

Davide Dossi: “VENERE NELLA FUCINA DI VULCANO” DI FELICE BRUSASORCI: UN NUOVO TASSELLO PER LA GALLERIA DI CORNELIS VAN DER GEEST

Nel gennaio 1991 comparve presso la sede newyorkese di Christie's un piccolo dipinto su rame raffigurante *Venere nella fucina di Vulcano* (fig. 1).¹ Il quadro fu attribuito in quell'occasione da Terence Mullaly al pittore veronese Paolo Farinati per confronto con la *Strage degli innocenti* nel coro della chiesa di Santa Maria in Organo a Verona, opera datata 1556.² Anche se del Farinati vengono tramandati dipinti su supporto metallico³, il quadretto non sembra né attribuibile a questo artista né collocabile a una data intorno al 1556. In primo luogo la pittura su rame, sebbene testimoniata da rari casi nel primo Cinquecento, sembra aver cominciato ad affermarsi in Italia con maggiore frequenza qualche tempo più tardi⁴; gli stessi rametti di Farinati ad esempio furono eseguiti negli anni novanta del Cinquecento. In secondo luogo *Venere nella fucina di Vulcano* si distanzia sensibilmente dallo stile che l'artista adottò a partire dal 1550 circa. Da questo periodo, come ha sottolineato Giovanna Baldisin Molli, si assiste a “un'impennata in direzione romana e michelangiolesca” che si traduce in una resa fortemente plastica, in una tavolozza di “colori irreali” e in composizioni serrate.⁵

La proposta di Mullaly di inserire il dipinto all'interno della scuola veronese non risulta ad ogni modo inappropriata, ma occorre spostare la paternità dell'opera da Farinati a Felice Brusasorci. Nel *corpus* di quest'ultimo si possono infatti trovare opere molto vicine per fattezze, modellato e impasto al rametto in questione, situabili nel nono decennio del Cinquecento.

Il confronto con opere di piccole dimensioni come il *Martirio di santa Giustina* del 1590 circa (Padova, Musei Civici; fig. 2)⁶ sembra poterci soccorrere nell'affermare la paternità brusasorciana del quadro qui presentato. Nonostante i supporti siano differenti, rame e pietra di paragone, e, di conseguenza, gli esiti atmosferici e luministici appaiano volutamente diversi, questi due dipinti presentano non solo personaggi dalle fisionomie sovrapponibili, ma anche lo stesso modellato ottenuto con piccoli e delicati tratteggi, la medesima cromia serica ed avvolgente e gli stessi panneggi fortemente angolati. Questi elementi si ritrovano anche nelle tele di più vaste dimensioni eseguite



1 Felice Brusasorci, *Venere nella fucina di Vulcano*. Mercato antiquario.

negli anni limitrofi, quale ad esempio il *Ritrovamento di Mosè* del 1584 (Verona, Museo di Castelvecchio), ove il pittore indulge alla medesima poetica del paesaggio.⁷ Per motivi stilistici fra il 1585 e il 1590 circa dovrebbe datarsi anche *Venere nella fucina di Vulcano*, piuttosto che situarsi negli anni cinquanta del Cinquecento, quando la pittura su rame non si era ancora affermata a Verona.

Di Felice Brusasorci sono ricordati dalle fonti diversi dipinti raffiguranti *Venere nella fucina di Vulcano*. Nelle "Maraviglie dell'arte" (Venezia 1648) Carlo Ridolfi cita un primo quadro con questo soggetto. Egli scrive che di questo artista il marchese veronese Sagramoso Sagramoso possedeva "un Volcano, che fabrica le armi ad Enea in gratia di Venere".⁸ Allo stesso modo Bartolomeo dal Pozzo riporta nelle "Vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi" (Verona 1718) che fra i molti quadri di casa Sagramoso vi era un "Vulcano co' suoi Ciclopi alla fucina, che fabrica l'armi ad Enea [...] di Felice Brusasorzi".⁹ Successivamente alla testimonianza del Dal Pozzo si perde notizia di questo dipinto, di cui non abbiamo indicazioni sulle dimensioni, né sul supporto su cui fu realizzato. Nell'Ottocento un quadro analogo è ricordato sempre a Verona a palazzo Bevilacqua. Nella "Nota delli quadri componenti la galleria del Nob. Sig. Conte Arnesto Bevilacqua", datata 17 maggio 1800, troviamo i "Ciclopi alla fucina" riferiti al padre, Domenico Brusasorci.¹⁰ Nel 1805 il dipinto è ancora citato in questa collezione come "Venere alla fucina di Vulcano per far temprare dalli Ciclopi l'armi per il suo Enea con le Grazie ed Amorini, figure intiere di mezzo naturale di Felice Brusasorzi".¹¹ Esso passò poi nella collezione Calvi; nella "Memoria delle Pitture di Autori Veronesi in Casa Gazzola, in altre Famiglie di Verona, nel Museo Napoleone a Parigi, vendute a Forestieri", redatta da Saverio Dalla Rosa fra il 1810 e il 1818 circa, si legge che un certo "Sig. Manfredini Milanese abitante in Venezia" acquistò nell'agosto 1810 alcune opere da diverse collezioni veronesi, tra le quali "la Venere alla fucina di Vulcano" di Felice Brusasorci dalla "Galleria Bevilacqua ora del Sig. Abate Calvi".¹² Nel 1822 troviamo infine nella raccolta di Francesco Caldana "Di Felice Riccio Brusasorzi. Venere alla fucina di Vulcano, varie figure ed amorini al naturale"¹³, passato forse in seguito a Giovanni Carlo o Giovanni Domenico Pasquini.¹⁴

Alla luce di queste testimonianze possiamo convenire che a Verona esistessero almeno tre versioni di *Venere nella fucina di Vulcano* riferite al Brusasorci: la prima di misure indefinite in collezione Sagramoso, la seconda a figure "di mezzo naturale" in quella Bevilacqua e la terza con figure al naturale nella raccolta Caldana. Le indicazioni in merito all'altezza dei personaggi ci inducono a supporre che né il quadro Bevilacqua né quello Caldana fossero dipinti su lastre di rame, il quale meglio si prestava alla pittura in piccolo. Non si trattava quindi di pezzi da *petit cabinet*, ma probabilmente di due tele.

Poco sappiamo anche del dipinto già Sagramoso, il quale, a differenza di altri quadri di questa raccolta ricordati dal Dal Pozzo, non è stato reperito da Federico Dal Forno nella sua ricognizione.¹⁵ L'antica collezione dei marchesi Sagramoso, conservata nel Seicento nel palazzo della contrada di San Fermo, era ricca di opere di Felice Brusasorci



2 Felice Brusasorci, Martirio di santa Giustina. Padova, Musei Civici.



3 Willem van Haecht, Cabinet di Cornelis van der Geest. Anversa, Rubenshuis.

e della sua bottega. Si trovavano qui “dodici meze figure de’ 12 Cesari. Marte con Amorini, che lo disarmano. Vulcano co’ suoi Ciclopi alla fucina, che fabrica l’armi ad Enea. Diversi ritratti in piedi vestiti di ferro. Una Giudith appoggiata al letto con la testa d’Oloferne in mano. Un Lot prostrato con le figliuole appresso. Una Bersabea al bagno con altre Donne, e David che la guarda dalla torre. Un ritratto di Matrona sedente, & un fanciullo appresso. Una battaglia de’ Lapiti co’ Centauri. Alessandro Magno con lo scettro in mano” di Felice e “una Madonna col Bambino in braccio sopra il paragone. Un Ritratto d’un’huomo di questa Casa vestito con bizaria” di Alessandro Turchi.¹⁶ Federico Dal Forno ha potuto rintracciare la maggior parte di essi in tre sedi distinte, alle quali giunsero per via ereditaria: si tratta della collezione Portalupi a Valeggio sul Mincio, di quella Sagramoso ad Illasi e di una terza non meglio specificata. Se si escludono i ritratti di famiglia a figura intera, che sfiorano i due metri in altezza, i dipinti di soggetto biblico o mitologico, sia del Brusasorci che dell’Orbetto, sono di piccole dimensioni e si configurano come prototipi di formato minore di altre versioni più grandi¹⁷; potremmo quindi supporre che anche *Venere nella fucina di Vulcano* già Sagramoso fosse, a differenza dei quadri Bevilacqua e Caldana, un’opera di formato ridotto. L’assenza del quadro con Venere e Vulcano dalle tre raccolte segnalate da Dal Forno ci induce a supporre che esso sia fuoriuscito in passato dalla collezione Sagramoso e sia approdato ad altra sede; ma a quale data? Oltre a questa un’altra domanda ci poniamo, ovvero, è possibile identificarlo con un’opera oggi nota?

L’ipotesi di identificare il rametto che apre il contributo con l’opera di Sagramoso Sagramoso è alquanto affascinante, ma non disponendo delle misure del dipinto né dell’indicazione del suo supporto appare difficile affermare questo collegamento senza dati ulteriori. Possiamo invece porlo in relazione con un’altra raccolta di primo Seicento sulla base di alcune testimonianze figurative che ci permettono di fare delle ipotesi sulle sue vicende. Le testimonianze alle quali facciamo riferimento sono i quadri di Willem van Haecht (Anversa, 1593–1637) che rappresentano *cabinets* di pittura, dove *Venere nella fucina di Vulcano* compare ripetutamente.

Willem van Haecht, figlio del pittore fiammingo Tobias Verhaecht, fu a sua volta un pittore di cui noti sono i viaggi in Francia ed in Italia fra il 1615 e il 1619.¹⁸ Fece ritorno ad Anversa nel 1626, ove entrò in contatto con Cornelis van der Geest, mercante di spezie e importante committente di Peter Paul Rubens e Anthony van Dyck. Il pittore divenne conservatore — nel senso più ampio di consigliere e restauratore — della collezione di



4 Willem van Haecht, Cabinet di Cornelis van der Geest (particolare). Anversa, Rubenshuis.

quadri del van der Geest e visse nella sua casa per undici anni.¹⁹ In questo periodo realizzò almeno sei quadri raffiguranti *cabinets* di pittura²⁰, che rientrano in quella tipologia di dipinti di interni il cui antecedente più noto è l'*Allegoria della vista* (Madrid, Museo del Prado), eseguita fra il 1617 e il 1618 da Jan Brueghel il Vecchio in collaborazione con Peter Paul Rubens.²¹

Il *Cabinet di Cornelis van der Geest* (Anversa, Rubenshuis; fig. 3) è l'unico fra questi a recare la data e la firma dell'artista — “G. V. Haecht 1628” — che si trovano sulla piccola *Danae* riprodotta in basso nel centro della tela. Il quadro raffigura un ambiente finestrato in cui sono disposti molti oggetti tra i quali si riconoscono dipinti, sculture, disegni, libri, incisioni e monete.²² In basso nel centro e a sinistra è effigiata una compagnia di artisti e di amatori delle belle arti intenti ad ammirare gli oggetti del facoltoso ospite. Fra di essi si distinguono i governatori dei Paesi Bassi Alberto ed Isabella Clara Eugenia d'Asburgo, che visitarono il gabinetto di Rubens e quello del van der Geest nel 1615²³, Wladislao Sigismondo futuro re di Polonia, che fu ad Anversa nel 1624, e i pittori Peter Paul Rubens e Jan Wildens, che eseguirono per il van der Geest alcune opere che compaiono nel quadro di van Haecht.²⁴ Sembra quindi che lo scopo del dipinto fosse quello di omaggiare il colto mecenate raffigurando la sua insigne collezione ed i nobili visitatori che la poterono apprezzare in anni precedenti alla stesura del *Cabinet*.²⁵

L'entità della raccolta di dipinti di Cornelis van der Geest rimane a tutt'oggi misteriosa poiché non è stato reperito alcun inventario che ne descriva ogni singolo pezzo; le testimonianze figurative di Willem van Haecht sono quindi di valore inestimabile, dal momento che sopperiscono alla lacuna documentaria. Fra i quarantatré dipinti riprodotti dal fiammingo nel *Cabinet di Cornelis van der Geest* si possono riconoscere l'*Amazzonomachia* di Rubens (Monaco di Baviera, Alte Pinakothek), il *Ritratto di armigero con paggi* del medesimo artista (mercato antiquario) e la perduta *Bagnante* di Jan van Eyck. In una posizione di rilievo, accanto al *Ritratto di Paracelso* di Quentin Metsys (oppure di Rubens²⁶), è appeso un quadretto raffigurante *Venere nella fucina di Vulcano* (fig. 4) che corrisponde a prima vista al piccolo rame richiamato all'inizio di questo contributo. La composizione è infatti la medesima, ma le sue dimensioni lasciano sorgere dei dubbi in merito all'identificazione. Poiché l'*Amazzonomachia*, che è appesa poco sotto, misura cm 121 × 165,3, il dipinto in questione dovrebbe misurare proporzionalmente poco meno di 60 cm in altezza, quindi circa 30 cm in più rispetto al nostro dipinto su rame, che ne misura invece 33. È stato però rilevato da Ann Sutherland Harris che Willem van Haecht applicò considerevoli variazioni di misure nel riprodurre i dipinti del committente²⁷; un chiaro esempio di questo fenomeno si ha nel caso del *Paesaggio invernale con un cacciatore* di Jan Wildens, di cui si conoscono due versioni, la prima presso la Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda (olio su tela, cm 194 × 292) e la seconda all'Ermitage di San Pietroburgo (olio su tela, cm 198,7 × 299,5). Il *Paesaggio invernale* è collocato in una posizione preminente e dovrebbe per motivi prospettici risultare molto più grande del più piccolo dipinto di Rubens, appeso sulla parete di fondo. Ciò però non si verifica; ne consegue che l'artista ha modificato intenzionalmente le dimensioni dei quadri per facilitarne la leggibilità, come pure ha alterato a fini celebrativi la veridicità storica, raffigurando



5 Willem van Haecht, *Apelle ritrae Campaspe*. Mercato antiquario.

personaggi presenti ad Anversa in date diverse. Oltre alle dimensioni differenti osserviamo che anche lo spazio riservato allo sfondo risulta maggiore nel dipinto riprodotto da van Haecht rispetto a quello del rame sul mercato antiquario: alle spalle di Venere e delle sue compagne si apre infatti un orizzonte più vasto e la spelonca che accoglie la fucina dei ciclopi è sovrastata da una roccia non visibile nell'opera di Brusasorci. Questi elementi ci inducono quindi alla cautela; vediamo però cosa succede negli altri *cabinets* del pittore fiammingo per scoprire se si tratta di un caso isolato oppure se il dipinto di Cornelis van der Geest presentava effettivamente misure e composizione differenti rispetto a quelle del nostro rametto.

Le giunte in larghezza ed altezza ricompaiono anche in un altro quadro di van Haecht, *Apelle ritrae Campaspe* (mercato antiquario; fig. 5).²⁸ In questo dipinto *Venere nella fucina di Vulcano*, che è appeso vicino al *Ritratto del cardinale Ferry Carondolet* di Sebastiano del Piombo, presenta la medesima aggiunta nella parte superiore ed anche un'estensione non trascurabile nella larghezza: la cornice termina infatti ben oltre il ciclope sulla sinistra. Tuttavia le sue dimensioni sono cambiate. Il ritratto del Luciani misura infatti cm 112,5 × 87²⁹ e la larghezza del quadretto collocato poco sotto è di circa la metà, raggiungendo quindi approssimativamente i 44,1 cm del nostro rametto.³⁰ Nel *Cabinet con il 'Matrimonio Mistico'* di Anthony van Dyck (collezione privata; fig. 6) e nello *Studio di Apelle* (L'Aja, Mauritshuis; fig. 7)³¹ *Venere nella fucina di Vulcano* è privo invece di integrazioni e mostra una composizione del tutto fedele a quella del dipinto del veronese; nel primo caso è di nuovo accanto al *Ritratto del cardinale Ferry Carondolet* e la sua larghezza va stimata anche in questo caso sui 44 cm, mentre nel secondo esso è collocato vicino all'*Amazzonomachia* ed è largo in proporzione 60 cm circa.

Se tralasciamo le modifiche nelle dimensioni, che abbiamo già incontrato nel *Paesaggio invernale con un cacciatore* di Jan Wildens e che ritroviamo anche in altre opere (ad esempio nella *Giuditta* riferibile ad Adam Elsheimer), possiamo notare che il van Haecht aggiunse inserti anche in altri dipinti; il caso più evidente è rappresentato dal *Doppio ritratto* (o *Scena di seduzione?*) di scuola veneziana. Nello *Studio di Apelle* esso è collocato in basso al centro della tela e la cornice lambisce le teste dei due personaggi. Nel caso invece del *Cabinet con il 'Matrimonio Mistico'* di Anthony van Dyck il *Doppio ritratto*, che è appeso alla sinistra dell'arco di ingresso, mostra invece una giunta evidente nella fascia superiore. Se ne può dunque dedurre che il pittore fiammingo non si fece scrupoli



6 Willem van Haecht, Cabinet con il ‘Matrimonio Mistico’ di Anthony van Dyck. Collezione privata.

nell’effigiare con grande libertà i dipinti del proprio committente modificandone le misure e la composizione in modo da restituire un complesso sempre armonico ed ordinato. Per questo motivo siamo del parere che *Venere nella fucina di Vulcano*, che in almeno due casi non presenta aggiunte di sorta e le cui dimensioni ancora in due casi sono identiche a quelle del dipinto di Brusasorci, sia identificabile con quest’ultimo. Nello *Studio di Apelle* e in *Apelle ritrae Campaspe* (fig. 5) compaiono inoltre alcune opere che nei primi decenni del Seicento si trovavano in Italia, tra le quali si possono riconoscere sulla parete di fondo *Venere benda Amore* di Tiziano, all’epoca nella collezione del cardinal nipote Scipione Borghese, e sulla parete di destra *Venere, Cupido ed un satiro* di Correggio, che si trovava sino al 1627 a Mantova presso i Gonzaga. Il van Haecht introdusse così nello studio di Apelle anche alcuni quadri che all’epoca godevano di certa notorietà, degni pertanto di adornare lo studio del famoso pittore dell’antichità. Si potrebbe pensare che, al pari di essi, anche nel caso di *Venere nella fucina di Vulcano* si trattasse di un ricordo di un’opera ammirata nel suo viaggio in Italia. Tuttavia la circostanza che tale dipinto è stato inserito in quasi tutte le raffigurazioni di interni, e specialmente nel *Cabinet di Cornelis van der Geest*, ci lascia supporre che esso non fosse una copia, bensì un originale appartenuto al colto mecenate. In quasi tutti i casi il piccolo quadro è collocato in una posizione di rilievo, motivo per cui si può supporre che il van der Geest vi fosse particolarmente legato.

È già stato rilevato da Simone Speth-Holterhoff come il van der Geest non solo scegliesse accuratamente opere di grande qualità, ma anche come la sua galleria fosse divenuta per questo la più considerata e visitata di Anversa. Il collezionista seppe scegliere pezzi rari ed evitare le opere impersonali e poco significative, incoraggiare i debuttanti — come fece con Rubens — e ricercare i maestri italiani mostrandosi così come l’“*homme d’esprit*” che qualche decennio più tardi Roger de Piles eleggerà a destinatario ideale del proprio “*Abregé de la vie des peintres*” (Parigi 1699).³² E *homme d’esprit* il van der Geest era di fatto e di nome poiché il cognome del mercante corrisponde alla parola francese *esprit*, che egli fece dipingere con orgoglio sul portale d’ingresso della propria galleria (“*Vive l’esprit*”). Tenendo conto di ciò, la presenza di *Venere nella fucina di Vulcano*, dipinta su di un supporto prezioso quanto fragile, non è affatto fuori luogo nella sua collezione.

A questo punto occorre richiamare alla mente le testimonianze di Carlo Ridolfi e di Bartolomeo dal Pozzo a proposito del “Volcano, che fabrica le armi ad Enea in gratia di Venere” di Sagramoso e cercare di capire se il Brusasorci di Cornelis van der Geest sia identificabile con quello del marchese veronese.

Carlo Ridolfi, come egli stesso dichiara nel profilo biografico di Marcantonio Bassetti, visitò la città di Verona nel 1628³³, lo stesso anno della firma del van Haecht sul dipinto presso il Rubenshuis, e le notizie da lui riportate risalgono a quest’anno. Bartolomeo dal Pozzo, che fornisce un elenco dei dipinti Sagramoso presenti nell’omonimo palazzo veronese fra la fine del Seicento e i primi anni del Settecento, rubrica il dipinto come ancora presente a Verona a quelle date. Questi elementi (la datazione del *Cabinet di Cornelis van der Geest* e le testimonianze appena descritte) paiono quindi inconciliabili e ci inducono a pensare che nel 1628 due versioni del dipinto si trovassero in due sedi differenti, ad Anversa e a Verona. Si può quindi concludere che l’opera di Cornelis van der Geest non sia identificabile con quella Sagramoso, ma sia giunta ad Anversa prima del 1628 forse proprio tramite il pittore Willem van Haecht, che fu a lungo in Italia e visitò probabilmente anche Verona, non lontana da Mantova (dove copiò *Venere, Cupido ed un satiro* di Correggio). La città di Verona, come sottolineato da Francesca Rossi, era una tappa inevitabile nel viaggio in Italia degli artisti del Nord per la presenza di rilevanti monumenti dell’antichità e per essere un centro commerciale e di scambio importante coi paesi transalpini.³⁴

Il dipinto con *Venere nella fucina di Vulcano* che compare nel quadro di van Haecht è stato spesso riferito dalla critica a un allievo di Rubens³⁵ oppure a Otto van Veen³⁶; questo riferimento, effettuato sulla base del dipinto del van Haecht in mancanza dell’inventario di Cornelis van der Geest, venne avanzato per lo stile manierista dell’opera oppure per la presenza di un quadro di Otto van Veen col medesimo soggetto nelle coeve collezioni di Anversa. Nell’inventario *post mortem* del mercante e collezionista Philips van Valckenisse del 1614 si trova infatti “een Vulcanus smedende, gedaen na Octavio [van Veen]”.³⁷ L’opera è però definita *d’après* Van Veen (“gedaen na Octavio”); si tratta quindi di una derivazione da un prototipo (dipinto o incisione) di cui non conosciamo la composizione, motivo per cui l’identificazione del quadretto del Brusasorci con quello del van Veen appare forzata. Nella medesima collezione è ricordato inoltre fra le copie — “copiën” — anche “een Vulcanus op doeck na Octavio”³⁸, che non può essere identificato con il rame qui presentato poiché si tratta di un dipinto su tela (“doeck”).

Che il dipinto del Brusasorci rimandi in vario modo alla cultura fiamminga di fine Cinquecento è dato invece indiscutibile. Tutti gli studiosi che si sono occupati del maestro veronese hanno messo in evidenza questo aspetto della sua pittura. Verona, fra Cinque e Seicento, era una città che fungeva da ponte fra le varie espressioni artistiche ed era particolarmente sensibile al fascino dell’arte transalpina che veniva collezionata dalla nobiltà locale con particolare avidità e che non restò priva di influenze sulla scuola veronese. I dipinti di Herri met de Bles detto Civetta e di Hieronymus Bosch e le incisioni dei maestri tedeschi ed olandesi del Cinquecento affollavano i palazzi



7 Willem van Haecht, *Studio di Apelle* (particolare). L'Aja, Mauritshuis.



8 Hans Rottenhammer (attribuito), Venere nella fucina di Vulcano. Mercato antiquario.

di Verona, ai quali il Brusasorci aveva accesso poiché era il pittore ufficiale della locale Accademia Filarmonica, associazione di nobili ed eruditi finalizzata al perfezionamento della pratica musicale.³⁹ Uno fra questi in particolare, Mario Bevilacqua, si distingueva per un'eccellente collezione di oggetti d'arte che comprendeva anche un nucleo cospicuo di stampe transalpine. Nell'inventario dei beni lasciati in eredità alla moglie Isabella Giusti (dell'11 ottobre 1595) sono rubricate, fra le varie cose, anche "quattro carte grandi stampate di Luca d'Olanda", "Dodici carte d'Alberto Durerò", "nove cartine di Alberto Duro" e "due carte di Luca d'Olanda".⁴⁰ L'interesse per la grafica nordica accomunava il Bevilacqua, che fu padre della suddetta Accademia dal 17 aprile 1582 al 22 aprile 1583⁴¹, a Federico Morando, nella cui raccolta di disegni (con riferimento all'inventario del 1608) si contavano una *Resurrezione* di Hans Speckaert e uno studio di nudo del Giambologna.⁴² Non è forse improbabile che in una di queste collezioni si trovasse anche una stampa che ispirò Felice Brusasorci per la sua *Venere nella fucina di Vulcano*. L'esistenza di un'incisione (forse proprio del van Veen?) che funse da modello per il Brusasorci e per altri artisti veneti o che furono attivi in questo territorio può essere ipotizzata anche in base ad un dipinto transitato nell'aprile 2010 presso la casa d'aste Dorotheum con attribuzione al tedesco Hans Rottenhammer (fig. 8).⁴³ Il quadro, un olio su tela che misura cm 103 × 164, presenta la medesima composizione del rametto del Brusasorci salvo qualche piccola variante. Maggiore spazio viene infatti riservato al paesaggio sulla destra ove si possono scorgere anche le tre Grazie e due amorini che giocano, assenti nel rametto ma presenti invece nelle descrizioni del dipinto Bevilacqua, che molto probabilmente condivideva la medesima composizione e le cui figure erano di mezzo naturale.

NOTE

A Christine Göttler, ai cui preziosi suggerimenti questo articolo deve molto, vanno i miei più sentiti ringraziamenti. Ringrazio inoltre Samuel Vitali per la cura redazionale dedicata al mio testo.

- ¹ Olio su rame, cm 33 × 44,1.
- ² Christie's New York, Important paintings by old masters. The properties of the estate of Edwin Binney 3rd, 11 gennaio 1991, p. 54, no. 27 (*Terence Mullaly*). Per le tele di Farinati nella chiesa di Santa Maria in Organo a Verona si vedano a titolo esemplificativo *Paolo Farinati*, *Giornale* (1573–1606), a cura di *Lionello Puppi*, Firenze 1968, pp. XII–XIII, e *Giovanna Baldissin Molli*, *Paolo Farinati (1524–1606). Una carriera lunga una vita*, in: *Paolo Farinati 1524–1606. Dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*, mostra Verona 2005–2006, cat. a cura di *Giorgio Marini et al.*, Vicenza 2005, p. 11.
- ³ Nel "Giornale" di Paolo Farinati, una sorta di libro dei conti che rubrica le commissioni intercorse fra il 1573 e il 1606, vengono registrati diversi quadretti eseguiti su rame verso la fine del Cinquecento. Ne sono esempi il *Ratto di Elena* donato al conte veronese Gian Giacomo Giusti ("Iusto conte Zangiachomo, Oratio ge à portà a donar un rame sul quale li son il rato di Elena"), la *Madonna e santi* per il padre Giuliano Girardelli di Asola ("San Nazar il Padre Don Giuliano: io li ò colorito su un quadroto di rame una Madona, un san Benedeto, santa Iustina e san Iuliano: e l'ha mandato a tor per suo servitor ali 11 decembre 1591") e una raffigurazione del gigante Golia per un certo Giacomo di Padova ("Don Iachomo r.^{do} Padoano ali ultimi otor 1595 mi à mandà tronni 14 a bon conto dil suo rame di Golia gigante") (*Farinati* [n. 2], pp. 35–36, 87 e 123).
- ⁴ *Edgar Peters Bowron*, A brief history of European oil paintings on copper, 1560–1775, in: *Copper as canvas. Two centuries of masterpiece paintings on copper 1575–1775*, cat. della mostra Phoenix *et al.* 1998–1999, Oxford *et al.* 1999, p. 11.
- ⁵ *Baldissin Molli* (n. 2), p. 11.
- ⁶ Olio su pietra, cm 40 × 34, inv. 480. Su questo dipinto si vedano *Franca Zava Boccazzi*, Profilo di Felice Brusasorci, in: *Arte veneta*, XXI, 1967, p. 136; *Cinquant'anni di pittura veronese 1580–1630*, cat. della mostra a cura di *Licisco Magagnato*, Verona 1974, p. 67, no. 25 (*idem*); *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, Roma 1991, p. 225, no. 145 (*Giovanna Baldissin Molli*).
- ⁷ Si veda *Gaetano Da Re*, *Notizie sui Brusasorzi*, in: *Madonna Verona*, IV, 1910, pp. 15–19; *Giuseppe Corso*, Una trilogia pittorica di Mosè di Felice Brusasorci, Anselmo Canerio e Paolo Farinati, in: *Madonna Verona*, XIV, 1920, pp. 34–35; *Farinati* (n. 2), p. 58; *Giovanna Baldissin Molli*, L'iconografia di san Giacinto in due dipinti veronesi e un'aggiunta all'Orbetto, in: *Arte cristiana*, LXXXIII, 1995, p. 122; *Francesca Rossi*, *Mill'altre meraviglie ristrette in angustissimo spacio. Un repertorio dell'arte fiamminga e olandese a Verona tra Cinque e Seicento*, Venezia 2001, p. 90.
- ⁸ *Ridolfi-Hadeln*, II, Berlino 1924, p. 125.
- ⁹ *Bartolomeo dal Pozzo*, *Le vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi*, Verona 1718, p. 284.
- ¹⁰ *Lanfranco Franzoni*, *Per una storia del collezionismo*. Verona: la galleria Bevilacqua, Milano 1970, p. 172.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 175.
- ¹² *Enrico Maria Guzzo*, "Nota delle pitture degli autori veronesi per farne l'incisione ed altri aneddoti" di Saverio Dalla Rosa sul patrimonio artistico veronese, in: *Studi storici Luigi Simeoni*, LII, 2002, p. 404.
- ¹³ *Idem*, Il patrimonio artistico veronese nell'Ottocento tra collezionismo e dispersioni (prima parte), in: *Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona*, CLXIX, 1995, p. 483.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 516.
- ¹⁵ *Federico Dal Forno*, La galleria di quadri dei marchesi Sagrarnoso di San Fermo, in: *Verona illustrata*, VI, 1993, pp. 29–34.
- ¹⁶ *Dal Pozzo* (n. 9), p. 284.
- ¹⁷ *Dal Forno* (n. 15), pp. 30–31.
- ¹⁸ *Annalisa Scarpa Sonnino*, *Cabinet d'amateur. Le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX secolo*, Milano 1992, p. 67; *Ariane van Suchtelen*, Room for art in seventeenth-century Antwerp. An introduction, in: *Room for art in seventeenth-century Antwerp*, mostra Anversa, cat. a cura di *eadem et al.*, Zwolle 2009, p. 37.
- ¹⁹ *Scarpa Sonnino* (n. 18), p. 67; *Simone Speth-Holterhoff*, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle*, Bruxelles 1957, p. 99.
- ²⁰ Essi raffigurano il *Gabinetto di Cornelis van der Geest* (Anversa, Rubenshuis), lo *Studio di Apelle* (L'Aja, Mauritshuis), *Apelle ritrae Campaspe* (mercato antiquario), *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (ubicazione sconosciuta), *Cabinet con il 'Matrimonio Mistico' di Anthony van Dyck* (Monte Stuart, Isola di Bute, collezione privata) e *Galleria d'arte con conoscitori* (collezione privata). Per questi dipinti si veda: *Greek gods and heroes in the age of Rubens and Rembrandt*, mostra Atene 2000–2001, cat. a cura di *Peter Schoon/Sander Paarlberg*, Dordrecht 2000, p. 214, no. 29 (*Carlo van Oosterhout*); *Ben van Beneden*, Willem van Haecht. An erudite and talented copyist, in: *Room for art* (n. 18), pp. 62–88.
- ²¹ Olio su tavola, cm 64,7 × 109,5.
- ²² Secondo alcuni studiosi esisteva una concatenazione precisa nella disposizione delle opere effigiate dal van Haecht, finalizzata a creare possibili giochi di corrispondenze fra dipinti e sculture. Si veda ad esempio *Victor Ieronim Stoichita*, *La bella Elena ed il suo doppio nella Galeria del Cavalier Marino*, in: *Estetica barocca*, convegno Roma 2002, atti a cura di *Sebastian Schütze*, Roma 2004, pp. 206–207.

- ²³ Anche della visita degli arciduchi al gabinetto di Rubens sussiste una testimonianza pittorica, ovvero il dipinto eseguito da Hendrik Staben raffigurante la *Visita degli arciduchi Alberto e Isabella al gabinetto di Rubens* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, olio su rame, cm 51 × 65, inv. 4495). Il dipinto è databile al 1620 circa e, come l'esemplare del van Haecht, ha un indiscusso valore storico-celebrativo della venuta di Alberto e Isabella d'Asburgo ad Anversa. Si veda *Giuseppe de Julis*, Il contributo di Rubens all'allestimento delle quadriere nelle Fiandre, in: Rubens e l'eredità veneta, Roma 1991, pp. 160–163.
- ²⁴ Fra gli astanti sono stati riconosciuti anche i pittori Frans Snyders, Hendrik van Balen ed Anthony van Dyck, la duchessa di Croy, la contessa di Arenberg, il generale Ambrogio Spinola Doria e il borgomastro di Anversa Nicolas Rockox (*James A. Welu*, Introduction, in: The collectors's cabinet. Dutch and Flemish paintings from New York private collections, mostra Worcester, Mass., 1983–1984, cat. a cura di *idem*, Worcester, Mass. et al. 1983, pp. 8–9; *Jonathan Brown*, Kings and connoisseurs. Collecting art in seventeenth-century Europe, Princeton 1994, p. 155).
- ²⁵ *Ibidem*; *Fiona Healy*, "Vive l'esprit". Sculpture as the bearer of meaning in Willem van Haecht's "Art cabinet of Cornelis van der Geest", in: *Munuscula amicorum. Contributions on Rubens and his colleagues in honour of Hans Vlieghe*, Turnhout 2006, II, p. 424.
- ²⁶ Dibattuta è la paternità di questo quadro. Potrebbe trattarsi dell'originale di Quentin Metsys oppure della copia che ne trasse Rubens (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, olio su tavola, cm 77,5 × 54,5, inv. 3425). Si vedano in merito a titolo esemplificativo *Max J. Friedländer*, Die altniederländische Malerei. Quentin Massys, Berlino 1929, p. 129; *Scarpa Sonnino* (n. 18), p. 69; *Hermann Ulrich Asemissen*, Malerei als Thema der Malerei, Berlino 1994, p. 127; Rubens, mostra Lille, cat. a cura di *Arnauld Brejon de Lavergnée*, Parigi 2004, p. 126, no. 66 (*Hans Vlieghe*); Rubens. A genius at work. The works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium reconsidered, cat. della mostra Bruxelles 2007–2008, Tielt 2007, p. 80, no. 8 (*Joost vander Auwera/Hélène Dubois/Natasja Peeters*); Room for art (n. 18), p. 128.
- ²⁷ *Ann Sutherland Harris*, Seventeenth-century art and architecture, Londra 2005, p. 192.
- ²⁸ Per questa opera si veda la bibliografia citata in nota 20.
- ²⁹ Sebastiano del Piombo 1485–1547, mostra Roma/Berlino, cat. a cura di *Claudio Strinati/Bernd W. Lindemann*, Milano 2008, pp. 136–137, no. 18 (*Mauro Lucco*) e bibliografia precedente.
- ³⁰ Hans Rottenhammer begehrt – vergessen – neu entdeckt, mostra Lemgo/Praga 2008–2009, cat. a cura di *Heiner Borggreffe et al.*, Monaco di Baviera 2008, p. 150, no. 54 (*Thomas Fusenig*).
- ³¹ Si veda la bibliografia citata in nota 20.
- ³² *Speth-Holterhoff* (n. 19), p. 99.
- ³³ *Ridolfi-Hadeln* (n. 8), p. 242.
- ³⁴ *Rossi* (n. 7), p. 41.
- ³⁵ Nel catalogo della mostra "Pictures within pictures", tenutasi a Hartford presso il Wadsworth Atheneum nel 1949, l'opera non fu riferita ad artista alcuno (p. 16); *Speth-Holterhoff* (n. 19), p. 105; *Anna Maria Ambrosini Massari*, La solitudine dei capolavori, in: Gonzaga. La Celeste Galeria. L'esercizio del collezionismo, a cura di *Raffaella Morselli*, Milano 2002, p. 27, n. 1.
- ³⁶ Room for art (n. 18), p. 128 e p. 130.
- ³⁷ *Jean Denucé*, De Antwerpsche "konstkamers". Inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16^e en 17^e eeuwen, Amsterdam 1932, p. 21; *Erik Duverger*, Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw, Bruxelles 1984, I, p. 306.
- ³⁸ *Ibidem*, p. 309.
- ³⁹ *Rossi* (n. 7), pp. 90–96.
- ⁴⁰ *Franzoni* (n. 10), p. 170; *Francesca Rossi*, "Il porto e la scala di Alemagna". Artisti del Nord a Verona, in: La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia, a cura di *Caterina Limentani Virdis*, Verona 1997, p. 173; *Rossi* (n. 7), pp. 131–135.
- ⁴¹ *Giuseppe Turrini*, L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico, Verona 1941, p. 262; *Franzoni* (n. 10), p. 28.
- ⁴² *Antonio Cartolari*, Famiglie già ascritte al Nobile Consiglio di Verona con alcune notizie intorno parecchie case di lei a cui s'aggiungono il nome, la dichiarazione ed un elenco di varie delle passate sue magistrature ed altre memorie risguardanti la stessa città, Verona 1854, p. 179; *Annamaria Conforti Calcagni*, La collezione di disegni di Federico Morando, in: Verona illustrata, 1988, I, pp. 37–43; *Rossi* (n. 40), p. 173; *Rossi* (n. 7), pp. 136–137.
- ⁴³ Dorotheum, Vienna, Alte Meister, 21 aprile 2010, no. 333.

Provenienza delle foto:

Da *Christie's New York* (n. 2): fig. 1. – Da *Da Bellini a Tintoretto* (n. 6): fig. 2. – Da *La pittura nei Paesi Bassi, II, a cura di Bert W. Meijer, Milano 1997*: fig. 3. – Da *Room for art* (n. 18): figg. 4, 6, 7. – Da *Hans Rottenhammer* (n. 30): fig. 5. – *Archiv Dorotheum, Vienna*: fig. 8.