.
- Fig. 10. Tiziano Vecellio, *Santa Margherita*, 1552, El Escorial, Real Monastero di San Lorenzo.
- Fig. 11. Giovanni Battista Cavalcaselle da Tiziano Vecellio, *Santa Margherita*, Venezia, Biblioteca Nazionale, *Fondo Cavalcaselle, Biblioteca, El Escorial, Quevedo, 1849, Historia del Real Monasterio de San Lorenzo*, p. 324.
- Fig. 12. Tiziano Vecellio, *Venere con un organista e cagnolino*, c. 1550, Madrid, Museo Nacional del Prado.

- Fig. 13. Giovanni Battista Cavalcaselle da Tiziano Vecellio, *Venere con un organista e cagnolino*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It IV 2037 (=12278), tacc. VIII, f. 29v.
- Fig. 14. Tiziano Vecellio, *Adamo ed Eva*, c. 1550, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Fig. 15. Giovanni Battista Cavalcaselle da Tiziano Vecellio, *Adamo ed Eva*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It IV 2037 (=12278), tacc. VIII, f. 17r.
- Fig. 16. Pieter Paul Rubens da Tiziano Vecellio, *Adamo ed Eva*, 1628-1629, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Fig. 17. Giovanni Battista Cavalcaselle da Pieter Paul Rubens, *Adamo ed Eva*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It IV 2037 (=12278), tacc. VIII, f. 16v.
- Fig. 18. Tiziano Vecellio e bottega, *Riposo nella fuga in Egitto*, seconda metà del XVI secolo, El Escorial, Real Monastero di San Lorenzo.
- Fig. 19. Giovanni Battista Cavalcaselle da Tiziano Vecellio e bottega, *Riposo nella fuga in Egitto*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It IV 2037 (=12278), tacc. VIII, f. 17v.
- Fig. 20. Tiziano Vecellio, *Madonna con il Bambino e i santi Antonio da Padova e Rocco*, c. 1509-1510, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Fig. 21. Giovanni Battista Cavalcaselle da Tiziano Vecellio, *Madonna con il Bambino e i santi Antonio da Padova e Rocco*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It IV 2037 (=12278), tacc. VIII, f. 20r.
- Fig. 22. Tiziano Vecellio, *Madonna con il Bambino e i santi Dorotea e Giorgio*, c. 1513, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Fig. 23. Giovanni Battista Cavalcaselle da Tiziano Vecellio, *Madonna con il Bambino e i santi Giorgio e Dorotea*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It IV 2037 (=12278), tacc. VIII, f. 42v.

EMMA SANTI



1

IL VIAGGIO DI GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE IN SPAGNA (1852)



2

EMMA SANTI



3



4

IL VIAGGIO DI GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE IN SPAGNA (1852)



5



6



7

IL VIAGGIO DI GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE IN SPAGNA (1852)



8



IL VIAGGIO DI GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE IN SPAGNA (1852)



10



IL VIAGGIO DI GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE IN SPAGNA (1852)



12



13

EMMA SANTI



14





EMMA SANTI



18



19

IL VIAGGIO DI GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE IN SPAGNA (1852)



20



21

EMMA SANTI



22



23