

Nuove scenografie del collezionismo europeo
tra Seicento e Ottocento

SAMMLER, SAMMLUNGEN,
SAMMLUNGSKULTUREN
IN WIEN UND MITTELEUROPA

FORSCHUNGEN AUS DEM VIENNA CENTER
FOR THE HISTORY OF COLLECTING

**Herausgegeben
von Sebastian Schütze**

Band 4

**A cura di
Cecilia Mazzetti di Pietralata,
Sebastian Schütze**

**Nuove scenografie del
collezionismo europeo
tra Seicento e Ottocento**

**Attori, pratiche, riflessioni
di metodo**

DE GRUYTER

FWF

Der Wissenschaftsfonds.



**universität
wien**

**Historisch-
Kulturwissenschaftliche
Fakultät**

ISBN 978-3-11-073768-4
e-ISBN (PDF) 978-3-11-079537-0
ISSN 2701-9810

Library of Congress Control Number: 2022941695

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2022 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Coverabbildung: Giovanni Lanfranco, *Venere che suona l'arpa*, Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica – Palazzo Barberini

Covergestaltung: Kerstin Protz, Berlin

Satz: LVD GmbH, Berlin

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

Sommario

Cecilia Mazzetti di Pietralata, Sebastian Schütze Prefazione	VII
Orsolya Bubryák Una serie di dipinti di Paris Bordone nella collezione di Hans Steininger. Reinterpretazione di una fonte d'archivio	1
Antonio Ernesto Denunzio Prelati, principi, agenti. Viaggi di uomini e beni tra Napoli, Monaco e la corte imperiale	21
Vincenzo Abbate Principi in affari. Don Giovanni Valdina imprenditore e collezionista siciliano del Seicento	43
Raffaella Morselli «Torcimanni e barattieri»: agenti, intermediari, periti, mallevadori e mercanti nella Bologna di primo Seicento	63
Francesca Curti «Et in ogn'altra occasione sarò sempre prontissimo a servirla». La formazione della collezione dei Mattei di Paganica attraverso i carteggi inediti di Guercino, Francesco Albani e dell'architetto Guido Antonio Costa	83
Barbara Ghelfi Una collezione nella collezione: i «Pittori in atto di dipingere» dei principi Hercolani di Bologna. Nuove risultanze d'archivio	107
Elisabetta Frullini Raccolte di quadri di musicisti celebri nella Roma del Seicento	119

Cecilia Mazzetti di Pietralata Austrian networks in Papal Rome as interpretation key (XVII–XVIII century). Envoys, agents, and the arts	135
Linda Borean Raffaello e Venezia nel XVII e XVIII secolo. Spunti critici, <i>connoisseurship</i> e circolazione di opere	161
Simonetta Prospero Valenti Rodinò Il disegno come strumento di diffusione di modelli da Roma al Nord Europa . .	177
Patrick Michel Les correspondances érudites : une source d'information sur les collections de « petites antiquités » en France au XVIIIe siècle	195
Paolo Coen La riforma del 1749, una linea di crinale nel rapporto fra Museo, tutela e mercato dell'arte nella Roma del diciottesimo secolo	211
Gonzalo Redín Michaus Tra l'antico e il nuovo regime: la collezione del XIV duca d'Alba, Carlos Miguel Fitz-James Stuart, un Grande di Spagna nell'esilio	231
Anna Frasca-Rath Zum Umgang mit „Unschärfe“ bei 3D-Rekonstruktionen in der Sammlungs- forschung. Drei Fallbeispiele	251
Autori	267
Crediti fotografici	271

Cecilia Mazzetti di Pietralata, Sebastian Schütze

Prefazione

Con *Nuove scenografie del collezionismo* viene pubblicato il quarto volume della serie *Sammler, Sammlungen, Sammlungskulturen in Wien und Mitteleuropa, Forschungen aus dem Vienna Center for the History of Collecting* dedicata agli studi sul collezionismo artistico centroeuropeo, un fenomeno che mostra Vienna come cuore cosmopolita di un territorio ben più esteso e collegato con le corti e i centri artistici di tutta Europa. In tale prospettiva, il dialogo tra studiosi promosso dalle attività del Vienna Center for the History of Collecting ambisce ad estendere lo sguardo sulle diverse realtà storiche in un ambito potenzialmente globale e a verificare sul campo i nuovi orizzonti di metodo nella lettura delle fonti e nella ricostruzione delle collezioni.

Nello studio della collezione come messa in scena di un organismo significante e come espressione identitaria, di volta in volta dinastica, di gruppo sociale, professionale o “nazionale” entrano in gioco competenze multidisciplinari e domande complesse circa la funzione degli spazi, la coscienza delle dimensioni pubbliche o private, ma anche discorsi critici sulla fortuna o la storicizzazione di determinati autori o epoche artistiche. Inoltre, appare indispensabile tenere conto dei fattori dinamici, ovvero delle acquisizioni e delle vendite, delle mutevoli strategie di conservazione e presentazione negli spazi deputati. Le reti di relazioni tra le corti e all’interno di queste, le diramazioni tra diplomatici, funzionari, agenti, comunità nazionali, fazioni politiche e le diverse connessioni con i professionisti delle arti (artisti e mercanti) permettono di comprendere le strutture sociali e le dinamiche culturali che presiedono alla circolazione delle opere d’arte tanto nelle fasi di formazione quanto nella dispersione delle collezioni. Tale complessità richiede l’utilizzo di strumenti di classificazione ed elaborazione dei dati, ma anche una riflessione sull’apporto delle Digital Humanities alla storia del collezionismo.

Nuove scenografie del collezionismo raccoglie alcuni contributi presentati ad un convegno internazionale organizzato dall’Istituto di storia dell’arte dell’Università di Vienna in collaborazione con l’Istituto Storico Austriaco di Roma e proprio lì svolto il 17 e 18 ottobre 2019. In quella sede ci si era riproposti di aprire in grandangolo la prospettiva, per dibattere sui metodi, gli strumenti e le prospettive degli studi sul collezionismo, un ambito disciplinare che negli ultimi anni si è andato velocemente rinnovando, sia nella selezione degli oggetti di indagine che nell’adozione di strumenti digitali.

Anche il libro che ne è scaturito presenta ricerche originali e nuove proposte di lettura su una varietà di argomenti e di cronologie, che traggono linfa dal terreno comune dello scambio culturale innescato dalle pratiche del collezionismo: dal Cinquecento veneziano nella raccolta del ricco mercante di Augusta Hans Steininger, alla circolazione di opere e artisti tra Napoli e le terre tedesche, alle corrispondenze intorno al collezionismo erudito in Francia, alle raccolte centroeuropee di disegni italiani, ad un caso inedito di collezionismo spagnolo nella delicata fase di passaggio dall'antico al nuovo regime. Il quadro storico di riferimento assegna nell'età moderna ancora un ruolo primario agli stati italiani, da Venezia, a Napoli, alla Sicilia, oltre naturalmente allo Stato Pontificio esteso tra Roma, le Marche, l'Emilia; un susseguirsi di dinamiche ed episodi rilevanti nel corso del Seicento e Settecento è dunque prevalente nei contributi qui pubblicati.

L'interesse della ricerca sul collezionismo risiede inoltre nella necessità di maneggiare materiali diversi in ottica diacronica e all'interno di un campo d'azione vasto anche sotto il profilo geografico: i fili interni che collegano alcuni dei saggi qui raccolti, come le opere e le fonti sulla scuola bolognese, l'interazione tra meccanismi di mercato, canoni estetici e indirizzi stilistici, ma anche la linea accademica, sono emersi quasi naturalmente.

I saggi toccano ambiti e approcci differenziati, la cui considerazione integrata si profila come necessaria per gli studi sulle singole collezioni (è il caso del principe siciliano Valdina o dei fratelli romani Gaspare e Giuseppe Mattei Paganica) e sul fenomeno del collezionismo nel suo complesso: dalla legislazione sulle esportazioni, al mercato dell'arte, alla questione delle professioni coinvolte (agenti, intermediari, diplomatici, militari), alle dinamiche di scambio e trasporto, alle indagini sul significato di collezioni fortemente connotate come quelle dei musicisti romani del Seicento o come la singolare raccolta di autoritratti di pittori di Filippo Hercolani, all'accompagnarsi del fenomeno del collezionismo con la storia critica delle arti come mostra la vicenda sei-settecentesca della visione di Raffaello a Venezia.

Ciò che soprattutto accomuna gli studi presentati è prima di tutto un approccio sistemico, che insieme alle opere indaga la storia attraverso i documenti. Tra le fonti documentarie, oltre agli inventari – sui quali gli studi hanno già molto ragionato – emergono nel volume con singolare rilievo i carteggi, che al loro indubbio fascino nel far parlare le carte accompagnano nuove questioni di metodo nella teoria come nella pratica quotidiana della ricerca, richiedendo una gestione efficace di scritti e informazioni così abbondanti. Tra gli indirizzi innovativi degli anni recenti rientra la piena integrazione delle ricerche sulle reti sociali nelle discipline storiche: la necessità di considerare le reti – documentabili anche dalle corrispondenze superstiti – appare utile e promettente anche per la storia dell'arte e del collezionismo.

In questo contesto metodologico era importante esplorare anche i nuovi approcci digitali, volti soprattutto alla ricostruzione e visualizzazione di complessi ora dispersi.

Tra le sessioni del convegno celebrato in due limpide giornate romane e la pubblicazione di questo libro abbiamo vissuto due anni di pandemia che – tra le tante prove – ci hanno anche posti di fronte ad una grande accelerazione della riflessione e della pratica nel campo della “Digital Art History”; dunque la conciliazione delle apparenti discrasie tra necessità matematica degli algoritmi e indeterminatezza o per meglio dire approssimazione progressiva delle ricostruzioni storiche (basate su fonti di per sé mai interamente esaustive), tema del saggio che chiude il libro, era allora ed è ancora di più oggi, il ponte che ci conduce sulla sponda delle nuove esigenze della ricerca umanistica, che sempre di più va richiedendo anche un esito applicativo.

Un particolare ringraziamento va a tutto l’Istituto Storico Austriaco di Roma, in particolare al suo direttore Andreas Gottsmann, partner del progetto *Habsburgische Gesandte in Rom, 1619–1740: Kunstsammeln als Mittel des Kulturtransfers* (Lise Meitner Projekt M2474-G25) finanziato dal Wissenschaftsfonds FWF (Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung) e all’Istituto di storia dell’arte dell’Università di Vienna, che ha ospitato il progetto promuovendo uno scambio fruttuoso con i collaboratori e i borsisti del Vienna Center for the History of Collecting. In occasione del convegno tutto il *team* ha avuto la possibilità di viaggiare a Roma e incontrare i relatori e i colleghi italiani e stranieri intervenuti.

Siamo inoltre molto grati a tutti gli autori del volume per aver rielaborato per la stampa i loro contributi al convegno, che abbiamo potuto così consegnare alle mani esperte di Katja Richter, responsabile delle pubblicazioni di Storia dell’Arte delle edizioni De Gruyter, e di Luzie Diekmann. Siamo a entrambe molto grate per la cura editoriale. Il volume ha visto la luce grazie al generoso contributo del FWF (Lise Meitner Projekt M2474), del Vienna Center for the History of Collecting e della Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät dell’Università di Vienna.

Orsolya Bubryák

Una serie di dipinti di Paris Bordone nella collezione di Hans Steininger. Reinterpretazione di una fonte d'archivio

Nel presente contributo esporrò una nuova ricostruzione di una serie di dipinti che furono di proprietà di Hans Steininger (1552–1634), un ricchissimo mercante di Augusta. Della raccolta di Steininger, che comprendeva soprattutto dipinti e statue antichi, finora erano noti solamente i quadri di Paris Bordone. Allo stato attuale della ricerca, si ritiene che Steininger abbia ottenuto il gruppo di sei dipinti dal lascito di Christoph Fugger, morto nel 1579, e successivamente il suo erede lo abbia venduto all'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria. Alcuni quadri sono anche stati identificati nelle collezioni imperiali di Vienna e Praga. Secondo la mia ipotesi, invece, Hans Steininger non aveva posseduto i dipinti a lui collegati dalla critica, e neppure li aveva acquisiti da Christoph Fugger. Non furono le opere di Paris Bordone ad essere vendute dal suo erede a Vienna, e nemmeno fu l'arciduca Leopoldo Guglielmo ad averle acquisite.

L'inventario perduto

Il punto di partenza della mia ricerca è una fonte scritta, più volte scoperta e in seguito andata perduta. Il documento si trova nell'*Haus-, Hof- und Staatsarchiv* di Vienna ed elenca opere d'arte provenienti dalle dimore di alcuni cittadini di Augusta: Jeremias Steininger, David Milbinger, Abraham Thelott e Georg Lotter.¹ Dà le misure approssimative ed anche il valore stimato delle opere, quindi era stato preparato presumibilmente con lo scopo di venderle. È scritto in italiano, senza data e firma. Secondo l'annotazione sul verso dell'ultima pagina, il materiale era allegato a un documento ricevuto dall'amministrazione imperiale nel 1643, ma l'atto originale non è più reperibile. Da altre fonti si sa che nell'aprile del 1642 l'*Hofzablamt* pagò 1100 fiorini per «vari dipinti» a Jeremias Steininger; l'atto potrebbe dunque essere stato redatto in relazione a questo pagamento.² Pertanto, ritengo probabile che la lista risalga all'inizio del 1642 o anche prima, nel corso del 1641.

Tra le quattro collezioni di Augusta spicca la raccolta Steininger, contenente gli acquisti del padre di Jeremias, Hans Steininger, che a quel tempo era già morto. Della *Kunstkammer*, un tempo famosa, del mercante di Augusta, vengono qui elencate 66 voci per un totale di 100 opere d'arte (principalmente dipinti, ma anche sculture, disegni, maioliche).

Albrecht Krafft fu il primo a scoprire l'elenco dei dipinti, ma morì prima di poterlo sfruttare: venne pubblicato solo il primo volume del suo catalogo delle collezioni imperiali, anni dopo la morte dell'autore. Qui lo studioso citava solo tre descrizioni dei quadri di Bordone, quelli che credeva di avere identificato nella collezione del Belvedere.³ Krafft sosteneva che i dipinti fossero stati comprati dall'arciduca Leopoldo Guglielmo, ma non è chiaro se quest'affermazione fosse basata su fatti o solo ipotesi. (Ovvero se aveva collegato il documento all'Arciduca perché lo aveva trovato negli archivi di quest'ultimo, o perché Leopoldo Guglielmo era l'unico degli Asburgo a lui noto come collezionista d'arte, e di conseguenza nessun'altra persona gli era venuta in mente).

In seguito, non resta più traccia del manoscritto per molto tempo. Solo all'inizio del XX secolo Alexander Hajdecki, ignorando la citazione di Krafft, riscoprì il documento,⁴ per concludere anch'egli che il manoscritto era stato redatto per l'arciduca Leopoldo Guglielmo. Riconosciuto l'eccezionale valore di fonte dell'elenco, Hajdecki preparò una trascrizione del testo intesa per la pubblicazione. La sua ambizione sicuramente arrivò fino alle bozze all'inizio del 1905, perché una copia accuratamente corretta del testo è ancora negli archivi accanto al documento originale, ma alla fine non apparve in stampa. Inoltre, il manoscritto sparì nuovamente.⁵

Nel 1987, Klára Garas ha preso atto delle informazioni fornite da Krafft e le ha incluse nella sua ricerca su Bordone.⁶ La storica dell'arte ungherese ha collegato il proprietario dei quadri con i Fugger, noti come committenti di Bordone, supponendo che Steininger avesse acquisito i dipinti da questa famiglia. Ha riesaminato i suggerimenti di identificazione proposti da Krafft e ha infine tentato di ricostruire la serie. Tuttavia, non conoscendo il testo originale della fonte, poteva solo affidarsi all'estratto di Krafft, che, come vedremo, si è rivelato fuorviante sotto vari punti di vista.

La serie mitologica di Paris Bordone

Krafft ha pubblicato una descrizione dei dipinti al n. 5, 7 e 9 dell'elenco; la descrizione del n. 5 forniva il maggior numero di dati: «Pezzi sei di Paris Bordone quattro de' quali sono p[almi] 6 a ogni parte in circa. Nel primo de' quali è un Pastore con una Ninfe et un Cupido che li corona». Tutto ciò che sappiamo del dipinto n. 7 è che raffigura «Venere, Marte e Cupido», ma non conosciamo esattamente in quale composizione essi siano ritratti. La descrizione della nona voce è di nuovo più esauriente: «Marte che toglie l'arco e la frezza a Cupido con Venere ed un'altra Donna, sono mezze figure del naturale».⁷ Sfortunatamente, conoscendo solo questi passi, non possiamo trarre conclusioni corrette né sul numero dei dipinti, né sulle loro dimensioni o sulla loro relazione reciproca. In realtà, nella casa di Steininger non furono censiti sei dipinti di Bordone, bensì nove, dei quali solo i quattro in formato quadrato (nn. 5–8) costituivano una serie.⁸ Pertanto, una delle tre opere qui menzionate (n. 9) non era più tra queste.

«Un Pastore con una Ninfe et un Cupido che li corona»

La composizione del pastore e della ninfa incoronati da Cupido è stata identificata da Krafft nel *Venere e Adone* del Kunsthistorisches Museum, proveniente dalla collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo (fig. 1).⁹ Krafft non poteva sapere ciò che è emerso in seguito, fra l'altro, dalla ricerca di Klára Garas, secondo la quale l'arciduca aveva acquisito questo dipinto dalla collezione del duca di Hamilton nel 1649. Inoltre, ora si conosce anche l'origine precedente del quadro: pervenne a Hamilton dalla raccolta di Bartolomeo della Nave nel 1638.¹⁰ (Si credeva anche che il dipinto attualmente conosciuto fosse solo una copia dell'originale dapprima conservato nella collezione arciducale,¹¹ che era in formato orizzontale, come si può vedere nella riproduzione del *Theatrum pictorium*, una selezione a stampa della galleria di Leopoldo Guglielmo).¹² Pertanto, l'ipotesi secondo la quale l'arciduca abbia acquistato il dipinto da Steininger nel 1642 può essere chiaramente esclusa.

Tuttavia questa non è l'unica versione dell'opera. Una variante, considerata di bottega, è conservata nel Palazzo dei Rettori di Ragusa di Dalmazia.¹³ Quest'ultimo dipinto era di proprietà del veneziano Giovanni Alvise Raspi alla fine del Seicento e, in cambio di un suo debito, pervenne agli eredi del canonico ragusano Bernardo Orsatto di Giorgi. Nel 1713 si trovava già nella casa di Giancarlo Marino Sorgo, un patrizio di Ragusa, e in seguito giunse nel Palazzo dei Rettori.¹⁴

Inoltre, è nota anche una variante autografa, conservata a Londra (fig. 2).¹⁵ Essa differisce dai precedenti per un dettaglio della figura femminile, che non regge un arco con frecce ma tiene in mano una siringa. Di conseguenza, nel museo non è stato definito come una scena di *Venere e Adone*, ma come la storia pastorale di *Dafni e Cloe* (recentemente *Coppia di amanti*).¹⁶ Il dipinto è rintracciabile per la prima volta in una raccolta parigina a metà del XIX secolo, e poi viene acquistato da Charles Lock Eastlake nel 1860.¹⁷ Visto che la provenienza delle pitture di Londra e di Ragusa è sconosciuta dalla prima metà del Seicento, in teoria una qualunque di esse può provenire dalla collezione Steininger. Sia le dimensioni che il formato corrispondono in entrambi i casi a quelli del dipinto di Augusta. Ciò che fa pendere la bilancia a favore dell'esemplare di Londra è che, secondo l'elenco di Steininger, il dipinto che andiamo cercando raffigurava un pastore e una ninfa, quindi la descrizione si adatta meglio a *Dafni e Cloe*.¹⁸

«Marte che toglie l'arco e la frezza a Cupido con Venere ed un'altra Donna»

È stato lo stesso Albrecht Krafft a identificare il dipinto *Marte, Venere, Cupido e Flora* (anche conosciuto come *Il disarmo di Cupido*) nel Kunsthistorisches Museum (fig. 3)¹⁹ con la voce 9 dell'elenco di Steininger: «Li doi altri Pezzi sono di grandezza P. 7 ½ e 4 ½ circa in uno de quali è dipinto Marte, che toglie l'Arco e la frezza a Cupido con Venere, et un'altra Donna sono mezze figure del Naturale». L'identificazione di Krafft è stata ac-



Fig. 1 Paris Bordone (bottega), *Venere e Adone*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

cettata anche da Klára Garas.²⁰ L'opera proviene sicuramente dalla collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo: il suo inventario (1659), ne contiene una descrizione accurata.²¹

Il dipinto ha un *pendant* a Vienna, raffigurante *Marte, Venere, Cupido e la Vittoria alata (L'incoronazione di Venere e Marte)*,²² che Krafft e, sulla sua scia, anche Garas, hanno identificato come il terzo pezzo della serie (la settima voce dell'elenco): «Il terzo, è una Venere Marte e Cupido». ²³ Allo stesso tempo, hanno supposto che entrambi i dipinti avessero la stessa origine, sebbene, come ha notato Garas, *L'incoronazione di Venere e Marte* fosse rintracciabile nella Galleria Imperiale solo dal 1783, e non ve ne siano tracce nella collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo.²⁴

In questo dipinto però non si vedono solo Marte, Venere e Cupido, ma anche una Vittoria, fatto che sarebbe stato senz'altro notato nell'elenco di Steinger. (Anche nella descrizione della voce 9 si menziona la quarta figura, come «ed un'altra Donna»). Inoltre, come abbiamo già accennato nella lista era indicato lo stesso formato per le prime quattro voci dei dipinti, (cioè i nn. 5, 6, 7, 8 dell'elenco), conseguentemente il n. 7, cioè *Venere, Marte e Cupido*, dovrebbe avere le stesse dimensioni non del n. 9 (cioè *Il disarmo di Cupido*, dal formato orizzontale), ma dei nn. 5, 6, e 8 dal formato verticale (tra i quali il summenzionato *Pastore e Ninfa*).



Fig.2 Paris Bordone,
Coppia di amanti
(*Dafni e Cloe*), Londra,
The National Gallery



Fig.3 Paris Bordone, *Marte, Venere, Cupido e Flora* (*Il disarmo di Cupido*), Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 4 Paris Bordone, *Marte, Venere e Cupido*, San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage

«Una Venere, Marte e Cupido»

Se cerchiamo invece un dipinto raffigurante *Venere, Marte e Cupido*, approssimativamente quadrato, e supponiamo che il quadro cercato abbia fatto parte di una serie che includeva il londinese *Dafni e Cloe*, dovremmo trovare un dipinto di dimensioni simili. Sono sopravvissute due varianti di una composizione di Bordone, il *Marte che coglie un melograno con Venere e Cupido*, che soddisfano del tutto le nostre aspettative. Di questi, il dipinto della collezione Doria Pamphilj di Roma²⁵ è leggermente più largo di quello londinese, e allo stesso tempo è anche più basso, quindi è una soluzione meno probabile. La versione dell'Ermitage di San Pietroburgo (fig. 4),²⁶ invece, è solo di pochi centimetri più piccola del quadro londinese, e inoltre i due hanno lo stesso formato. Non trovo inconcepibile che il dipinto sia stato tagliato: rispetto alla versione romana, la sua composizione in alto e a sinistra risulta incompleta. La provenienza è rintracciabile fino al

1665, quando Agostino e Giovan Donato Correggio lo acquistarono a Venezia dal medico Ottone Rivago.²⁷ Nel 1674 il dipinto apparteneva ancora alla famiglia Correggio e viene elencato nel palazzo di San Cassiano.²⁸ Nel Settecento fu acquistato da John Udney, per divenire poi proprietà di Caterina la Grande e già nel 1783 fu inventariato nell'Ermitage.²⁹

La ricostruzione della serie di Bordone

Dal momento che Albrecht Krafft aveva riferito di sei dipinti in totale, Klára Garas ha tentato di identificare le tre pitture mancanti di Paris Bordone.³⁰ Sul loro tema non aveva a disposizione alcun dato. Garas presumeva che anche i quadri mancanti fossero giunti nella Galleria Imperiale e ha tenuto conto del fatto che quattro dei sei dipinti avevano le stesse dimensioni. Ha dimostrato che *Venere e Adone* di Vienna proveniva dalla collezione del duca di Hamilton, e dunque non poteva corrispondere all'esemplare di Steininger, che riteneva perduto.³¹

Inoltre, ha associato a quest'ultimo le due allegorie di grande formato del Kunst-historisches Museum tuttora esistenti e ha cercato un quarto quadro di formato simile. La *Diana cacciatrice con due ninfe* della Galleria di Dresda, distrutta nella seconda guerra mondiale, sembrava una buona scelta da ogni punto di vista. Oltre alle dimensioni, anche la sua provenienza lo rendeva adatto: l'opera era precedentemente nella collezione imperiale di Praga e fu acquistata nel 1749 da Augusto III re di Polonia, elettore di Sassonia.³²

Sembrava evidente che anche i due dipinti «mancanti» di Bordone andassero cercati a Praga. Gli inventari del Seicento casualmente comprendevano altre due opere di Paris Bordone nel Castello di Praga: una composizione con *Apollo tra Marsia e Mida*, anche questa poi giunta a Dresda, dove si trova tuttora,³³ e un quadro della stessa dimensione, raffigurante due donne, di cui in seguito si perdono le tracce.³⁴ Tutti questi presupposti sono chiaramente smentiti dall'elenco di Steininger: né *Diana cacciatrice*, né *Apollo e Marsia*, né il dipinto di Bordone con le due figure femminili erano nella raccolta di Augusta.

In alternativa alle opere precedentemente considerate, in base alle descrizioni del riscoperto elenco di Steininger si offre una nuova opportunità di ricostruzione. Secondo l'elenco, al gruppo di formato quadrato del *Pastore e Ninfa* (n. 5) e *Marte, Venere e Cupido* (n. 7) appartenevano altri due dipinti mitologici: uno raffigurante il *Ratto di Proserpina* (n. 6) e un *Vulcano e Minerva* (n. 8). Il pendant del *Disarmo di Cupido*, in formato orizzontale (n. 9), era un dipinto di tema biblico raffigurante *Maria Maddalena che si mira nello specchio* (n. 10).

«Un Ratto di Proserpina o altra Donna»

Il *Ratto di Proserpina* di Paris Bordone (fig. 5),³⁵ descritto nell'elenco come «Il secondo, è un Ratto di Proserpina o altra Donna», si inserisce bene nella serie di opere finora identi-



Fig. 5 Paris Bordone, *Ratto di Proserpina*, Tolosa, Fondation Bemberg



Fig. 6 Paris Bordone, *Vulcano e Minerva*, University of Missouri, Museum of Art and Archaeology

ficcate. Senza conoscere i dati che fanno pensare alla stessa provenienza dei pezzi, e basandosi sull'analisi dello stile, Giordana Canova riteneva che il *Ratto di Proserpina* fosse correlato al dipinto di Londra.³⁶ Il dipinto si conserva nella collezione della Fondazione Bemberg di Tolosa dal 1994, precedentemente aveva fatto parte di una raccolta privata negli Stati Uniti, prima ancora in Inghilterra. La prima menzione risale all'asta di James Green nel 1835 a Londra.³⁷ Secondo la mia ipotesi lo stesso quadro era stato presentato anche all'asta di William Morland nel 1804 a Londra.³⁸ È stata avanzata anche l'ipotesi secondo cui l'opera potesse essere una delle storie ovidiane menzionate dal Vasari, eseguite per il visconte Asorga (Pedro Álvarez Osorio).³⁹ Vasari però non elenca singolarmente i quadri commissionati da Osorio, e circa la loro sorte successiva sapeva solo che il visconte li portò con sé in Spagna, perciò non si può ancora associare questo dato al *Ratto di Proserpina*.⁴⁰

«Vulcano e Palladè»

Il quarto pezzo della serie (voce 8 dell'elenco) può essere riconosciuto nel dipinto della collezione di Samuel H. Kress, raffigurante *Vulcano e Minerva* (fig. 6),⁴¹ conservato oggi all'Università del Missouri: «Il Quarto, è Vulcano e Palladè». Qui sono stati indicati anche i prezzi di stima dei dipinti precedenti: «Stima questi quattro pezzi F. 1000». Le sue misure sono solo di 2–3 cm più grandi di quelle precedentemente menzionate. La sua provenienza è al pari del precedente nota solo dal XIX secolo: il quadro era già documentato nella raccolta di Edward Solly, in seguito aveva fatto parte di collezioni



Fig.7 Paris Bordone,
Due cortigiane alla toletta,
Edimburgo, Scottish National
Gallery

private inglesi e italiane nel corso del XIX secolo, ed è stato infine acquistato da Samuel Henry Kress nel 1937.⁴² Secondo l'opinione tradizionale della critica il pendant di questo dipinto è il *Giove e Io* di Bordone, il quale, secondo Vasari, venne eseguito – insieme ad un *Ecce homo* e altri quadri di tema sconosciuto – per Carlo di Guisa, Cardinale di Lorena.⁴³ Non abbiamo però nessuna fonte scritta che indichi un'origine comune per i quadri, visto che Vasari non menziona il *Vulcano e Minerva* tra le opere acquistate dal cardinale, né tantomeno l'elenco di Steininger cita il *Giove e Io* tra i quadri di Bordone.

«Una Madalena, che si mira nello specchio, con doi altre Donne appresso»

Il quadro della decima voce dell'elenco di Steininger («L'altro è una Madalena, che si mira nello specchio, con doi altre Donne appresso, tutte sono mezze figure del Naturale, li prezza F. 500») è riscontrabile nell'opera di Paris Bordone: un dipinto di questo soggetto si trova nella Scottish National Gallery di Edimburgo, oggi intitolato *Due cortigiane alla toletta* (fig. 7).⁴⁴ Il dipinto è di circa 20 centimetri più stretto rispetto a quello misurato da Steininger («palmi 7½ e 4½ circa»), ma la composizione corrisponde esattamente alla descrizione ivi fornita, quindi, nonostante questa differenza, può valere la pena considerare se i dati possono corrispondere a questo esemplare.

Il dipinto sembra esser già stato a Venezia alla metà del Seicento e, secondo la critica, Carlo Ridolfi lo aveva descritto nel 1648, come di proprietà di Giovanni Paolo e Lodovico Widmann: «Hanno in Venetia gli Signori Vidmani una femina col seno scoperto, che si mira in ispecchio, tenutele da una vecchia con una bella giouine à canto».⁴⁵ Nel 1659 era uno dei quadri stimati nel palazzo Widmann di San Canciano.⁴⁶ La famiglia Widmann lo mise in vendita nel 1667.⁴⁷ In seguito per un certo periodo non si hanno tracce dell'opera, che riappare alla fine del Settecento come proprietà di Giovanni Bat-

tista Grimaldi a Genova. L'erede di questi, la contessa Teresa Grimaldi, vedova di Alessandro Pallavicini, vendette il dipinto nel 1830 ad Andrew Wilson. Sin dal 1859 è proprietà della Scottish National Gallery di Edimburgo.⁴⁸

Il tema venne rielaborato diverse volte da Bordone, pertanto la descrizione sopra ricordata corrisponde bene anche a una versione di formato approssimativamente quadrato, della quale sembra perduta la versione originale del pittore, ma se ne conoscono una copia e una variante di bottega in collezioni private.⁴⁹ Steinger però non possedeva una versione di formato quadrato, visto che le misure del suo elenco si riferiscono chiaramente a un quadro largo, in formato orizzontale. Il fatto che l'autore dell'elenco abbia definito la figura centrale come Maddalena orienta verso il quadro di Edimburgo, visto che lì accanto alla figura principale si vede l'attributo di Maria Maddalena, ovvero il vasetto di unguento, mentre nell'altra versione manca tale riferimento.⁵⁰

Comunque la supposta provenienza Widmann non esclude che l'opera provenga da Steinger, visto che l'elenco di Augusta fu redatto probabilmente intorno al 1641–1642, e presso Widmann il quadro si può identificare per la prima volta nel 1648. La famiglia Widmann era strettamente legata ad Augusta tramite la famiglia Ott, in servizio per i Fugger, e un antenato cinquecentesco della famiglia, Ulrich Widmann, era originario della città.⁵¹ È inoltre documentato che alcuni pezzi della collezione Widmann – come un quadro raffigurante il *Ritratto di Frate che scrive* di Paris Bordone – provenivano dalla proprietà della famiglia Ott.⁵²

Riassumendo i miei suggerimenti per la ricostruzione della serie di Bordone: a mio avviso, i quadri citati nell'elenco di Steinger sono identificabili con il *Dafni e Cloe* di Londra, il *Marte, Venere e Cupido* di San Pietroburgo, il *Ratto di Proserpina* della Fondazione Bemberg e con il *Vulcano e Minerva* della collezione Kress. L'ipotesi secondo cui tali dipinti un tempo si trovavano insieme è supportata anche dal fatto che essi sono datati più o meno coerentemente dalla critica, sebbene in precedenza siano stati considerati come opere separate (o anche come coppie di altre composizioni): *Il Vulcano e Minerva* attorno al 1559–1560,⁵³ il *Ratto di Proserpina* nella seconda metà degli anni Cinquanta del Cinquecento.⁵⁴ Nel caso di *Dafni e Cloe*, Nicolas Penny ha recentemente sostenuto in modo convincente che questo dipinto avrebbe potuto essere realizzato tra il 1555 e il 1560 invece degli anni Quaranta suggeriti in precedenza.⁵⁵ E la datazione di *Marte, Venere e Cupido* è solitamente uniformata al *Vulcano e Minerva*.⁵⁶

Nel caso dei due dipinti di formato orizzontale è più discutibile che *Il disarmo di Cupido* di Vienna e le *Donne veneziane* di Edimburgo siano registrati nell'elenco di Steinger. I due dipinti hanno infatti oggi dimensioni differenti: quello di Edimburgo (cm 94 × 141) è più piccolo del dipinto di Vienna (cm 110 × 176). Sebbene le loro misure nell'elenco di Steinger siano solo approssimative (circa cm 101 × 169), i due quadri sono chiaramente descritti come di uguali dimensioni. Considerando le proporzioni, le misure corrispondono meglio alla composizione viennese. Il dipinto di Edimburgo potrebbe essere preso in considerazione solo presumendo che sia stato tagliato su due lati. La loro

datazione è compatibile con la serie dei dipinti di formato quadrato. I dati di provenienza noti non escludono l'origine di Augusta per nessuna delle pitture sopra menzionate.

La provenienza Fugger

La precedente provenienza dei dipinti di Bordone è altrettanto problematica. Le prime notizie sugli acquisti di Steininger risalgono al 1610: Philipp Hainhofer, che apprezzava molto la perizia di Steininger, lo riteneva prima di tutto un collezionista di opere moderne.⁵⁷ Joachim von Sandrart però, che visitò la casa di Steininger nel 1629, ci vide già dipinti di Tiziano, Veronese, Bassano ecc.,⁵⁸ e anche nell'elenco in esame predominano soprattutto opere cinquecentesche. Possiamo dunque supporre che negli anni 1610–1620 Steininger acquisisse un gran numero di dipinti, soprattutto opere antiche. E anche se non possiamo escludere un acquisto effettuato direttamente in Italia, dati i suoi rapporti commerciali, è più logico ricercarne la provenienza nella collezione di una notevole famiglia patrizia di Augusta.

È da escludere un'eredità familiare: Steininger non proveniva dalla borghesia ricca di Augusta, vi era giunto all'età di dodici anni da Braunau, dove era impiegato presso la casa commerciale Oesterreicher.⁵⁹ Acquisì la cittadinanza attraverso il matrimonio e iniziò la propria attività nei primi anni del 1600. Secondo la sua dichiarazione dei redditi nel 1618 era già tra i cittadini più benestanti di Augusta, infatti nella fascia di tassazione superiore alla sua si trovavano solo i Fugger.⁶⁰

Cercando il presunto collezionista precedente, Klára Garas è giunta alla conclusione ipotetica che il gruppo di dipinti di Bordone provenisse dalla famiglia Fugger.⁶¹ I dipinti del pittore in possesso dei Fugger sono riportati in due documenti, purtroppo senza indicazione dei soggetti. Pietro Aretino vide «diversi quadri» di Bordone nella casa veneziana di Christoph Fugger nel 1548.⁶² Due decenni dopo, nella vita di Tiziano, il Vasari riferì che Bordone, «in Augusta fece in casa de' Fuccheri molte opere nel loro palazzo, di grandissima importanza, e per valuta tremila scudi». ⁶³ Garas ha collegato i quadri Steininger con questi ultimi, la critica successiva invece con i dipinti di casa Fugger a Venezia.⁶⁴ Tuttavia, nell'inventario ereditario di Christoph Fugger redatto nel 1579 non si trova nessun dipinto attribuito a Bordone e nemmeno opere che possano essere tematicamente correlate ai quadri di Steininger.⁶⁵

L'acquisizione a Vienna

Poiché la provenienza dalla collezione Steininger delle opere viennesi di Paris Bordone è diventata altamente discutibile, sorge la domanda se dalla raccolta del mercante augustano sia stato acquistato qualcos'altro per la Galleria Imperiale. La circostanza dell'acquisto può essere considerata abbastanza certa: come ho detto prima, nel 1642 l'*Hofzablamt* pagò a

Jeremias Steininger per «vari dipinti» una somma molto elevata, di 1100 fiorini. In base all'informazione (senza riferimento) di Klára Garas, sinora questa compravendita è stata segnalata con la data del 1639.⁶⁶ La sua fonte presumibilmente era un dato fornito da Johann Evangelist Schlager, in cui il pagamento a Steininger – a causa di una svista – figura infatti con questa data.⁶⁷ L'autore però aveva messo il dato in ordine cronologico tra gli anni 1642 e 1652, e in un registro alla fine del saggio addirittura lo corresse: «Staininger 1639 (recte 1649)».⁶⁸ Stranamente sembra che non sia precisa neanche questa correzione, visto che Emma Schwaighofer ha ritrovato la stessa voce tra gli *Hofzahlm-srechnungen* come un pagamento del 12 aprile 1642: «Jeremien Staininger, Handelsmann von Augspurg für Ihr. Khayl. Matt dargebene unterschiedlichen Mallereyen, 1100 fl.»⁶⁹ Dalla notizia reperita da Schwaighofer possiamo inoltre sapere che l'aquirente non fu l'arciduca Leopoldo Guglielmo, bensì suo fratello maggiore, l'imperatore Ferdinando III. Di conseguenza, dovremmo cercare queste opere nella collezione imperiale.

«La Natività di Giesu Christo con due Ale»

Gli inventari della collezione imperiale di Praga registrano un'opera la cui descrizione coincide con una voce dell'elenco di Steininger: un trittico, dipinto su rame, di Joseph Heintz il Vecchio, raffigurante la *Natività* al centro, e la *Crocefissione* e la *Resurrezione* sugli sportelli. Si tratta dell'ultima e più costosa voce dell'elenco di Steininger: «66. Un altare di P.7 p(er) ogni parte di un pezzo di Rame intero dipinto a olio è la Natività di Giesu Christo con due Ale o Porte in una e il Crocefisso e sotto Moisè con i serpenti e nel altra la Resurrezione di Christo di mano di Gioseppe hainz. Stima 1000». A Praga un'opera con la stessa descrizione è documentata tra il 1663 e il 1763. Mentre i primi censimenti descrivevano l'opera solo sinteticamente,⁷⁰ nel 1737 l'altare fu smantellato e le tre parti furono inventariate separatamente: «no. 321. Natività. A(Itezza). 2 bracci, 20 pollici, L(arghezza). 2 bracci 20 pollici. Senza cornice. Rame, orig. Il vecchio Hainz.»; «no. 545. Resurrezione di Cristo come uno sportello. A. 2 bracci 20 pollici, L. 1 braccio, 20 pollici. Senza cornice, rame. Heinz.»; «no. 573. L'altro sportello su rame, la Crocefissione di Cristo, A. 2 bracci 20 pollici, L. 1 braccio 20 pollici. Senza cornice, rame. Hainz».⁷¹ Nell'ultimo inventario in cui figura l'altare (1763), viene annotato che esso si trova in pessime condizioni («sehr ruinirt»)⁷²

Sebbene l'opera sia stata distrutta poco dopo (non vi è traccia nell'inventario del 1782), un'incisione e un disegno ne restituiscono l'immagine approssimativa.⁷³ La *Natività* venne incisa in rame da Lucas Kilian ad Augusta nel 1600, molto prima che andasse a Praga (fig. 8).⁷⁴ L'incisione è stata dedicata da Kilian a Wolfgang Paller, senatore di Augusta, dunque l'opera originale si trovava probabilmente in possesso di quest'ultimo a quel tempo.⁷⁵ E per lo sportello della *Resurrezione*, il disegno preparatorio di Heintz sembra essere sopravvissuto a Gottinga (fig. 9).⁷⁶

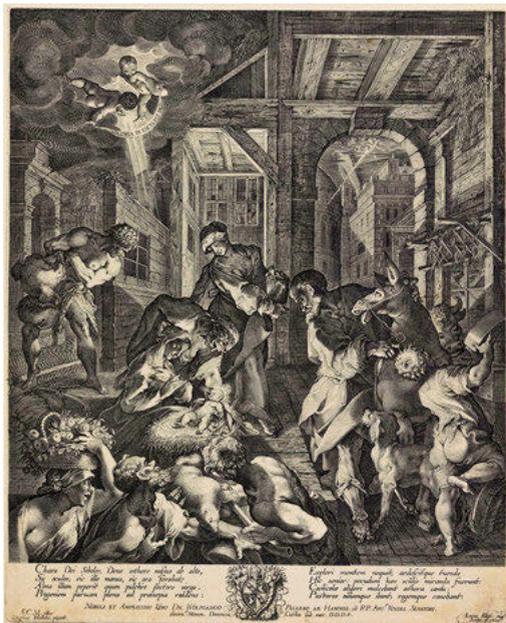


Fig. 8 Lucas Kilian da Joseph Heintz il Vecchio, *Adorazione dei pastori*, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum



Fig. 9 Joseph Heintz il Vecchio, *Resurrezione*, Gottinga, Georg-August-Universität Grafische Sammlung

«Giove e Venere nudi abbracciati con due cani e due Putti»

Un'ulteriore voce dell'elenco Steininger, («45. Giove e Venere nudi abbracciati con due cani e due Putti in rame di P. 2 e 1 con cornice di pero di mano di Giosepe Haynz stima -- 100.») è stata identificata da Alexander Hajdecki con un'opera di Joseph Heintz il Vecchio nel Kunsthistorisches Museum, Vienna (fig. 10).⁷⁷ Nei cataloghi moderni il quadro compariva ancora come raffigurazione di Venere e Adone, ma alcuni studiosi hanno notato che la presenza dell'attributo dell'aquila si riferisce piuttosto a Giove.⁷⁸ Attualmente il dipinto è designato come raffigurazione di *Giove e Callisto*.

Tuttavia, anche in questo caso esistono diverse versioni che si prestano ad una possibile identificazione. Secondo i cataloghi del museo, l'opera originale dovrebbe provenire dalla *Kunstammer* di Rodolfo II, con l'annotazione però che essa è documentata nelle raccolte imperiali soltanto dal 1783.⁷⁹ Jürgen Zimmer ipotizza che l'opera sia già segnalata alla voce 137 dell'inventario della *Schatzkammer* di Vienna del 1747-1748: «Ein Ovidisches stuckh mit zweien grossen und zwei kleinen fügen von Josephus Hainz».⁸⁰ Ma neanche questa informazione risale a un periodo precedente al Settecento.

Alla fine del Seicento, tuttavia, un dipinto molto simile apparve a Praga, di proprietà del conte Francesco Antonio Berka (František Antonín Berka z Dubé a Lipé), un noto



Fig. 10 Joseph Heintz il Vecchio, *Giove e Callisto*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

collezionista d'arte.⁸¹ Intorno al 1700 fu realizzato un «catalogo» costituito da disegni tratti dalla raccolta di Berka; su uno di questi fogli possiamo riconoscere la composizione di Heintz.⁸² Il dipinto che è servito da modello per il disegno potrebbe essere stato registrato nell'inventario del conte Berka, che cercò di vendere la sua collezione nel 1692: «no. 37. Venere ed Adonis sub rame».⁸³

La critica identifica quest'esemplare con una copia contemporanea di altissima qualità del quadro, che è apparsa ad un'asta del Dorotheum nel 1973.⁸⁴ L'inquadratura del disegno è effettivamente più vicina a questa, ma le minuscole differenze compositive tra i dipinti del Kunsthistorisches Museum e del Dorotheum (la corona d'alloro sulla testa di Venere, le pieghe dell'abito sulle cosce della donna, il fogliame dietro Giove) rendono il disegno più affine all'opera della collezione imperiale. Presumo pertanto che l'originale di Heintz fosse di proprietà del conte Berka, e che esso sia entrato nella collezione imperiale solo nel XVIII secolo. Il che esclude che il dipinto si trovasse tra le opere acquistate direttamente da Jeremias Steininger per la Casa Imperiale. (Ma ciò non contraddice la possibile derivazione del quadro da Augusta.)

In relazione a nessun'altra opera della collezione imperiale si è sospettata finora la provenienza da Steininger, anche se è quasi sicuro che l'importo pagato dal *Hofzahlamt* non riguardasse solo l'altare dipinto su rame di Heintz: il prezzo di acquisto di 1100 fiorini poteva includere due o tre quadri più piccoli in aggiunta. L'identificazione di questi ultimi sarà compito di ricerche successive.

- 1 L'edizione del testo integrale con l'identificazione di altre opere ivi elencate è in preparazione. La ricerca è supportata dal NKFIH, progetto K 129362.
- 2 E. Schwaighofer, *Auszüge aus den Hofzahlamtsrechnungen in der Nationalbibliothek*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», n. s. 12, 1938, pp. 227–237, alla p. 232, reg. 372.
- 3 A. Krafft, *Historisch-kritischer Katalog der K. K. Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien, 1. Abtheilung, Italienische Schulen*, vol. I, Wien, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1854, pp. 118–119.
- 4 A. Hajdecki, *Neues Kunstgeschichtliches Quellen-Material aus Wiener Archiven. Zur Geschichte der Gemäldepreise*, ms, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien 1905.
- 5 Anche A. Ritter von Perger, *Über das Herkommen verschiedener Gemälde in der k. k. Gemäldegalerie im Belvedere*, in «Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale», 10, 1865, pp. 203–236, alla p. 209, conosceva solo l'estratto di Krafft; in seguito la provenienza da Steininger non è più emersa nelle trattazioni sui dipinti di Bordone. Cfr. E. Ritter von Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichniss*, vol. I, *Italienische, Spanische und Französische Schulen*, Wien, Selbstverlag der Direction 1882; H. Dollmayr, A. Schaeffer e W. von Warteneck, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Führer durch die Gemälde-Galerie. Alte Meister*, vol. 1, *Italienische, Spanische und Französische Schulen*, Wien, Selbstverlag 1895; L. Baldass (a cura di), *Katalog der Gemäldegalerie* (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 8), Wien 1938; V. Oberhammer et al., *Katalog der Gemäldegalerie, 1. Teil, Italiener, Spanier, Franzosen, Engländer* (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 3), Wien 1965; S. Ferino-Pagden, W. Prohaska, K. Schütz, *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde* (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 40), Wien, Brandstätter, 1991.
- 6 K. Garas, *Opere di Paris Bordon di Augusta*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi, Treviso, 28–30 ottobre 1985, a cura di G. Fossaluzza, E. Manzato, Treviso, Canova, 1987, pp. 71–78; K. Garas, *Die Fugger und die venezianische Kunst*, in *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft* (Centro tedesco di studi veneziani. Studi, 9), a cura di B. Roeck, Sigmaringen, Thorbecke 1993, pp. 123–129.
- 7 Krafft, *Historisch-kritischer Katalog*, cit., pp. 118–119.
- 8 Gli altri dipinti attribuiti al Bordone nell'elenco di Steininger e qui non trattati sono: «4. Una Donna mezza nuda, mezza figura di mano del Bordone di grandezza di P. 3 e 2 ½ ne vuole F. 200»; «12. Una Venere di Paris Bordone figure intera e nuda del Naturale giacente in un Prato con prospettiva di loggie di P. 6 e 10 in circa – la stima F. 500»; «31. Ritratto di homo vestito di nero con un Orologio da Polvere sotto la mano sinistra, mezza figura di Paris Bordone – Dimanda F. 40».
- 9 Kunsthistorisches Museum, Vienna (in deposito a Salisburgo), inv. GG 17. Olio su tela, cm 115 × 131.
- 10 E. K. Waterhouse, *Paintings from Venice for Seventeenth-Century England. Some Records of a Forgotten Transaction*, in «Italian Studies», 7, 1952, 1, pp. 1–23, alla p. 17, n. 95; K. Garas, *Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 63, 1967, pp. 39–80, alla p. 78, n. 106; K. Garas, *Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 64, 1968, pp. 181–278, alla p. 210, n. 126; Garas, *Opere di Paris Bordon di Augusta*, cit., p. 74; A. Donati, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, Soncino, Edizioni dei Soncino 2014, cat. 121.2.
- 11 G. Canova, *Paris Bordon* (Profili e saggi di arte veneta, 2), Venezia, Alfieri, 1964, p. 105; Garas, *Opere di Paris Bordon di Augusta*, cit., p. 74. Tuttavia, il dipinto *Venere e Adone* dell'Arciduca è

- continuamente documentato nelle collezioni imperiali dal 1659, e neanche allora le misure di larghezza risultano maggiori dello stato attuale.
- 12 David Teniers, *Theatrum pictorium*, Antwerp, *sumptibus autoris* 1660, fol. 187.
 - 13 Dubrovački Muzeji, Kulturno-Povijesni Muzej, Ragusa, inv. SL-26. Olio su tela, cm 136 × 121.
 - 14 Canova, *Paris Bordon*, cit., p. 105; K. Prijatelj, *Le opere di una collezione veneziana della fine del Seicento a Dubrovnik (Ragusa)*, in «Arte Veneta», 33, 1979, pp. 167–168, alla p. 168; K. Prijatelj «Venere e Adone» di Paris Bordon nel Palazzo dei Rettori di Dubrovnik (Ragusa), in *Paris Bordon e il suo tempo*, cit., pp. 119–123, alla p. 119; G. M. Pilo, *Paris Bordon sacro e profano. I dipinti del lascito Orsatto Giorgi a Ragusa*, in *Umjetnički dodiri dviju jadranskih obala u 17. i 18. stoleću* (Biblioteka knjiga mediterana, 49), a cura di V. Marković, I. Prijatelj-Pavičić, Spalato, Književni Krug, 2007, pp. 231–242; Donati *Paris Bordone*, cit., cat. 121.1.
 - 15 The National Gallery, Londra, inv. NG 637. Olio su tela, cm 139 × 122.
 - 16 I quadri sopra menzionati figuravano nelle fonti sempre come *Venere e Adone*. Sebbene un tempo la copia di Vienna fosse intitolata *Ninfa e pastore* (A. Berger, *Inventar und Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich. Nach der Originalhandschrift im fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchiv*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 1, 1883, pp. LXXIX–CLXXVII, alla p. XCIII, n. 126), in seguito fu anche designata come *Venere e Adone*.
 - 17 Canova, *Paris Bordon*, cit., p. 105; N. Penny, *The National Gallery, London. The Sixteenth Century Italian Paintings*, vol. II, *Venice 1540–1600*, London, National Gallery, 2008, pp. 56–61; Donati, *Paris Bordone*, cit., cat. 121.
 - 18 Il dipinto di Londra è ipoteticamente proveniente da Steininger anche in Donati, *Paris Bordone*, cit., pp. 53, 333.
 - 19 Kunsthistorisches Museum, Vienna, inv. GG 69. Olio su tela, cm 110 × 176. Krafft, *Historisch-kritischer Katalog*, cit., p. 118.
 - 20 Garas, *Opere di Paris Bordon di Augusta*, cit., p. 74.
 - 21 Berger, *Inventar und Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, cit., p. CVI, n. 350; Canova, *Paris Bordon*, cit., p. 116; Donati, *Paris Bordone*, cit., cat. 133.
 - 22 Kunsthistorisches Museum, Vienna, inv. GG 120. Olio su tela, cm 109 × 176 (allargata di cm 4 in alto). Canova, *Paris Bordon*, cit., p. 115; Donati, *Paris Bordone*, cit., cat. 132.
 - 23 Krafft, *Historisch-kritischer Katalog*, cit., p. 118; Garas, *Opere di Paris Bordon di Augusta*, cit., pp. 74–75.
 - 24 C. von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*, Wien, Rudolf Gräfer Ä. Dr., 1783, p. 71, n. 16;
 - 25 Collezione Doria Pamphilj, Roma, inv. FC 321. Olio su tela, cm 118 × 151. Firma sul tronco dell'albero: «O PARIDIS / bordon». Canova, *Paris Bordon*, cit., p. 86; Donati, *Paris Bordone*, cit., cat. 126.
 - 26 Museo Statale dell'Ermitage, San Pietroburgo, inv. 7758. Olio su tela, cm 127,5 × 119. Donati, *Paris Bordone*, cit., cat. 126.1.
 - 27 L. Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine, Forum, 2000, p. 186.
 - 28 Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio*, cit., 2000, p. 203; Donati, *Paris Bordone*, cit., p. 338.
 - 29 Canova, *Paris Bordon*, cit., p. 104; Donati, *Paris Bordone*, cit., p. 338.
 - 30 Garas, *Opere di Paris Bordon di Augusta*, cit., pp. 75–76.
 - 31 Garas, *Opere di Paris Bordon di Augusta*, cit., p. 74.

- 32 Già nel 1685 figurava nell'inventario del castello: *Inventarium der Röm. Kayserl. Maytt. Mahlerey auff dem khönigl. Praager Schloß*, Praga 1685 (ms), (fotocopia nella Pinacoteca del Kunsthistorisches Museum, Vienna), n. 198. Si presume che i dipinti ricordati in questo elenco fossero nella galleria già nel 1663. Cfr. J. Neumann, *Die Gemäldegalerie der Prager Burg*, Prag, Academia 1966, p. 28; E. Fučíková, *Zur Geschichte der Gemäldegalerie auf der Burg*, in *Meisterwerke der Prager Burggalerie*, catalogo della mostra, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Milano, Skira, 1996, pp. 11–19, alla p. 14; G. Swoboda, *Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800*, Wien, Brandstätter, 2008, p. 74.
- 33 Staatliche Kunstsammlungen, Dresda, inv. Gal.-Nr. 203. Olio su tela, cm 98 × 81,5. Donati, *Paris Bordone*, cit., cat. 117.
- 34 Garas, *Opere di Paris Bordon di Augusta*, cit., p. 76, ha attirato l'attenzione sul fatto che gli inventari di Praga menzionano costantemente un dipinto raffigurante due donne. Questo, tuttavia, viene spesso identificato con due diversi dipinti di Bordone, ognuno dei quali rappresenta una donna. Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde*, cit., p. 70; Oberhammer et al., *Katalog der Gemäldegalerie, 1. Teil*, cit., p. 23; Ferino-Pagden/Prohaska/Schütz, *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien*, cit., p. 34; Donati, *Paris Bordone*, cit., p. 53. Il dipinto potrebbe essere stato il *pendant* di *Apollo e Marsia*: i due quadri avevano le stesse dimensioni e si trovano descritti l'uno di seguito all'altro nei primi inventari (1685, 1718). *Inventarium [...] Praager Schloß*, cit., nn. 359–360; K. Köpl, *Urkunden, Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthaltereii-Archiv in Prag*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien», x, 1889, pp. LXIII–CC, alla p. CXXXVII, nn. 359–360; *Ibid.* p. CLVII, n. 409.
- 35 Fondation Bemberg, Tolosa, inv. 1063. Olio su tela, cm 137 × 124,3. Firma sulla seduta del cocchio: «O PARIDIS BORDONO».
- 36 Canova, *Paris Bordon*, cit., p. 51.
- 37 B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, 2 voll., London, Phaidon, 1957, vol. I, p. 49, vol. II, tav. 1133; Canova, *Paris Bordon*, cit., p. 120; Donati, *Paris Bordone*, cit., cat. 135.
- 38 *A Catalogue of a Capital and Valuable Collection of Italian, French, Flemish and Dutch Pictures, the Property of an Eminent Collector [= William Morland]* (cat. d'asta Christie's Londra), London 1804, lot. 31. Il collezionista, indicato nel catalogo solo come «eminent collector», è stato identificato da Getty Provenance Index®, Sale Catalogue Br-238 con William Morland.
- 39 G. Mariani Canova, *Paris Bordon. Problematiche cronologiche*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, cit., pp. 137–157, alla p. 149; Donati, *Paris Bordone*, cit., p. 48.
- 40 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori. Con nuove annotazioni e commenti*, vol. VII, a cura di G. Milanesi, Firenze, G. C. Sansoni editore, 1881, p. 465.
- 41 Museum of Art and Archeology, University of Missouri, inv. 61.78, Coll. Samuel H. Kress, n. K-1112. Olio su tela, cm 139,4 × 127,7. Firma a sinistra: «O PARIDIS BORDONO».
- 42 Per la provenienza si veda Donati, *Paris Bordone*, cit., cat. 116.
- 43 Vasari, *Le vite*, cit. p. 464; C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte, ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato. Parte seconda*, a cura di D. Fh. von Hadeln, Berlin, G. Grote, 1924, p. 233; Donati, *Paris Bordone*, cit., pp. 56, 332.
- 44 Scottish National Gallery, Edimburgo, inv. NG 10. Olio su tela, cm 94 × 141. Firma nell'angolo in basso a sinistra: «<PA>RIS B».
- 45 C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, cit., p. 234.

- 46 F. Magani, *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento* (Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti, 41, fasc. 3), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1989, p. 34. Per l'elenco vedi The Getty Provenance Index® Archival Inventories, n. I-3378.
- 47 L. De Fuccia, «Dilettazione», *tradizione e aperture al contemporaneo. La dispersione della collezione Widmann tra Mantova e Venezia*, in «Rivista d'arte», ser. 5, 1, 2011, pp. 255–281, alle pp. 267, 272.
- 48 P. Humfrey, T. Clifford e M. Bury, *Age of Titian. Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, catalogo della mostra, Edimburgo, Royal Scottish Academy Building, a cura di A. Weston-Lewis, Edinburgh, The Trustees of the National Galleries of Scotland, 2004, cat. 48 (Peter Humfrey); Donati, *Paris Bordone*, cit., cat. 157.
- 49 Donati, *Paris Bordone*, cit., cat. 236-236.1.
- 50 L'identificazione della figura con Maria Maddalena è apparsa anche nella critica recente: Humfrey/ Clifford/ Bury, *Age of Titian*, cit., p. 148, cat. 48 (Peter Humfrey), ma l'autore è giunto alla conclusione che il vasetto di unguento ha un carattere funzionale (è cioè parte della toeletta).
- 51 Magani, *Il collezionismo e la committenza artistica*, cit., pp. 9–10. Per le attività della famiglia Ott si veda A. J. Martin, *Quellen zum Kunsthandel um 1550–1600: die Firma Ott in Venedig*, in «Kunstchronik» 48, 1995, n. 11, pp. 535–539; S. Backmann, *Kunstagenten oder Kaufleute? Die Firma Ott im Kunsthandel zwischen Oberdeutschland und Venedig (1550–1650)*, in *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Venedig und Augsburg im Vergleich* (Colloquia Augustana, 5), a cura di K. Bergdolt, J. Brüning, Berlin, Akademie Verlag, 1997, pp. 175–197.
- 52 Magani, *Il collezionismo e la committenza artistica*, cit., p. 35.
- 53 Donati, *Paris Bordone*, cit., cat. 116.
- 54 Donati, *Paris Bordone*, cit., cat. 135.
- 55 Penny, *The National Gallery*, cit. p. 56–58.
- 56 T. D. Fomicheva, *Venetian Painting, I. Fourteenth to Eighteenth Centuries* (The Hermitage catalogue of Western European paintings, 2), Firenze-Moscow, Giunti-Iskusstvo Publishers, 1993, p. 105; Donati, *Paris Bordone*, cit., cat. 126.1.
- 57 O. Döring, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenzen aus den Jahren 1610–1619* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, n. s. 6), Wien, Graeser, 1894, p. 8. Per le acquisizioni di Steininger si veda, *Ibid.* pp. 15, 17, 39–41, 44–45, 47, 58, 60, 61, 65, 90, 92–93, 101, 118, 121, 128–129, 141, 147, 153, 175.
- 58 *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, a cura di A. R. Peltzer, München, Hirth, 1925, p. 25.
- 59 R. Poppe, *Die Augsburger Handelsgesellschaft Oesterreicher (1590–1618)* (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg), Augsburg, Selbstverlag der Stadt Augsburg, 1928.
- 60 A. Mayr, *Die großen Augsburger Vermögen in der Zeit von 1618 bis 1717* (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg), Augsburg, Selbstverlag der Stadt Augsburg, 1931, p. 115.
- 61 Garas, *Opere di Paris Bordon di Augusta*, cit., p. 77; Garas, *Die Fugger und die venezianische Kunst*, cit., pp. 125–126.
- 62 P. Aretino, *Il Quinto Libro delle Lettere di M. Pietro Aretino*, vol. v, in Parigi, appresso Matteo il Maestro, nella strada di S. Giacomo, alla insegna de i quattro elementi, 1609, fol. 64v.
- 63 Vasari, *Le vite*, cit., p. 464.

- 64 A. J. Martin, *Dürers Rosenkranzfest und eine Fuggergrablege mit einem Gemälde von Battista Franco in San Bartolomeo di Rialto. Zu den verwirrenden Angaben in Francesco Sansovinos Venetia città nobilissima et singolare (1581)*, in «Studia Rudolphina», 6, 2006, pp. 59–63, alla p. 62; A. J. Martin, *I rapporti con i Paesi Bassi e la Germania. Pittori, agenti e mercanti, collezionisti*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 143–163, alle pp. 154–158; Donati, *Paris Bordone*, cit., p. 53.
- 65 I ritratti registrati nell'inventario del 21 agosto 1579 («2 Weyber Contrafect», «2 Contrafect von weybsbildern», «1 Venetiana»), che Andrew John Martin attribuisce ipoteticamente a Bordone, sono riportati nell'inventario senza il nome dell'artista. Martin, *Dürers Rosenkranzfest*, cit., p. 62; Martin, *I rapporti con i Paesi Bassi e la Germania*, cit., pp. 157–158.
- 66 Garas, *Opere di Paris Bordon di Augusta*, cit., p. 78.
- 67 J. E. Schlager, *Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte*, in «Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen», 2, 1850, n. 3–4, pp. 1–120, alla p. 25.
- 68 Schlager, *Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte*, cit., p. 113.
- 69 Schwaighofer, *Auszüge aus den Hofzahlamtsrechnungen*, cit., p. 232. reg. 372.
- 70 *Inventarium [...] Praager Schloß*, cit., n. 493; Köpl, *Urkunden, Acten, Regesten*, cit., p. CXXXIX, n. 493.
- 71 Köpl, *Urkunden, Acten, Regesten*, cit., pp. CLIV, CLXIV. Come si rivela già dalla loro numerazione (nn. 321, 545, 573) le voci si sono separate. Jürgen Zimmer ha riconosciuto giustamente che le tavole laterali sono collegate, ma non pensava che la tavola centrale fosse la *Natività*, ma una raffigurazione di *Maria con Bambino e angeli*. J. Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, Weissenhorn, Konrad, 1971, pp. 152–153, nn. D20, D26, D28, D29.
- 72 Köpl, *Urkunden, Acten, Regesten*, cit., p. CLXXV, nn. 98–99 e CLXXX, n. 235.
- 73 Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere*, cit., p. 127, n. B1; Ibid. p. 153, n. D29; J. Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente*, München, Deutscher Kunstverlag, 1988, p. 153, n. A85; *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, vol. I–II, catalogo della mostra, Augsburg. Städtische Kunstsammlungen, Augsburg, Augsburg Druck- und Verlags-haus 1980, vol. II, cat. 625 (Heinrich Geissler).
- 74 Lucas Kilian/Joseph Heintz il Vecchio: *Adorazione dei pastori*, 1600, mm 481 × 387. Firmata «S. C. M. pi[c]tor Iosephus Heintz pinxit. Lucas Kilia[n]. augs. scalps. ao. 1600». Dedicata al «NOBILI ET AMPLISSIMO VIRO DN. WOLFGANGO PALLERO AB HAMMEL ett. R. P. AVG. ae VINDEL. SENATORI.»
- 75 Sulla base dei dati biografici si tratta di Wolfgang Paller il Giovane (1545?–1624).
- 76 Grafische Sammlung, Georg-August-Universität, Gottinga, inv. H 550. Sanguigna, mm 323 × 199.
- 77 Kunsthistorisches Museum, Vienna, inv. GG 1105. Olio su rame, cm 40 × 31; Hajdecki, *Neues Kunstgeschichtliches Quellen-Material*, cit., p. 33.
- 78 L. Slavíček, *Príspevky k dějinám nostické obrazové sbírky. Materiálie k českému baroknímu sběratelství*, in «Umění», 31, 1983, n. 3, pp. 219–253, alla p. 224; T. DaCosta Kaufmann, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago 1988, University of Chicago Press, cat. 7–43.
- 79 Mechel, *Verzeichniß der Gemälde*, cit., p. 269, n. 18; Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde*, cit., 1886, pp. 121–122, n. 1563; A. Schaeffer, G. Glück, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Führer durch die Gemälde-Galerie. Alte Meister*, vol. 2, *Niederländische und deutsche Schulen*, Wien, Selbstverlag, 1906, p. 270, n. 1520; Baldass (a cura di), *Katalog der Gemäldegalerie*, cit., p. 76, n. 1520; Oberhammer et al.,