

# Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento

*a cura di*

Linda Borean e Stefania Mason

**FORUM**

## CRISTOFORO ORSETTI E I SUOI QUADRI DI «PERFETTA MANO»

*Linda Borean e Stefania Mason*

### 1. La quadreria Orsetti nel collezionismo veneziano

*Linda Borean*

Prima di morire, nel 1806, il lucchese Giacomo della Lena, viceconsole spagnolo a Venezia, esponente di quella cerchia di mercanti e *petits bourgeois*, protagonisti negli anni del trapasso tra i due secoli della crescente dispersione delle collezioni d'arte cittadine<sup>1</sup>, si premurò di redigere un resoconto dei saccheggi subiti dalle quadriere veneziane dai tempi del cardinale Leopoldo de' Medici. Egli consegnò le sue annotazioni in un manoscritto, conservato nella Biblioteca del Museo Correr<sup>2</sup>, e intitolato, quasi a sottolineare l'intento di fornire un percorso storicamente strutturato del depauperamento del patrimonio artistico

<sup>1</sup> F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, (ed. orig. Oxford 1966), ed. italiana aggiornata a cura di T. Montanari, Torino 2000, p. 376.

<sup>2</sup> Il manoscritto è stato reso noto e pubblicato integralmente da F. Haskell, *Some Collectors of Venetian Art at the End of the Eighteenth Century*, in *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60<sup>th</sup> birthday*, London and New York 1967, pp. 173-178. Le succinte notizie biografiche disponibili su Giacomo della Lena sono reperibili in F. Haskell, *Francesco Guardi as vedutista and some of his patrons*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXIII (1960), pp. 260-262, poi riprese in M. Orso, *Giovanni Maria Sasso mercante, collezionista e scrittore d'arte della fine del Settecento a Venezia*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», CXLIV (1985-86), pp. 37-55, in part. pp. 49-51 e in R. Callegari, *Il mercato dell'arte a Venezia alla fine del Settecento e Giovanni Maria Sasso*, in R. Callegari, *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine 1998, pp. 287-324, in part. pp. 288-289. Nato a Lucca intorno al 1731 circa, della Lena ricevette nel 1760 l'incarico di viceconsole della corona di Spagna a Venezia, grazie probabilmente all'intervento del fratello Innocenzo, medico dell'ambasciatore spagnolo nella stessa città. Mercante, antiquario e *connoisseur*, intimo amico di Giovanni Maria Sasso e di Giannantonio Moschini, della Lena sarebbe stato annoverato tra i maggiori estimatori di Francesco Guardi, di cui avrebbe acquistato ben trentadue vedute, insieme ad altre di Canaletto. Secondo le notizie fornite da Moschini, che lo definisce «perito conoscitore di nostre cose e buon amico della nostra Venezia e soprattutto intelligente delle Bell'Arti», il della Lena avrebbe compilato «le memorie critiche di non pochi dei nostri pittori moderni», sulla scorta del materiale fornitogli dal Sasso. Cf. G. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII sino ai nostri giorni*, III, Venezia 1806, pp. 51 e 58.

locale privato, *Esposizione storica dello spoglio, che di tempo in tempo si fece di pitture in Venezia*. Nel capitolo 23° Giacomo della Lena commenta brevemente una delle gallerie maggiormente visitate dagli stranieri in città al chiudersi del Settecento, quella degli Orsetti, dove si custodiva un «ritratto del gran Raffaele, che si pretende originale»<sup>3</sup>, e ne traccia un sintetico profilo. L'annotazione dell'abate si incentra sulla dispersione di una raccolta nata nel Seicento grazie agli sforzi di un antenato, rievocato nell'intestazione del catalogo edito nel 1803, quando Salvatore Orsetti, malato e senza discendenti, decise di accettare la proposta dei bergamaschi Marenzi. Egli viene dichiarato, infatti,

Erede del *quondam* Cristoforo Orsetti seniore ben noto ai Conoscitori delle cose pittoriche per la di Lui celebre Galleria citata in molti luoghi dal Cav. Carlo Ridolfi nelle Vite de' Pittori illustri stampate in Venezia del 1648, passata poscia nei Discendenti di detto Cristoforo, li quali conservarono un genio particolare per le belle Arti<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Biblioteca del Museo Civico Correr (d'ora in poi BMC), *Codice Cicogna* 3006/9, n. 23 e Haskell, *Some collectors...* cit., p. 177: «Passiamo alla Galleria Orsetti, sulla quale ci resta a fare poche parole poiché del merito suo siamo abbastanza istruiti dalli Scrittori delle Cose Venete, in particolare dal Cav. re Ridolfi nelle sue Vite de' Pittori Veneziani, dove cita le opere belle di que' tali esistenti in casa Orsetti. Ed è tale la stima in cui si avea, che per lascito fatto dall'ultimo della Nobile Famiglia del Cardinale Carrara di Bergamo, di un fondo di 4/m ducati di annua rendita, di istituire in quella città un Accademia di Pittura, ed ornarla delle migliori, e più scelte Opere di tutte le scuole furono deputati dalla Città i due ornatissimi Cavalieri SS.ri Conti Fratelli Marenzi, Pittore uno, e gran dilettante l'altro, a recarsi a Venezia per comperar quadri: dopo aver essi cercato, ed esaminato quanto qui c'era di meglio, scelsero quei del signor Avvocato Salvatore Orsetti, col quale conchiusero il Contratto mediante un vitalizio di non so bene se di 1000, o di 2/m ducati all'anno». *L'Autoritratto* presunto di Raffaello, elencato nell'inventario Orsetti del 1803 per il quale si rinvia alla nota successiva, potrebbe essere una copia, risalente al XVII secolo, del quadro già a Cracovia, Museo Czartoryski e disperso durante la seconda guerra mondiale. Cf. F. Rossi, *Accademia Carrara, 1824: la 'guida' di Gerolamo Marenzi*, in «Osservatorio delle Arti», 3 (1989), p. 99, n. 59. Val la pena ricordare la presenza nella collezione di Francesco Fontana a Venezia nel 1675 di un *Autoritratto* di Raffaello a pastello in trattative d'acquisto da parte di Leopoldo de' Medici con l'intermediazione di Marco Boschini. Cf. L. e U. Procacci, *Il carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo de' Medici*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 4 (1965), lettere nn. XV, XVI e XXXIII, pp. 94-95 e 102.

<sup>4</sup> *Venezia 15 giugno 1803. Catalogo de' Quadri ora posseduti dal Dottor Salvador Orsetti...*: dell'inventario a stampa sono noti due esemplari, uno conservato nella Biblioteca Marciana di Venezia, l'altro nell'archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, insieme a diversi documenti relativi al legato Orsetti la cui consultazione devo alla cortesia del dott. Francesco Rossi. Cf. inoltre *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo*, a cura di R. Paccanelli - M.G. Recanati, F. Rossi, Bergamo 1999, pp. 325-326.

Frutto di un impegno plurigenerazionale, la collezione ereditata da Salvatore si colloca così a pieno titolo nel novero di quelle raccolte definite da Pomian «appartenenti più ad una *gens* che ad un individuo»<sup>5</sup>.

Spetta perciò a Cristoforo il merito di aver avviato una tradizione culturale in una famiglia di mercanti nemmeno inserita nel ceto dei cittadini ma con ottime relazioni sociali<sup>6</sup>. Venditore di malvasia, ovvero un vino proveniente dalle isole del Levante detto anche *grechetto*, il bergamasco Cristoforo Orsetti si meritò ricorrenti citazioni da parte di Carlo Ridolfi per la sua raffinata quadreria, fotografata dallo scrittore in maniera frammentaria, secondo l'impianto biografico delle *Maraviglie dell'arte* (1648)<sup>7</sup>.

Il ritrovamento dell'elenco dei dipinti steso in presenza dei commissari testamentari il 29 luglio del 1664, che affermano di riportare le attribuzioni espresse dal pittore consultato per la perizia, Pietro Della Vecchia<sup>8</sup>, consente oggi di recuperare nella sua interezza la fisionomia di una quadreria preziosa per sondare la fortuna collezionistica dei maestri veneziani del Cinquecento nel secolo successivo. Un secondo e più tardo inventario sottoscritto da Marco Boschini e Giovanni Battista Rossi, risalente al 1680<sup>9</sup>, all'epoca cioè in cui i figli maschi del mercante decidono di sciogliere la fraterna con la conseguente spartizione dei beni di famiglia, permette di valutare gli accrescimenti avvenuti nel corso di quasi un ventennio grazie alle acquisizioni degli eredi.

La storia degli Orsetti, e di Cristoforo in particolare, si cala in anni caldi per la diffusione del collezionismo entro i confini lagunari: dopo la peste del 1630 la formazione di raccolte di piccole, medie e grandi dimensioni, registra una crescita costante, diventando una moda capace di contagiare tutti gli strati sociali, con una progressiva specializzazione nel settore della pittura<sup>10</sup>: accan-

<sup>5</sup> K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi, Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano 1989, p. 255.

<sup>6</sup> A tal proposito si rimanda alle notizie fornite da Stefania Mason nella seconda parte di questo contributo.

<sup>7</sup> C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, Venezia 1648, ed. a cura di D.F. von Hadeln, Berlin 1914-1924, I, pp. 159, 289, 290, 340, 394. Vedi più puntualmente Stefania Mason nella seconda parte di questo saggio.

<sup>8</sup> Cf. L. Borean, 'Ricchezze virtuose'. *Il collezionismo privato a Venezia nel Seicento (1630-1700)*, tesi di dottorato in storia dell'arte, Università degli Studi di Udine, 1998, tutor prof.ssa Stefania Mason, I, pp. 180-184 e II, n. 132, pp. 421-423. Vedi appendice, n. 1.

<sup>9</sup> Id., II, n. 133, pp. 423-426. Vedi appendice, n. 2.

<sup>10</sup> Tale tendenza fu sottolineata già all'epoca dalla storiografia, in particolare da M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660, ed. a cura di A. Pallucchini, Venezia - Roma 1966, pp. 21-22, seguito da Giustiniano Martinioni nell'aggiornamento alla guida di Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare (...) con aggiunta di tutte le cose notabili (...) fatte, et occorse dall'anno 1580 fino al presente 1663*, Venezia 1663, p. 374.

to a nobili rampolli che non di rado svendono e impoveriscono le collezioni di famiglia, si schierano nuovi ricchi, mercanti, bottegai, ecclesiastici e intellettuali pronti a spendere centinaia di ducati per crearsi un patrimonio artistico personale. Scompare, lentamente, il gabinetto di anticaglie, fondato sul prototipo dello studiolo di *naturalia* e *mirabilia* e il camerino, destinato a un godimento intimo e meditativo, lascerà il posto alla galleria ostentata nel *portego* del palazzo<sup>11</sup>. L'immagine cristallizzata del collezionismo di età barocca a Venezia confezionata da Ridolfi e Boschini, le cui pagine sono il frutto di un filtro intenzionale dell'effettiva realtà delle raccolte cittadine, ha condizionato in parte la storiografia successiva che ha privilegiato come chiave di lettura la netta opposizione tra conservatorismo e aperture al contemporaneo<sup>12</sup>. Sfogliando inediti materiali d'archivio e incrociandoli con le fonti dell'epoca, affiora invece un panorama assai diversificato dove ogni collezionista assurge a protagonista di una storia individuale, che lo vede coinvolto in prima persona in un dialogo speciale con gli oggetti di cui si circonda. Se la quadreria mantiene il suo valore di testimonianza di un prestigio sociale accertato, perché frutto, come sottolineò Vincenzo Scamozzi, di «grandissima difficoltà, e lunghezza di tempo, e spesa indicibile»<sup>13</sup>, vacilla invece lo stretto collegamento istituito tra apparte-

<sup>11</sup> L'esempio offerto dal museo di Andrea Vendramin (1554-1629) dove quadri e sculture convivono con i *naturalia* e i *curiosa*, non troverà largo seguito nei decenni successivi, tranne in qualche caso, come quello della collezione di Federico Contarini o del barone Ottavio de Tassis. In linea generale, però, nel Seicento, in concomitanza con le critiche all'eclittismo e ai criteri di raccolta tipici della *Wunderkammer*, il gabinetto enciclopedico viene soppiantato da altre forme di collezionismo specialistico, dietro la spinta di un processo di separazione delle categorie dei *naturalia* e *artificialia* che vedranno sorgere, distaccati l'uno dall'altro, il museo scientifico e la collezione artistica. Nella neonata ottica della specializzazione a qualificare una raccolta non saranno più i pezzi rari, bensì la sua completezza, perché della categoria prescelta si dovrà avere tutto. La specializzazione *strictu sensu* avviene comunque lentamente e convive con l'opposta tendenza a riunire un campionario dell'universo, come nel caso di Giovan Battista Corner Piscopia. Per la storiografia dell'epoca, e nella fattispecie per Marco Boschini, la collezione moderna, all'avanguardia, si identificava con una galleria di quadri dedicata alla pittura contemporanea. Cf. G. Olmi, *Dal 'teatro del mondo' ai mondi inventariati. Aspetti e forme del collezionismo nell'età moderna*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria*, atti del convegno, (Firenze, 20-24 settembre 1982), a cura di P. Barocchi - G. Ragionieri, Firenze 1983, I, pp. 233-269, in particolare pp. 245-252; M.F. Merling, *Marco Boschini's 'La carta del navegar pitoresco': art theory and virtuoso culture in seventeenth-century Venice* (Ph. D., Brown University 1992), Ann Arbor 1992, pp. 103-104.

<sup>12</sup> Si vedano i volumi di C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e di antichità dal secolo XIV ai giorni nostri*, Venezia 1900 e S. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Firenze 1965.

<sup>13</sup> Cf. V. Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia 1615, lib. III, cap. XIX, p. 306.

nenza sociale e scelte in campo artistico<sup>14</sup>. In tale contesto l'esempio di Cristoforo Orsetti smentisce l'idea per cui l'accoglimento delle tendenze moderne spetti a quanti siano svincolati dal condizionamento di collezioni ereditate che, quasi solitamente, appartengono alla sfera nobiliare. Per i mercanti, certo, una raccolta di opere d'arte capace di riunire rinomati maestri costituì non solo un investimento economico, ma anche il suggello di una posizione professionale consolidata e il coronamento di uno *status* all'interno del corpo sociale, che consentiva loro di fregiarsi di simboli culturali da sempre retaggio del mondo patrizio. Il 'mercante glorioso', quello che assommava tutte le virtù celebrate nei trattati a uso del commerciante, una volta raggiunta l'agiatezza, aspirava alla conquista di una salda rispettabilità nel suo ambiente, resa visibile dalla magnificenza dell'abitazione su cui la trattatistica, premurata di confezionare un modello culturale e comportamentale del mercante 'perfetto', si era soffermata a lungo: un lussuoso ornamento era ritenuto necessario per stanze che dovevano apparire 'magnifiche'<sup>15</sup>, mentre per lo studio, destinato alla lettura, si consigliava quale ideale collocazione il più «remoto luoco della casa»<sup>16</sup>; all'inventiva personale spettava la scelta di adornarlo, per esempio, con ritratti, pitture religiose o nature morte, come fece il negoziante raguseo Giovanni Pech (1647)<sup>17</sup>.

Tra le fila del ceto mercantile – entro questa voce sono da includere commercianti con grossi giri d'affari e negozianti di minuterie, compresi cittadini originari o nominati per privilegio e soprattutto di diversa provenienza geografica<sup>18</sup> – non pochi furono quanti, e bergamaschi in particolare, contribuirono in maniera massiccia allo sviluppo del collezionismo cittadino, senza però giungere a plasmare una sorta di quadreria tipica per quel gruppo sociale<sup>19</sup>. Nelle

<sup>14</sup> Cf. al riguardo Pomian, *Collezionisti...* cit., p. 143: secondo lo studioso la comparsa dei generi cosiddetti minori – paesaggi e nature morte – nelle collezioni veneziane alla metà del Seicento, va addebitata alle scelte di gruppi sociali occupanti scarso rilievo nella gerarchia sociale.

<sup>15</sup> Cf. U. Tucci, *Mercanti, navi e monete nel Cinquecento veneziano*, Bologna 1981, pp. 85-86.

<sup>16</sup> B. Cotrugli, *Il libro dell'arte di mercatura*, a cura di U. Tucci, Venezia 1990, p. 231: il trattato fu redatto nel 1458 ma l'*editio princeps* risale solo al 1573 a Venezia, mentre una seconda ristampa vide la luce nel 1602 a Brescia.

<sup>17</sup> Cf. Borean, '*Ricchezze virtuose*'... cit., II, n. 24, pp. 299-300. L'inventario *post mortem* è datato 21 ottobre 1647.

<sup>18</sup> Al riguardo si vedano Tucci, *Mercanti...* cit., pp. 75-76 e A. Zannini, *La presenza borghese*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, VII. *La Venezia barocca*, a cura di G. Benzoni e G. Cozzi, Roma 1997, p. 264.

<sup>19</sup> Su tale argomento rinvio a un contributo di chi scrive: L. Borean, *Mercanti collezionisti a Venezia nel Seicento*, in *Schifanoia*, 23 (2002), in corso di stampa.

scelte di collezionisti definibili ‘emergenti’, entrarono in gioco molti fattori: l’attrazione esercitata dalla pittura moderna, economicamente più accessibile rispetto a quella dei maestri antichi, la suggestione del modello offerto dalle collezioni dei membri dell’aristocrazia, la predilezione per gli artisti locali o, al contrario, per i *foresti*; infine, magari per onorare la patria d’origine, l’esclusiva preferenza accordata a connazionali, molti dei quali attivi entro i confini urbani. Così il commerciante nordico Giovanni de Wale (1664), creditore di Daniel Nys e «compare» di Nicolò Renieri<sup>20</sup>, punta sulla ritrattistica familiare a scopo celebrativo e commemorativo, il tedesco Giovan Battista Moens (1689)<sup>21</sup> sulla produzione di Johann Carl Loth, mentre Gaspare Chechel (1657)<sup>22</sup>, console del Fondaco dei Tedeschi, allestisce una galleria con un nutrito campionario di opere di scuola fiamminga di fine Cinquecento e Seicento (con esemplari, tra gli altri, di Pieter Brueghel e Hans Rottenhammer), cui era annessa una raccolta di statue e, soprattutto, una ricca biblioteca di trattati d’arte e stampe su cui mi riservo di tornare in altra sede.

Cristoforo Orsetti, invece, imbecca una strada molto più ‘tradizionale’. Non si dimostrò incuriosito dalla pittura rinnovata di Strozzi, Liss e Fetti e dal fascino dei ‘quadroni’ di argomento storico o melodrammatico usciti dalle botteghe veneziane alla metà del secolo, che costituirono invece l’ossatura di alcune raccolte di mercanti poi entrati nel *Libro d’oro* della nobiltà come i Correggio<sup>23</sup>. E ancora meno dovettero conquistarlo le tele dagli sfondi nerastri con supplizi, martiri e scene di violenza rese con spietata crudeltà e messe in circolazione dai ‘tenebrosi’, che riscosero invece i consensi dell’oriundo bergamasco Giovanni Maria Viscardi<sup>24</sup> (la collezione fu stimata nel 1674 da Marco Boschini e Pietro Della Vecchia), e dei benestanti ebrei Giuseppe e David Almeda<sup>25</sup> (inventario del 1681, firmato da Antonio Zanchi e Johann Carl Loth). Cristoforo Orsetti concentra piuttosto i suoi sforzi sull’arte del secolo passato,

<sup>20</sup> Cf. Borean, ‘Ricchezze virtuose’... cit., II, n. 52, p. 351 e I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell’arte*, Venezia 2000, p. 163.

<sup>21</sup> Cf. Borean, ‘Ricchezze virtuose’... cit., II, n. 93, p. 373.

<sup>22</sup> Cf. Savini Branca, *Il collezionismo...* cit., pp. 140-147 per l’elenco dei dipinti e Borean, ‘Ricchezze virtuose’... cit., II, nn. 35-36, pp. 310-313 per la completa trascrizione dell’inventario della biblioteca, brevemente citato in M. Zorzi, *La produzione e la circolazione del libro*, in *Storia di Venezia...* cit., p. 976.

<sup>23</sup> Sulla storia della famiglia Correggio e delle sue collezioni mi sia permesso di rimandare al volume della scrivente: L. Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000.

<sup>24</sup> Cf. Savini Branca, *Il collezionismo...* cit., pp. 152-154.

<sup>25</sup> Cf. Borean, ‘Ricchezze virtuose’... cit., II, n. 82, pp. 364-365.



su Giorgione, Bonifacio e Bassano in particolare, condividendo la passione per la produzione del dal Ponte con un altro mercante trapiantato da Bergamo, Giovanni Domenico Biava (scomparso nel 1663), citato nel carteggio di Paolo del Sera come collezionista di ricercati fogli bassaneschi<sup>26</sup>.

Vero e proprio omaggio alla pittura veneziana del Cinquecento, i novantadue dipinti elencati nell'inventario Orsetti del 1664 registrano il trionfo del secolo d'oro offrendone un repertorio con i grandi nomi di quell'epoca, mettendo in fila i già citati Giorgione<sup>27</sup>, Bassano, Bonifacio accanto a Tiziano, Palma il Vecchio, Polidoro, Pordenone, Tintoretto, Veronese<sup>28</sup> e al tardomanierista Giovanni Contarini. Ai veneti si affiancano due personalità di scuola toscoromana ed emiliana piuttosto rari nel collezionismo cittadino: Raffaello<sup>29</sup>, cui si attribuisce una Conversione di san Paolo, e Parmigianino, presente con una

<sup>26</sup> Cf. *Archivio del collezionismo mediceo. Il cardinal Leopoldo. Volume I. Rapporti con il mercato veneto. Tomo I*, a cura di M. Fileti Mazza, Milano-Napoli 1987, p. 121 e Borean, 'Ricchezze virtuose'... cit., II, nn. 134-135, pp. 426-429.

<sup>27</sup> Per i dipinti Orsetti attribuiti a Giorgione e per il nucleo bassanesco si rimanda al contributo di Stefania Mason nella seconda parte di questo saggio.

<sup>28</sup> Nell'inventario del 1664 si elenca una «Madonna, e santa Caterina», mentre Ridolfi, *Le meraviglie...* cit., I, p. 340, ricorda altri due dipinti del Caliarì in collezione Orsetti: «la figura di S. Stefano orante» e «una inventione di Marte, che si trastulla con Venere, & Amore gli tiene la briglia del cavallo, in vero pregiata Pittura» oggi collegata alla redazione conservata nella Galleria Sabauda di Torino per la quale vedi il contributo di Stefania Mason nella seconda parte di questo saggio.

<sup>29</sup> Sulla competenza dei conoscitori veneziani in materia di pittura centro-italiana siamo poco informati; se dobbiamo credere a Paolo del Sera il noto collezionista Giacomo Correr nel 1657 rifiutò di comprare una «Madonina tenuta di mano di Raffaello da Urbino» non avendo trovato alcuno «chi habbi vera cognition della mano», cioè un intermediario capace di certificare la provenienza e la qualità dell'opera oggetto di contrattazione. Cf. Archivio di Stato di Firenze, *Carteggio d'artisti*, V, n. 120, lettera del 6 maggio 1657. Per una ricognizione di pitture, disegni e piatti decorati parte attribuiti al Sanzio, parte giudicati derivazioni di scuola, nelle raccolte veneziane del XVII secolo cf. Savini Branca, *Il collezionismo...* cit., *ad vocem* e Borean, 'Ricchezze virtuose'... cit., *ad vocem*. Il tema della conversione di Paolo, chiamato Saul al momento della circoncisione, fu affrontato da Raffaello in uno degli arazzi per la Cappella Sistina; il cartone era giunto a Venezia nella collezione del cardinale Domenico Grimani dove lo vide Marcantonio Michiel, e oggi perduto. Esiste un disegno conservato presso i Depositari della Fondazione Chatsworth con uno *Studio con soldati* collegato al gruppo di armigeri a sinistra della scena oggi visibile nell'arazzo. Cf. *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli*, edizione riveduta ed aumentata per cura di G. Frizzoni, Bologna 1884, ed. consul. Bologna 1976, p. 200 per il cartone Grimani e pp. 185-186 per l'arazzo con la *Conversione di san Paolo* su disegno di Raffaello in casa di Zuanantonio Venier; P. De Vecchi, *L'opera completa di Raffaello*, Milano 1979, pp. 114, 116 I; K. Oberhuber, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano 1999, pp. 164-165; *Raffaello. I disegni*, a cura di P. Dal Poggetto, Firenze 1984, p. 632, n. 521.



Carità<sup>30</sup> ed un altro dipinto non altrimenti specificato. Tra quadri di storie bibliche, favole mitologiche e narrazioni tratte dal mondo antico, non si perdono i numerosi ritratti, così tipici delle collezioni nobiliari soprattutto cinquecentesche e quasi immancabili in una galleria che si rispetti. Cristoforo, il quale, a differenza di altri colleghi, non posò per un proprio ritratto, amò invece circondarsi di volti di uomini che incominciano a «incanutire»<sup>31</sup> e di immagini di senatori e dogi, attribuite a colui che aveva saputo dare al ritratto ufficiale un'impronta duratura: Tiziano. Accanto ai personaggi di Vecellio si accostano un senatore di Bassano e mezze figure di Tintoretto e Palma il Vecchio.

Fu questo artista a detenere la 'palma' dei gusti dell'Orsetti, a giudicare dal numero di esemplari posseduti, cioè ben quindici, ritenuti autografi e illustranti i diversi generi in cui Palma si era cimentato: sacre conversazioni, mezze figure femminili, ritratti, scene mitologiche o nudi contro sfondi paesistici. Dipinti oggi non facilmente identificabili, dispersi, oppure passati sotto altro nome o trasferiti nell'ambito di Bonifacio<sup>32</sup>. I due erano spesso confusi nel collezionismo seicentesco, e quel «trionfo di Cesare» in casa Orsetti attribuito al bergamasco fa venire in mente la celebre serie dei trionfi bonifaceschi<sup>33</sup>. D'altra par-

<sup>30</sup> Il soggetto non compare nel repertorio dell'artista, sia grafico sia pittorico.

<sup>31</sup> Così si esprime Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., I, p. 201, descrivendo i ritratti del cadorino esistenti presso l'Orsetti: «ve n'è uno parimente d'un huomo con chioma a mezza orecchia e barba ritonda, che incomincia a incanutire, con veste nera foderata di martori, tratta con sprezzatura, sù le spalle, e nella destra tiene uno scritto;». Dovrebbe corrispondere al «Ritratto al naturale sino ai ginochj di Senatore veneto con veste foderata di martori e barba» elencato al n. 180 dell'inventario del 1803 sotto il nome di Tiziano e ritenuto disperso. Cf. F. Rossi, *Accademia Carrara, 1824: la 'guida' di Gerolamo Marenzi*, in «Osservatorio delle Arti», 2 (1989), p. 94, n. 23.

<sup>32</sup> P. Rylands, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Milano 1988, p. 266, A3 correla una tavola ascritta alla cerchia di Bonifacio Veronese oggi all'Accademia Carrara (inv. n. 411) e descritta nella scheda dello studioso come *Madonna con san Giovanni, sant'Anna, santa Caterina e san Giuseppe*, con il dipinto di Palma il Vecchio citato da Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., I, p. 289 il quale, però, non menziona la presenza di sant'Anna che compare invece nell'inventario Orsetti del 1803: su questa base Rylands respinge l'ipotesi di von Hadeln di identificare il quadro Orsetti con la *Sacra famiglia con san Giovanni e santa Caterina* della Gemäldegalerie di Dresda giudicata autografa del Negretti. Nel catalogo del museo bergamasco, però, al numero 411 figura, con attribuzione alla scuola di Bonifacio, una *Madonna col Bambino e i santi Elisabetta, Giovannino, Zaccaria e Maria Maddalena*, dunque una Sacra conversazione con protagonisti diversi da quello riportati nella scheda di Rylands. Cf. F. Rossi, *Accademia Carrara.1. Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, Cinisello Balsamo 1988, p. 75, n. 411.

<sup>33</sup> Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., I, p. 290, ricorda che «furono trasportati in Inghilterra sei lunghi pezzi de' trionfi del Petrarca con figure men del vivo» e tra questi il quarto raffigu-

te Palma il Vecchio, insieme al de' Pitati, rientra tra i pittori più quotati e ricercati nel XVII secolo, soprattutto per la rarità di suoi originali nel mercato, complici, come ci informa Ridolfi, la cospicua dispersione di numerose opere a destinazione privata «portate altrove da Forestieri» e la scarsa conoscenza della produzione del pittore<sup>34</sup>. Così le Sacre conversazioni autografe del Negretti o presunte tali sfioravano nel Seicento i duecento ducati, in concorrenza con le tele di Bonifacio, altrettanto costose. Il de' Pitati segue a breve distanza Palma nelle preferenze dell'Orsetti, che di lui si era acquistato otto dipinti, descritti nelle *Maraviglie* come «gratiosi componimenti»<sup>35</sup>. Inscenati entro tondi e «quadretti» – dunque in un formato ridotto – illustravano episodi veterotestamentari quali le storie di Giacobbe e Mosè, sperimentati più volte dall'artista e tradotti in chiave decorativa<sup>36</sup>: così suggeriscono le parole di Ridolfi a proposito del Mosè salvato dalle acque di Cristoforo con il neonato «recato alla figliuola di Faraone, che sta diportandosi tra liete verdure, con sue Dame e suonatori intorno»<sup>37</sup>, e la scena sontuosa di una festa all'aperto della versione tematicamente identica della Pinacoteca di Brera<sup>38</sup>.

rava il trionfo della Fama con «il carro suo guidato da due Elefanti circondato d'ogn'intorno da coloro, che fecero nel Mondo gloriose attionni» come Cesare. Dal catalogo degli autografi di Palma il Vecchio compilato da Rylands, *Palma il Vecchio...* cit., p. 263, A19 viene espunta una tavola con il *Trionfo di Cesare* conservata nel The Lowe Art Museum di Coral Gables, già ritenuto da Federico Zeri parte di un fregio insieme a due pannelli con l'*Assassinio di Pompeo* e la *Presentazione della testa di Pompeo*.

<sup>34</sup> Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., I, p. 140. Sulla fortuna di Palma il Vecchio nel collezionismo veneziano ed europeo del XVII secolo, si veda Rylands, *Palma il Vecchio...* cit., pp. 14-15, il quale interpreta l'affermazione dello scrittore sulla difficoltà di «riferire con ordinato filo le attieni» dell'artista, come un avvertimento ad accogliere con cautela le attribuzioni indicate nella biografia. Per le quotazioni dei quadri palmeschi nel mercato lagunare di metà Seicento mi sia consentito di rinviare a L. Borean, 'Con il maggior vantaggio possibile'. *La vendita della collezione del procuratore di San Marco Giacomo Correr in The Art Market in Italy (15<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> Centuries)*, atti del convegno (Firenze, 19-21 giugno 2000), a cura di M. Fantoni - L. Matthew - S. Matthews Grieco, in corso di stampa. Per una disamina del mercato delle pitture nella Venezia seicentesca si veda Cecchini, *Quadri e commercio...* cit.

<sup>35</sup> Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., I, pp. 289-290.

<sup>36</sup> Si scorra al riguardo il catalogo ricostruito da S. Simonetti, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 15 (1986), pp. 94, 110, 117, 121 e 124-126.

<sup>37</sup> Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., I, p. 289 che ricorda inoltre in casa Widman un «Mosè fanciullino trovato nel fiume, con numero di serve al corteggio della Figliuola del Rè, di pellegrina invenzione».

<sup>38</sup> Proveniente dal legato del cardinale Monti all'Arcivescovado di Milano del 1650. Cf. Simonetti, *Profilo...* cit., p. 117, n. 61 e N. Roio, *Bonifacio Veronese. Mosè salvato dalle acque*, in *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, a cura di F. Zeri, Milano 1990, pp. 74-75, n. 35, che riprende la proposta di Faggini di collegare l'opera a un collaboratore del maestro.

Se Bonifacio e Palma non passano inosservati, a colpire il nostro occhio è certo la consistenza del gruppo giorgionesco: le pareti di casa Orsetti avrebbero ospitato ben dieci dipinti del celebre pittore. Il pittore consultato per la perizia si era procurato una certa notorietà all'epoca per le sue esercitazioni alla 'maniera di' – e di Giorgione in particolare –, tanto da meritarsi le lodi di Boschini che conìò l'epiteto «simia de Zorzon»<sup>39</sup>. Dobbiamo dunque accettare con beneficio del dubbio i documenti ritrovati, considerata la fama goduta da Giorgione nel corso del Seicento e la conseguente circolazione nel mercato di copie e imitazioni?

A sostegno delle stime di Della Vecchia intervengono almeno due elementi: da un lato il riscontro con una fonte contemporanea, ovvero Ridolfi, che dimostra di conoscere bene la quadreria Orsetti se descrive con puntualità le tele di Bonifacio, Palma e Bassano, mentre il totale silenzio su quelle di Giorgione potrebbe spiegarsi con un loro acquisto successivo alla stesura delle *Maraviglie*<sup>40</sup>; dall'altro le parole cui fa appello Cristoforo nel dettare il testamento quando ricorda i suoi quadri come di «perfetta mano»<sup>41</sup>. Certo un amatore desiderava spesso vantare il possesso di originali di artisti celeberrimi e dunque calcare sull'enfasi attributiva, a gloria della sua immagine e a scopo pubblicitario qualora si affacciasse l'occasione di cedere un pezzo ricercato<sup>42</sup>. È vero che le creazioni giorgionesche (intese come variazioni libere su composizioni di Giorgione) di Pietro Della Vecchia trassero in inganno non solo sprovveduti amatori ma anche raffinati intenditori<sup>43</sup>, ma è anche vero che Della Vecchia non era un perfetto falsario. Le sue imitazioni, infatti, immisero nel mercato soprattutto esercizi sul genere dell'autoritratto<sup>44</sup> (presso l'Orsetti è segnalato un

<sup>39</sup> Boschini, *La carta...* cit., pp. 536 e 710 per il passo della *Breve istruzione* (1674) dove la lode assume i toni di un'avvertenza per i «Dilettanti (...) che abbino l'occhio a questo Vecchia, perché incontreranno tratti di questo pennello trasformati nelle Giorgionesche forme in modo, che resteranno ambigui se siano parti di Giorgione, o imitazioni di quello».

<sup>40</sup> Nell'avvertenza data al lettore, infatti, Ridolfi precisa che «quanto alla opera de' Privati si è fatta menzione di quelle, che ci sono state mostrate, e stimate degne di memoria, per non defraudare il merito degli Autori; tutto che avvenir potrebbe, che tu nel ricercarle rimanessi alcune volta ingannato, perché spesso si mutano di stanza, e sono soggette ad altri accidenti, non volendo in questo esserti mallevadore». Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., I, p. 7.

<sup>41</sup> Per il testamento dell'Orsetti si rimanda al contributo di Stefania Mason nella seconda parte di questo saggio.

<sup>42</sup> Cf. K. Garas, *Giorgione et giorgionisme au XVII siècle I*, in «Bulletin du Musée hongrois de beaux-arts», 25 (1964), pp. 51-52 e 72. Ead., *Giorgione et giorgionisme au XVII siècle II*, in «Bulletin du Musée hongrois de beaux-arts», 27 (1965), p. 57.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Sul noto episodio del falso autoritratto di Giorgione eseguito dal Della Vecchia su incarico di Renieri cf. Procacci, *Il carteggio...* cit., lettera XLIV, p. 107.

«ritratto del medesimo Zorzon di mano dell'istesso») e dei soldati dai vistosi cappelli piumati, tele con bravi e assassini che paiono più variazioni di temi caravaggeschi<sup>45</sup>.

L'opportunità lasciata da Cristoforo Orsetti di alienare la quadreria, benché solo in blocco, poteva alimentare negli eredi la tentazione di enfatizzare le autografie, facendo così pressioni sul perito. L'elenco del 1664 riporta autori e soggetti delle opere, tacendo le misure (forte ostacolo ai tentativi di identificazione delle opere) e la valutazione commerciale, assenze ricorrenti negli inventari veneziani di quell'epoca, sebbene l'intendente interpellato fosse dotato di una competenza indubbiamente superiore rispetto a un notaio o a un magistrato delle curie di palazzo in materia di prezzi, dimensioni e supporti dei quadri<sup>46</sup>. L'esigenza di una perizia espressa in termini monetari si manifesta soprattutto in casi di successioni e di divisioni del patrimonio<sup>47</sup>, oppure in situazioni di difficoltà finanziarie tali da ricorrere a vendite o 'svendite' al miglior offerente. Conoscere la spesa affrontata da Cristoforo per la sua quadreria aiuterebbe a stabilire il livello di qualità dei dipinti e farebbe luce sull'investimento economico di un mercante assai benestante che puntò, lo si è visto, su artisti assai costosi nel mercato, scomparsi da tempo e con una fama consolidata tra i collezionisti. Se le fonti fiscali tacciono sulla situazione patrimoniale dell'Orsetti<sup>48</sup>, altri indizi, tra cui i numerosi scrigni ricolmi di monete tenuti sotto chia-

<sup>45</sup> Cf. J. Anderson, *Giorgione. Peintre de la "Brièveté Poétique"*, Paris 1996, p. 75. Del resto Boschini considera le imitazioni da Giorgione del Della Vecchia «non coppie, ma astratti del suo intelletto». Cf. Boschini, *Breve istruzione*, in *La carta...* cit., p. 710. Tra le pitture di proprietà di Andrea Tasca nel 1676 si ricorda «un quadro d'uomo alla giorgionesca con manica a buffi bianca di Pietro Dalla Vecchia». Cf. K. Gottardo, *Il collezionismo veneziano nel Seicento (1670-1680)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof.ssa Stefania Mason, a.a. 1997-98, p. 244.

<sup>46</sup> Cf. Borean, *'Ricchezze virtuose'*... cit., I, pp. 14-24. Non di rado i periti potevano beneficiare dell'esistenza di note domestiche, compilate dal proprietario in corrispondenza degli acquisti. Se anche Cristoforo Orsetti abbia registrato arrivi o pagamenti non lo sappiamo, e il suo testamento lascia solo supporre che prestò una certa cura nella ricerca dei quadri per la propria collezione.

<sup>47</sup> È questo il caso della quadreria di Lorenzo Dolfin, compresa nella spartizione dei beni di famiglia effettuata nel 1655 tra il senatore e i nipoti Federico e Daniele. Cf. L. Borean, *Appunti per una storia del collezionismo a Venezia nel Seicento: la pinacoteca di Lorenzo Dolfin*, in «Studi Veneziani», n.s., XXXVIII (1999), pp. 259-291.

<sup>48</sup> Tra gli estimi consegnati per la reddecima, cioè la dichiarazione fiscale, del 1661 quello di Cristoforo Orsetti risulta mancante, mentre nei registri dei trasporti per la reddecima dello stesso sono allibrate due partite intestate rispettivamente alla commissaria di Cristoforo Orsetti, ditta iscritta per traslato il 12 novembre 1669, e a «Christofolo e fratelli Orsetti da Gemona». Cf. Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), *Dieci Savi alle Decime, Rede-*

ve nella camera di Cristoforo, la sfilza di gioielli e saliere d'oro e la lunga lista di investimenti nei depositi di stato<sup>49</sup>, spingono a credere che visse in condizioni agiate: l'essersi specializzato in un commercio, quello dell'approvvigionamento di beni alimentari, garantì al mercante guadagni cospicui<sup>50</sup>, tanto che i figli si divisero nel 1680 immobili, denari e suppellettili per un valore oltrepassante i 60.000 ducati<sup>51</sup>.

Leggendo il prezioso elenco del 1664 nasce però un rammarico: l'assenza di un ordine topografico, basato sulla distribuzione dei dipinti nelle stanze di casa Orsetti, ci priva dell'occasione di girovagare tra gli accostamenti pensati da Cristoforo per le sue tanto amate pitture.

Continuatori della passione paterna furono Giovanni Battista, Giovanni e Salvatore, il quale ultimo affiancò all'attività di negoziante quella di «dottor d'ambo le leggi», cioè di avvocato<sup>52</sup>. Nel giro di poco meno di vent'anni essi raddoppiarono la collezione, facendovi entrare generi del tutto trascurati dal padre: nature morte, paesaggi, quadri di fiori e rovine architettoniche, senza comunque dimenticare la pittura di soggetto religioso, tra cui «una donna in

*cima* 1661, reg. 1504, cc. 1223 e 1097. Nel censimento del 1633 è registrato un «Christoforo dalla Malvasia» nella parrocchia di San Lio, la medesima dell'Orsetti che possiamo dunque identificare con il personaggio citato. Egli viene denunciato come capo di un nucleo formato da 4 persone, un adulto sino a 50 anni, una donna e due figli. L'anagrafe del 1642 segnala, sempre nella parrocchia di San Lio, la presenza di un «Bortolo dalla Malvasia» e nuovamente di un «Cristoforo dalla Malvasia» la cui famiglia risulta aumentata di tre unità: delle «sette anime», tre erano maschi adulti, tre i bambini di età inferiore ai diciotto anni, e infine una donna, evidentemente la moglie, che si sobbarcò la cura della casa mancando servitori e «massere», proprio uno degli indici rilevatori di un certo grado di agiatezza. Forse a quella data le fortune dell'Orsetti erano ancora in formazione. Cf. ASVe, *Provveditori alla Sanità, Anagrafi 1633 e 1642*, bb. 568 e 570, sestiere di Castello, parrocchia di San Lio e Zannini, *La presenza...* cit., pp. 246-249 per i consumi relativi alla servitù come indicatori di ricchezza nella classe media veneziana del Seicento.

<sup>49</sup> Cf. ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Claudio Paulini e soci, b. 3505, cc. 1078-1089.

<sup>50</sup> Cf. Zannini, *La presenza...* cit., p. 264.

<sup>51</sup> L'inventario relativo alla divisione del patrimonio di Cristoforo è conservato in ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Orlando Grazioli, b. 927, cc. 242v-263v e in BMC, *Ms. PD c 703/II*: in appendice è stata trascritta questa seconda redazione. A Giovanni Battista spetta la bottega di *malvasia* a San Lio, a Salvatore, cui passò anche la quota pertinente al fratello Giovanni che lo nominò suo erede nel proprio testamento, quelle di *luganegher* e dei Piombi, cui si aggiungono beni mobili (arredi, argenti, cuori d'oro e masserie) per un valore di oltre 13.000 ducati. Il testamento di Giovanni Orsetti si conserva in ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Alessandro Contarini, b. 1167, n. 171, 1 luglio 1677.

<sup>52</sup> In un atto notarile del 1 marzo 1697 Salvatore è menzionato «dottor d'ambo le leggi e pubblico negoziante in questa città». Cf. ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Claudio Paulini e soci, b. 3578, c. 1r.

prigione visitata da san Pietro et un angelo che li fa luce con un torcio» leggibile come il risanamento di sant'Agata, tema che godette di ampia fortuna nel primo Seicento<sup>53</sup>.

Nonostante rechi la firma di Marco Boschini e di Giovanni Battista Rossi, ovvero del critico più in vista della città con alle spalle anni di consulenza al servizio di prestigiosi collezionisti oltre che di quotidiana attività di perito per conto della magistratura dei Giudici del Proprio<sup>54</sup> ma afflitto da non poche difficoltà economiche<sup>55</sup>, e di un pittore reclutato più volte a partire dal 1677 per i restauri dei teleri di Palazzo Ducale<sup>56</sup> e interpellato di frequente nelle stime di raccolte private nella seconda metà del secolo<sup>57</sup>, l'elenco del 1680 delude le nostre aspettative tacendo totalmente i nomi degli autori. In compenso si lascia facilmente interrogare sotto il profilo iconografico, con la possibilità di riscontri con l'inventario precedente e con quello del 1803 grazie alla dettagliata descri-

<sup>53</sup> Dopo aver subito l'amputazione delle mammelle, Agata fu ricondotta in carcere. Qui, di notte, le apparve san Pietro il quale, accompagnato da un angelo che gli illumina il percorso con una torcia, le risana miracolosamente le ferite. Il tema, narrato nella *Legenda Aurea*, fu trattato da numerosi artisti italiani dei primi decenni del XVII secolo, quali Turchi, Albani, Lanfranco, Furini e Cittadini, mentre nel secondo Cinquecento a Venezia dalla bottega di Paolo Veronese uscì una tela, oggi ascrivita a Benedetto, con *San Pietro visita sant'Agata in carcere* a San Pietro Martire a Murano. Cf. A. Pigler, *Barockthemen*, I, Budapest 1956, p. 408, E. Mâle, *L'arte religiosa nel Seicento*, Milano 1984, pp. 137-139, T. Pignatti - F. Pedrocchio, *Veronese. Catalogo completo*, Firenze 1991, p. 332, 52A, mentre in F. Pedrocchio - T. Pignatti, *Veronese*, Milano 1995 non è schedato.

<sup>54</sup> Cf. Cecchini, *Quadri e commercio...* cit., p. 219: tra 1670 e 1680 Boschini sigla da solo la quasi totalità delle note separate di quadri presentate alla curia dei Giudici del Proprio firmandosi «perito ordinario del Magistrato».

<sup>55</sup> Nel 1677 Pier Maria Baldi, inviato a Venezia dal granduca di Toscana per ispezionare delle pitture proposte in vendita da Andrea Celesti, per introdursi nelle più ricche raccolte private beneficiò, su suggerimento di Matteo del Teglia, delle conoscenze di Boschini «il quale fa quasi per professione il condurre a vedere queste opere, e perché è pover'uomo, ne ricava da questo qualche utilità non sdegnando pigliar la buona mano da tutti». Cf. il saggio di M.S. Alfonsi, *Cosimo III de' Medici a Venezia. I primi anni di regno*, nel presente volume.

<sup>56</sup> Vedi L. Olivato, *Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio artistico nei secoli XVII e XVIII*, Venezia 1974, p. 18. Il Rossi, nativo di Rovigo, si spense a Venezia nel 1692. Ampia fu la sua attività di restauratore, soprattutto in Palazzo Ducale, ma va ricordato anche il suo intervento nel 1680, insieme ad Antonio Zanchi, sugli affreschi del Pordenone nella cupola della cappella maggiore della chiesa di San Rocco. Nel 1687 risulta tra gli iscritti nella fraglia dei pittori e tre anni più tardi, nel 1690, il suo nome compare nel rolo dei pittori maestri immatricolati nel Collegio. Cf. C. Donzelli - G.M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, pp. 360-361 e E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, pp. 157 e 216.

<sup>57</sup> Cf. Borean, *Ricchezze virtuose'*... cit., II, n. 108, pp. 383-385.



zione dei soggetti. La familiarità degli Orsetti con la loro quadreria poté far apparire superflua ai periti, abituati a una pratica inventariale di *routine*, la ‘fatica’ di distinguere mani e stili e sciogliere eventuali nodi attributivi. Ancora una volta totale è il silenzio sui luoghi in cui erano stati sistemati i dipinti, con la sola eccezione dell’indicazione dell’esistenza di una «Galeria» ornata da sotto-balconi raffiguranti la Pittura, Pallade e Mercurio<sup>58</sup> e dell’uso di tele «imprimide», cioè preparate con lo strato di mstica, utilizzate come sovrapporte.

La storia della quadreria Orsetti si chiude con Salvatore, l’avvocato che nel 1803

indebolito di vista a causa di gravi malattie sofferte, prossimo agli anni 60, e senza veruna discendenza è disposto rinunciare la suddetta di lui Raccolta a qualche Amatore, o per un prezzo assoluto, ovvero anche per una somma annua, che gli venisse vitalizialmente contribuita. Il Possessore non vuol fare un elogio particolare delle cose proprie: indica soltanto il numero dei Pezzi istoriati, gli Autori (...) il merito poi delle Pitture sarà conosciuto da chi vorrà visitarle.

Così recita il frontespizio del catalogo a stampa di quell’anno, base per il passaggio della raccolta all’Accademia Carrara di Bergamo. Certo ormai il nucleo di Cristoforo è solo in parte riconoscibile, e destinato a smarrirsi entro la galleria che Salvatore riesce a mettere insieme con una paziente attività e con occhio attento alle limitate opportunità offerte dal mercato locale. In una sua lettera inviata a Giacomo Carrara (1714-1796) il 28 luglio 1779, infatti, l’Orsetti lo aggiorna, con notizie poco incoraggianti, sul commercio di quadri a Venezia, allora pressoché monopolizzato dai collezionisti stranieri:

In questa capitale non si discorre quasi più de’ quadri e né totalmente perduto il genio, ad onta di qualche sovrana attenzione per non lasciare perire l’arte. Io ad onta di ciò vado sempre più aumentando la Raccolta di poche sì ma buone pitture, ed in questi ultimi tempi ho acquistato il quadro di Giacomo Bassano rappresentante la Cena di Cana Galilea, ch’è tra le stampe della Raccolta di Monaco<sup>59</sup> di bella grandezza, e ben conservato. Un quadro del Pordenone bellissimo e quattro Zuccarelli della più bella maniera. Mi manca una Madonna di Sassoferrato, che

<sup>58</sup> Nella lista dei mobili toccati a Salvatore si segnala la presenza nella «Camera della Galleria» di «cuori d’oro discompagni sopra i muri sotto i quadri pelle diverse». ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Orlando Grazioli, b. 927, c. 260r.

<sup>59</sup> Si tratta del dipinto già in casa di Giulio Crivellari che nell’edizione delle stampe di Pietro Monaco curata dal Viero nel 1789 risulta passato a Salvatore Orsetti, e oggi collegato a quello apparso sul mercato antiquario londinese sotto il nome di Leandro Bassano. Cf. D. Apolloni, *Pietro Monaco e la sua raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra*, Mariano del Friuli 2000, n. 65, p. 246.



V.S. Ill.ma già mi diede lusinga di ritrovarmi costì, o a Milano a prezzo discreto. Se le accadesse di procurarmela ne avrò sommo piacere poiché qui sono piuttosto in prezzo le vere originali (...)»<sup>60</sup>.

La missiva alza il sipario sia sui *desiderata* dell'avvocato sia sui contatti intrapresi con il Carrara che, da parte sua, a Venezia si serviva di una rete di informatori per meglio sfruttare occasioni di acquisti in blocco di «originali di buoni autori belli vergini e intatti», restando però deluso dalle scarse opportunità del mercato lagunare. Tra i procacciatori del conte bergamasco figura Giampietro Orsetti che nel 1787, nell'offrirgli «quattro quadretti di buon pennello», ricorda la visita compiuta dal fratello Salvatore nella galleria del Carrara restandone impressionato<sup>61</sup>. L'avvocato doveva reputare un ottimo consulente il nobile lombardo che aveva visto crescere e consolidare la propria fama dopo la sua partecipazione all'impresa editoriale della *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, promossa da Giovanni Bottari e il cui primo volume uscì a Roma nel 1754. Da allora Giacomo Carrara divenne un punto di riferimento non secondario per molti eruditi e colti collezionisti, tra cui il nostro Salvatore Orsetti il quale, ad esempio, nel 1779 a lui si rivolse per avere notizie su Cifrondi<sup>62</sup>; che il veneziano aspirasse a ottenere una patente di 'conoscitore' con alle spalle letture adeguate allo scopo, pare suggerito da quei ventisei volumi di storia e critica d'arte del XVII e XVIII secolo a lui appartenuti e confluiti nel 1824 nella biblioteca dell'Accademia Carrara<sup>63</sup>.

Salvatore intendeva, come scrisse nella citata lettera del 28 luglio del 1779, accrescere la quadreria di poche ma scelte pitture. Dopo la divisione del 1680 la sorte dei tre nuclei in cui fu smembrata la collezione Orsetti rimane in parte oscura, salvo il tentativo di Giovanni Battista di alienare i dipinti ereditati offrendoli in vendita ai Medici nel 1681<sup>64</sup>. Sembra di intuire che il 'progetto' per-

<sup>60</sup> Cf. R. Paccanelli, *Tra erudizione e mecenatismo: itinerario biografico di un collezionista illuminato*, in *Giacomo Carrara (1714-1796)*... cit., p. 129.

<sup>61</sup> Vedi M.E. Manca, *Accademia Carrara 1796-1835: la gestione commissariale tra conservazione e innovazione*, in *Giacomo Carrara (1714-1796)*... cit., p. 325.

<sup>62</sup> Cf. Paccanelli, *Tra erudizione e mecenatismo*... cit., pp. 155-157.

<sup>63</sup> Vedi al proposito M. Belotti, *La Biblioteca*, in *Giacomo Carrara (1714-1796)*... cit., p. 233. Nell'appendice manoscritta al catalogo a stampa della collezione Orsetti, allegata al contratto di cessione del 15 maggio 1804, figura la lista dei testi consegnati alla Commissaria: vi sfilano i volumi di Giorgio Vasari, Francesco Sansovino, Carlo Ridolfi, Marco Boschini, Carlo Cesare Malvasia, Pellegrino Orlandi con il suo *Abeceario pittorico*, Bartolomeo dal Pozzo e Anton Maria Zanetti.

<sup>64</sup> Su tale operazione si rinvia al contributo di Stefania Mason nella seconda parte di questo saggio.

seguito da Salvatore fosse quello di costruire una galleria rappresentativa se non della pittura italiana almeno di quella veneta e bolognese. Arrivano così tele dei maestri contemporanei quali Zuccarelli, o esemplari di scuola seicentesca che non trovano riscontro, sul versante iconografico, negli inventari precedenti: Alessandro Varotari con le sue celebri copie dei *Baccanali* di Tiziano<sup>65</sup>, Sebastiano Mazzoni, Antonio Molinari, Carlo Cignani, Lorenzo Pasinelli, Simon Vouet e il caravaggista Gerrit van Honthorst. Se il colto avvocato sia da annoverare nella schiera dei promotori del recupero dell'arte dei primitivi, che a Venezia nel secondo Settecento andava reclutando i suoi sostenitori tra le fila di residenti stranieri, eruditi e mercanti<sup>66</sup>, rimane da appurare. Il *San Gerolamo* di Giovanni Mansueti<sup>67</sup>, infatti, ora nell'Accademia Carrara, inciso da Giovanni Maria Sasso, impegnato nella stesura di una storia della pittura veneziana, la *Venezia pittrice*, corredata da incisioni di dipinti conservati nelle collezioni locali<sup>68</sup>, potrebbe ricollegarsi al «Quadro con un san Girolamo inginocchiato davanti a Christo con una morte in terra in un paese» incluso nell'inventario del 1680.

Sul destino della collezione veneziana molto giocarono le relazioni tra l'Orsetti e il Carrara, la cui Commissaria era intenzionata a mantenere una continuità con le scelte del nobile, impostate su binari simili a quelle dell'avvocato. Salvatore avrebbe forse deplorato l'asta del 1835 con cui ben duemiladuecento quadri della galleria furono venduti perché «non venne trovata opportuna la

<sup>65</sup> La correlazione tra le copie dei *Baccanali* di Tiziano eseguite da Padovanino a Roma nel 1614 con la quadreria di Cristoforo Orsetti fu avanzata da von Hadeln nell'edizione critica di Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., I, p. 159. Nel 1660 Boschini ricorda in casa di Dario Varotari, figlio ed erede di Alessandro, le tre repliche dal gruppo tizianesco, mentre Gerolamo Marenzi nella sua guida all'Accademia Carrara del 1824 riporta che le copie dei *Baccanali* di Varotari dopo la sua morte «furono dagli eredi vendute alla famiglia Orsetti». Negli inventari Orsetti del 1664 e del 1680 non vi è però traccia di tali pitture dal soggetto certo non generico e ben noto. Cf. Boschini, *La carta...* cit., p. 198 e Rossi, *Accademia Carrara, 1824...* cit., 2, p. 79.

<sup>66</sup> Cf. G. Previtali, *Collezionisti di primitivi nel Settecento*, in «Paragone», (1959), 113, pp. 4-5.

<sup>67</sup> Commentando il dipinto nel 1824, Gerolamo Marenzi sottolineò la rarità del suo autore nelle raccolte private. Cf. Rossi, *Accademia Carrara, 1824...* cit., 3, p. 105, n. 75.

<sup>68</sup> Esemplari di tali incisioni si conservano in BMC, Stampe C2 e B15bis e nel fondo dell'Accademia Carrara sono state rintracciate le incisioni da Morone, Mansueti e Padovanino. Nel catalogo Orsetti del 1803 sono menzionate 12 stampe riproducenti i quadri nn. 3, 4, 10, 11, 13, 48, 49, 50, 51, 85, 123 e 215, mentre nel contratto d'acquisto del 15 maggio 1804 è indicato un nucleo di 86 «stampe diverse» senza autore e soggetto. Cf. F. Buonincontri, *Il fondo di incisioni dell'Accademia Carrara: una ricognizione*, in *Giacomo Carrara (1714-1796)...* cit., p. 397, nota 1.

conservazione»<sup>69</sup>, in ottemperanza ai nuovi orientamenti culturali opposti a quelli che avevano animato l'attività di collezionista di Giacomo Carrara.

Oggi nelle sale dell'Accademia bergamasca davvero pochi sono i dipinti provenienti con sicurezza dal primigenio nucleo Orsetti appartenuto a Cristoforo: di quelle «pitture di perfetta mano» vi si conserva il «quadro con Turca di Giacomo Tintoretto», ora spostato alla bottega<sup>70</sup>, mentre l'*Adamo ed Eva* ascritto a Jacopo Tintoretto nell'inventario del 1803, poi identificato con l'opera di Giovanni Contarini segnalata nelle *Maraviglie* in casa Orsetti<sup>71</sup>, raffigura in realtà un episodio ben diverso da quello descritto da Ridolfi, cioè il momento della nascita della progenitrice dalle costole di Adamo. Stando al biografo, invece, il quadro di Cristoforo illustrava «Adamo & Eva scacciati dal Paradiso Terrestre dall'Angelo, men del naturale»<sup>72</sup>, coincidente, sotto il profilo tematico, con l'episodio rappresentato in quel rame attribuito al Contarini nella lista ottocentesca con «Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso», registrato in coppia con un «Adamo ai lavori della terra, mentre Eva prende cura del figlio Caino» di assai ridotte dimensioni.

## 2. Su alcuni quadri di «perfetta mano»

*Stefania Mason*

Item voglio che delli quadri che si trovano in casa di perfetta mano, ne sia fatto diligente inventario, né potranno essere essitati se non tutti con qualche buona occasione in una sol volta, pregando li miei Commissari prendere una buona et esatta informazione, essendo negozio importante e delicato<sup>73</sup>.

<sup>69</sup> Sulla vicenda dell'asta pubblica si veda M. Panzeri, *L'asta del 1835: un nodo tra museografia, restauro, collezionismo e mercato dell'arte*, in *Giacomo Carrara (1714-1796)... cit.*, pp. 333-356.

<sup>70</sup> Nel catalogo del museo l'effigiata, che raffigura una donna vestita all'orientale, è stata identificata con Gamelia, figlia di Solimano. Cf. P. Rossi, *Tintoretto. I ritratti*, Milano 1974, p. 105, A5, e Rossi, *Accademia Carrara. 1...* cit., p. 295, n. 416.

<sup>71</sup> Cf. Rossi, *Accademia Carrara, 1824...* cit., 3, p. 107, n. 80.

<sup>72</sup> Cf. Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., II, p. 100 e p. 98 per un dipinto di identico soggetto ammirato dallo scrittore nella collezione dei Barbarigo di San Polo. Cf. inoltre A. Bristot, *Un artista nella Venezia del secondo Cinquecento: Giovanni Contarini*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 12 (1980), pp. 67 e 69.

<sup>73</sup> ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Francesco Ciola, b. 281, n. 32. Il documento è inedito. Cristoforo Orsetti viene definito «sconosciuto» da Savini Branca, *Il collezionismo...* cit., pp. 255-256 ed effettivamente non è mai stata avviata alcuna indagine sulla sua figura, anche se risulta spesso menzionato negli studi su Jacopo Bassano. Orsetti morì il 17 luglio

Chi detta questa frase, il giorno prima di morire, il 16 luglio 1664, non è un membro della raffinata nobiltà veneziana e nemmeno della competitiva cittadina, ma un mercante di malvasia di origine bergamasca abitante nella parrocchia di San Lio, come si evince, insieme ad altre interessanti notizie, dal suo testamento. A parte una serie di lasciti alla figlia monaca in Santa Maria Maggiore, al fratello Bartolomeo, ai 'giovani' delle molte sue botteghe in città, alle figlie Margherita, in tenera età, e Zanetta, maritata con Lorenzo Bettoni, il testatore nomina eredi universali, con la condizione di restare sottoposti alla «fraterna» sino a che il più giovane non abbia raggiunto i trenta tre anni, i figli Giovanni Battista, Giovanni e Salvatore.

I quadri cui tiene molto – non sempre si riscontra nei testamenti una simile enfasi sulle opere d'arte possedute – erano effettivamente di «perfetta mano», tanto che un critico sensibile come Carlo Ridolfi ne aveva già notati alcuni, nel 1648, descrivendoli con accenti talora entusiastici. In particolare, i dipinti di Paolo Veronese con «Marte che si trastulla con Venere, e Amore che tien la briglia del cavallo» e di Jacopo Bassano, con

l'Incarnazione e nascita del Salvatore (...) l'una figurata di notte tempo co' pastori e molti armenti intorno al Presepe di fierissima macchia, l'altra dimostra il sorgere dell'Aurora e la Vergine, che raccoglie il nato figlio trà le bende, e quivi stanno altresì pastori adoranti, ed in questa volle imitare la leggiadria del Parmigianino con esquisito colorire, sì che paiono vive figure, e vi ritrasse al naturale alcuni giumenti, e della medesima maniera, evvi una Susanna rarissima al bagno con due vecchi<sup>74</sup>.

Sulla possibilità di identificare tali opere della raccolta Orsetti torneremo più avanti, avvertendo però fin da ora come allo sguardo pur acuto di Ridolfi sia presumibilmente sfuggita un'altra tela di Bassano, anzi, per l'esattezza, non ne abbia individuato l'autografia, favorendo così, involontariamente, la sua scomparsa dal dibattito critico fino ad anni recenti. Per altro verso, secondo la

1664, all'età di cinquantasei anni, come si deduce dal «Rotollo di tutti li capi mistri della profezion della Malvasia con zoveni con garzoni che esercita la profezion sudetta giusto il mandato di sue eccellenze» per l'anno 1660, in cui compare come «Cristofolo Orseti di ani 52 bergamasco» (ASVe, *Milizia da Mar*, reg. 547, fasc. Mercanti da Malvasia, n.n.). La sua nascita risale dunque al 1608. Dal testamento emerge una situazione economica agiata: i lasciti sono generosi e il numero dei negozi indica un'attività prospera. Tra questi merita segnalazione una bottega di colori «all'insegna della luna», probabilmente frequentata dai pittori.

<sup>74</sup> Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., I, pp. 201, 289, 290, 340, 394; II, p. 100. Per gli altri quadri menzionati dal biografo veneziano si rimanda a Linda Borean nella prima parte del presente lavoro.

nostra ricostruzione, il biografo veneziano non ha potuto registrare due 'perle' della collezione, in quanto certamente entrate nella casa di Cristoforo dopo che le *Maraviglie dell'arte* erano andate in stampa.

Cristoforo Orsetti di Girardi, *quondam* Zuanne, questo il nome del mercante collezionista, viene sepolto nell'arca di famiglia nella chiesa di Sant'Aponal<sup>75</sup> e le sue volontà pienamente e rapidamente rispettate da parte dei due commissari istituiti dal testatore nelle persone di Isabetta Mazenghin, la vedova, e Lorenzo Bettoni<sup>76</sup>, il genero, che il 29 luglio 1664 convocano il notaio per la stima dopo essersi affidati a Pietro Della Vecchia per il «negozio importante e delicato» di stimare i quadri presenti nell'abitazione<sup>77</sup>.

Tra i novantadue dipinti elencati, quasi tutti dei grandi maestri veneziani del Cinquecento, da Tiziano, a Bonifacio, a Schiavone, a Tintoretto, oltre ad alcuni genericamente assegnati al «Bassan», tra cui un ritratto di senatore e due «Madonne», compaiono sotto il nome del «Bassan Vecchio» gli stessi dipinti elogiati da Ridolfi e cioè un «Presepio di notte», una «Susana» e un secondo «Presepio». Se di «Marte e Venere che si stringono con le mani» non viene specificato l'autore, ben nove dipinti sono attribuiti a Giorgione, e tra di essi un «Ritratto di vecchia madre di Zorzon di mano disse dell'istesso Zorzon» e «Un quadro con paese e figure»<sup>78</sup>.

<sup>75</sup> Cf. E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia 1824-1853, III, 1830, p. 257: «Ioannes Petrus Orsetti q. B./hanc sibi fratribus posterisq. suis/quietis sedem /ad novissimum diem/vivens paravit/anno 1628». Poiché il nostro Cristoforo è figlio di Giovanni, e specifica di voler essere sepolto nell'arca di famiglia in Sant'Aponal, si può supporre che si tratti del padre. Sempre in Cicogna (*Delle iscrizioni...* cit., I, 1824, p. 31) viene trascritta un'altra lapide, nella chiesa di San Domenico, che così recita: «Dominus Antonius Orsettus bergom. Ex antiqua gerardor prosapia sibi atq. heredibus dicavit, 1556. Beati qui in domino moriuntur». La presenza nel testamento di Cristoforo, accanto al cognome, della dizione «di Girardi», ripetuta anche quando parla del fratello Bartolomeo, induce a pensare che si tratti di un antenato.

<sup>76</sup> Lorenzo Bettoni, anche lui di origine bergamasca e mercante, sposato con Giovanna Orsetti, era nato nel 1627 da famiglia cittadina, ma con la fortuna acquisita dai negozi nel 1684 otterrà l'ingresso nella nobiltà attraverso l'offerta di 160.000 ducati. Cf. M. Barbaro - A.M. Tasca, *Arbori de' Patritii Veneti*, ASVe, *Miscellanea Codici, Serie I, Storia Veneta*, II, cc. 25, 27. La figlia più giovane di Cristoforo Orsetti, Margherita, sposerà nel 1684 il nobile Andrea Dolfin *quondam* Gaspare. Cf. Barbaro - Tasca (*Arbori...* cit., III, c. 265) che annota il curioso soprannome di Cristoforo Orsetti, «naso di porco».

<sup>77</sup> Il reperimento dell'inventario si deve a Borean, *'Ricchezze virtuose'*... cit., I, pp. 180-184 e II, n. 132, pp. 421-423. Cf. inoltre la prima parte del presente contributo. La formula così recita: «Li detti signori Commissari dichiarano et affermano haver fatto vedere li quadri infrascritti dal signor Pietro della Vecchia pittore che veduti hà detti stimati con che affermano che sono di mano delli pittori infrascritti».

<sup>78</sup> Gli altri sette dipinti sono così descritti: «Ritratto del medesimo Zorzon di mano dell'i-

Lasciando per il momento in sospeso l'intrigante questione sollevata dalle ultime due voci, un'altra attrae l'attenzione, precisamente «un quadro con frate con morte di mano del Pordenon» che evoca con immediatezza una delle immagini più impressionanti di Jacopo Bassano nel campo della ritrattistica, il *Ritratto di frate francescano con un teschio*, di recente acquisito dal Kimbell Art Museum di Fort Worth<sup>79</sup> (fig. 1), e di cui possiamo ora tentare di ricostruire la storia e la fortuna.

Rearick, cui si deve la restituzione a Jacopo del dipinto, allorché si trovava nella collezione del duca di Shelburne, a Bowood House<sup>80</sup>, lo ha collocato subito dopo la *Pala di sant'Anna* (Bassano, Museo Civico), firmata e datata 26 settembre 1541, in cui san Francesco indossa il medesimo abito talare del personaggio effigiato, eseguita su commissione della chiesa dei Padri Riformati di Asolo e molto vicina per stile al *Frate*, che a prima vista potrebbe essere preso per un san Francesco, se non fosse per l'assenza delle stimmate e per l'indagine particolare del volto che lo caratterizza come ritratto<sup>81</sup>. Lo studioso ha mes-

stesso»; «Un quadro di Madonna»; «Un Orfeo»; «Un detto con san Gerolamo»; «Un quadro con Lugrezia romana»; «Un altro con due pastori di Romolo e Remo»; «Un quadro con Padre Eterno». Va annotata la presenza rafforzativa del «disse» nella voce relativa al Ritratto di vecchia che si ritrova nell'inventario solo in un altro caso, «Un dose disse esser il dose Donà di mano del Titian». Visto che l'atto fu steso alla sola presenza dei due commissari testamentari, il verbo sembra riferirsi al parere del proprietario.

<sup>79</sup> Il dipinto a olio su tela, che misura 79 x 65,5 cm senza la striscia aggiunta in alto, ed era ancora di proprietà del duca di Shelburne, è stato acquistato nel 1997 dal Kimbell Art Museum dove porta il numero di inventario AP 1997.02.

<sup>80</sup> Cf. W.R. Rearick, *The Portraits of Jacopo Bassano*, in «Artibus et historiae», I, (1980), 1, pp. 99-114 e in particolare pp. 106-107; Id., *Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano c. 1510-1592*, in *Jacopo Bassano c. 1510-1592*, catalogo della mostra, a cura di B.L. Brown e P. Marini, Milano 1992, p. LXXIV. Riferisce Rearick che allora portava un'attribuzione tradizionale a Cariani, anche se era stato fatto il nome di Sebastiano del Piombo. L'opera è riprodotta in A. Ballarin, *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, a cura di V. Romani, tomo II, Cittadella 1995, fig. 197 e Id., *Jacopo Bassano. Tavole*, I/III, Cittadella 1996, fig. 99 con una datazione c. 1541 e un suggestivo accostamento a un particolare del san Francesco nella pala di Gerolamo Savoldo nella Galleria Sabauda.

<sup>81</sup> In un primo tempo Rearick (*The Portraits...* cit., pp. 106-107) sembrava orientato a credere che la chiave per l'origine del ritratto fosse offerta da Giovanni Battista Volpato (*La verità pittorica svelata a' dilettranti...*, Biblioteca Comunale, Bassano, ms. 508, c. 363), che cita, nella seconda maniera di Jacopo, un «San Francesco» nel monastero dei Padri Riformati di Asolo, suggerendo che potrebbe essere il ritratto del priore e committente. Nel successivo intervento (*Vita ed opere...* cit., p. LXXIV, nota 52), lo studioso collega dubitativamente il dipinto con la registrazione nel 1542 del *Libro secondo* (cc. 131v-132r, in M. Muraro, *Il Libro Secondo di Francesco e Jacopo dal Ponte*, Bassano 1992, p. 274) della commissione di un ritratto da parte di un prete di Strigno.



so in luce come gli anni tra il 1538 e il 1541 segnino il coinvolgimento di Jacopo nel linguaggio manieristico, prima attraverso Pordenone e poi Parmigianino e Francesco Salviati, ma anche come il formalismo sofisticato non riesca mai a prevaricare sulla capacità dell'artista di una osservazione diretta del naturale.

L'attribuzione a Pordenone di questo incisivo ritratto di frate francescano con i simboli del *memento mori*, la mano alzata a sottolineare il carattere meditativo del suo temperamento, si deve forse a Pietro Della Vecchia, oppure a una tradizione familiare per suggestive affinità con il «san Francesco, mezza figura», visto da Ridolfi sotto il nome di Pordenone sempre nella collezione Orsetti<sup>82</sup>. In ogni caso si configura come il classico errore intelligente alla luce della particolare fase del linguaggio bassanese.

In seguito, il 2 giugno 1680, morto uno dei figli, Giovanni, e così pure i commissari testamentari, i due fratelli Orsetti sopravvissuti, Giovanni Battista e Salvatore, fino a quel momento rispettosi della volontà paterna, nel giorno stesso della scomparsa della madre decidono di sciogliere la «fraterna» e di dividere il sostanzioso patrimonio. In questa occasione, per spartirsi la quadreria, che avevano contribuito ad accrescere notevolmente, si affidano per la stima a due noti periti, Marco Boschini e Giovanni Battista Rossi, che stendono un inventario generoso nella descrizione dei soggetti pur se privo di attribuzioni<sup>83</sup>. Per quel che riguarda le tele in esame, il «ritratto di un frate francescano tiene una testa di morte», «Susana tentata dai vecchi», «Marte e Venere che si stringono con le mani», il «Quadro con vecchia tiene una carta in mano» e il «Ritratto di Giorgione con una testa di cavallo» vanno a Giovanni Battista; a Salvatore i due Presepi («Visita de pastori a nostro Signore Bambino» e «Quadro di notte con la visita de pastori a nostro Signore Bambino») e «Una donna sedente che da il late ad un bambino et una figura di huomo in piedi en paese».

Non mi sentirei di escludere che il *Frate Orsetti* sia l'effigie di fra Zuanpiero del Calesello dell'ordine dei conventuali di San Francesco, di famiglia bassanese, entrato giovanissimo nell'ordine e fino al 1559 guardiano del locale convento. Nel libro dei conti (c. 129v in Muraro, *Il Libro Secondo...* cit., p. 270) «fra zanzpiero vardian de S. Francesco» risulta in rapporto con Jacopo dal Ponte già nel 1536.

<sup>82</sup> Negli studi sull'artista il dipinto viene inserito tra le opere perdute. Cf. C. Furlan, *Il Pordenone*, Milano 1988, p. 329; C. Cohen, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone*, Cambridge 1996, p. 749. Va rilevato come nell'inventario Orsetti del 1664 figurino anche un dipinto con questo tema assegnato ugualmente al pittore friulano.

<sup>83</sup> Cf. Borean, *Ricchezze virtuose...* cit., II, n. 133, pp. 423-426 e la prima parte del presente contributo. Il documento viene steso con l'interposizione di Giovanni Giustinian di Pietro e Pietro Querini di Alvise, dichiarati patroni e protettori comuni dei fratelli, il che lascia intuire le ottime relazioni sociali della famiglia, che, ricordiamo, non faceva nemmeno parte del ceto cittadino.



Cristoforo Orsetti, se dobbiamo prestare fede ai suoi inventari, deve allora essere considerato il possessore seicentesco, oltre che della *Vecchia*<sup>84</sup> (fig. 3), anche della *Tempesta* (fig. 2): rispetto alla generica descrizione del «quadro con paese e figure di mano del detto Zorzon» nell'inventario del 1664, dove peraltro l'enfasi andava al «paese» come nella lettura fattane da Marcantonio Michiel più di un secolo prima, perfettamente coincidente con il tema del celebre dipinto delle Gallerie dell'Accademia, che non ha riscontro iconografico con altre opere della pittura veneziana del tempo, è la voce sopra citata dell'inventario del 1680, somigliantissima alla definizione che ne aveva dato nel 1601 quello della collezione Vendramin: «un quadro de paese con una Donna che latta un figliuolo sentado et un'altra figura (...)»<sup>85</sup>.

Ripercorrendo la storia dei due dipinti giorgioneschi, nati per la collezione di Gabriele Vendramin<sup>86</sup>, balza all'evidenza il vuoto di notizie tra il 1601 e il 1800 circa, epoca del loro ingresso nella raccolta Manfrin, salvo una fulminea apparizione della *Vecchia* in una lista di dipinti offerti ai Medici nel 1681<sup>87</sup>. Il proprietario originale aveva fatto testamento nel gennaio 1548, raccomandando ai suoi eredi, figli del fratello Andrea, di mantenere unita la raccolta, e vincolando il suo «camerino delle anticaglie» a quello che più se ne fosse mostrato degno. Nel 1565 c'erano già stati segnali di un avvio alla dispersione, allorché Luca, custode della collezione, aveva venduto segretamente medaglie rare e preziosi disegni e l'altro nipote, Federico, informato della cosa, era riuscito solo allora ad ottenere che si facesse l'inventario, tra il 1567 e il 1569, rivolgendosi per le pitture alla perizia di Jacopo Tintoretto e Orazio Vecellio. Egli stesso però, con il fratello Filippo, stava conducendo trattative con Jacopo Strada, l'agente di Alberto V di Baviera, che sperava di acquistare l'intera collezione per l'Antiquarium di Monaco. Se delle controversie familiari intorno alla raccolta reca testimonianza proprio Jacopo Strada, il quale nel 1567 non riesce a

<sup>84</sup> Cf. Borean, *'Ricchezze virtuose'...* cit., I, pp. 181-182.

<sup>85</sup> Pubblicato da J. Anderson, *A Further Inventory of Gabriel Vendramin's Collection*, in «The Burlington Magazine», CXXI (1979), pp. 639-648. Menzionata da Michiel, nel 1530 («El paesetto in tela cum la Tempesta, cum la cingana et soldato») nella casa di Gabriele Vendramin, l'opera compare nell'inventario del 1569 steso da Tintoretto e Orazio Vecellio come «quadro de una cingana un pastor in un paeseto con un ponte (...)».

<sup>86</sup> Per una sintesi delle conoscenze si veda I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990, pp. 81-83, con bibliografia precedente. Ulteriori elementi sulle vicende della collezione di Gabriele Vendramin si trovano nel contributo di R. Lauber, *Per un ritratto di Gabriele Vendramin. Nuovi contributi*, nel presente volume.

<sup>87</sup> Si veda la nota 91.

vederla «perché i Vendramin non li vogliono mostrare e litigare», è certo che fino al 1615 la collezione rimane sotto sigillo<sup>88</sup>. Un punto fermo per la già avvenuta dispersione della raccolta è offerto dalla missiva scritta da Paolo del Sera a Leopoldo de' Medici, il 9 giugno 1657, con la preziosa informazione su alcuni pezzi «antichi Greci» divenuti di proprietà di un gentiluomo di casa Zen che li aveva avuti «per un pezzo di pane dal S<sup>r</sup> Andrea Vendramino detto di Zamballotta». Costui, non appena uscito di tutela, vendé o meglio svendette, oltre alle sculture e ai disegni dello zio Gabriele, anche i dipinti a diversi pittori che «d'accordo (li) barcheggiorno». Nuovi elementi emersi<sup>89</sup> portano ad identificare il personaggio in Andrea di Zuanne di Andrea di Luca, del ramo di Santa Fosca, nato nel 1628, morto nel 1685, uscito di tutela intorno al 1646, confermando così la nostra proposta basata sul silenzio altrettanto eloquente di Ridolfi, nel 1648, nel suo resoconto sulla quadreria Orsetti, per circoscrivere il momento in cui fu possibile a Cristoforo Orsetti comperare i Giorgione Vendramin.

In tal modo si verrebbe a sanare una lacuna nella storia dei due capolavori nonché dei loro proprietari, che dopo il più famoso Gabriele Vendramin e prima dei Manfrin, nella cui raccolta furono etichettati l'uno con il fantasioso titolo della «Famiglia di Giorgione», l'altro con quello altrettanto stravagante del «Ritratto della madre di Tiziano», passarono nelle mani di un umile, per estrazione sociale, ma all'evidenza dotato di straordinaria sensibilità artistica, mercante di malvasia. L'erede di Gabriele Vendramin li dovette dunque vendere dopo il 1646, meglio ancora dopo il 1648, data di pubblicazione delle *Maraviglie* e ad evidenza prima del 1664, anno dell'inventario *post mortem* di Cristoforo Orsetti, ma probabilmente entro il 1657, come suggerisce la lettera di del Sera.

L'unico dubbio per una simile proposta potrebbe venire dal sospetto che i dipinti Orsetti fossero delle copie: ci si deve chiedere, però, chi mai avrebbe potuto copiare i due dipinti, vivente Gabriele Vendramin, e così pure quando la collezione era vincolata giudiziariamente, facendo passare per autentici i falsi di due simili icone.

La nuova prospettiva<sup>90</sup> vede allora sia la *Tempesta* sia la *Vecchia* passare in-

<sup>88</sup> La notizia si deve a Scamozzi, *L'idea...* cit., p. 305: «Si serba sotto sigillo fino à tanto, che venghi in essere alcuno della famiglia, che ne abbi diletto».

<sup>89</sup> Cf. il contributo di Lauber, *Per un ritratto...* cit., nel presente volume, con ricostruzione della figura di Andrea Vendramin detto Zamballotta o Zambellotta e la trascrizione della lettera di del Sera sopracitata.

<sup>90</sup> F. Haskell, *Rediscoveries in Art*, London 1976, p. 15 (trad. it. *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Milano 1982) constata come si perda traccia della *Tempesta* tra il 1530 e il 1855, mentre dalla ricostruzione di Anderson (*Giorgione. Peintre...*

torno alla metà del Seicento, probabilmente attraverso le mani di uno dei pittori menzionati da del Sera, da un indegno erede Vendramin, il famigerato Zambalotta, a Cristoforo Orsetti e da questi a un suo erede che dimostra altrettanto scarso attaccamento ai «quadri di perfetta mano».

Infatti, nel maggio 1681, a un anno di distanza dalla divisione tra i due fratelli Orsetti, opere veneziane presenti presso un mercante della città sono offerte in vendita ai Medici, come risulta da una lista inviata dall'ambasciatore toscano a Venezia, Matteo del Teglia, ad Apollonio Bassetti, segretario del granduca di Toscana<sup>91</sup>. I dipinti, di grandi maestri del Cinquecento veneziano, hanno per la gran parte precisi riscontri con quelli che nella suddivisione erano stati assegnati a Giovanni Battista Orsetti, di professione mercante, si noti, e in particolare con il gruppo «giorgionesco»<sup>92</sup>. Nella lista, inoltre, tra le opere di presumibile provenienza Orsetti, figurano il «quadro di Paolo Veronese con Marte e Venere che si stringono con le mani con un amorino che tiene per la briglia una testa di cavallo al natural», il «quadro del Bassan Vecchio con Susanna tentata dai vecchi al natural» e nuovamente il «quadro del Pordenon con ritratto al natural di un frate francescano che tiene una testa di morte qual è fra Sebastiano dal Piombo», dove l'identificazione romanzata del ritrattato sta probabilmente alla base di un ulteriore errore attributivo, un po' meno intelligente del primo.

Il mancato rispetto da parte di Giovanni Battista dell'invito di Cristoforo a non vendere i dipinti se non eventualmente tutti insieme, quasi a voler preservare con l'unità della quadreria il valore delle sue scelte nel campo dell'arte, non doveva, per il momento, avere conseguenze, in quanto nessuna delle opere fu acquistata dal granduca.

cit., pp. 247-256) risulta che l'opera era accessibile a partire dal suo ingresso nella collezione Manfrin, verso il 1800, a letterati come Byron, pittori, conoscitori e direttori di grandi musei.

<sup>91</sup> In Anderson, *Giorgione. Peintre...* cit., pp. 78, 302 e 307. La lista era stata in parte pubblicata da M. Gualandi, *Nuova raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte dai più celebri personaggi dai secoli XV a XIX*, III, Bologna 1856, XII, n. 433, pp. 268-269. Cf. inoltre la rilettura del documento da parte di M.S. Alfonsi, *Cosimo III de' Medici a Venezia. I primi anni di regno*, nel presente volume, con l'ulteriore elemento della segnalazione di Pietro Liberi a del Teglia, come risulta dalla lettera di quest'ultimo, datata 31 maggio 1681, a proposito di un «mercante di questa città (che) si trova avere in casa propria il più bel ritratto che si trovi di Giorgione». L'anonimo mercante aveva molti quadri di buona qualità, ma intendeva venderli in blocco. Alla stessa lettera del Teglia acclude la lista summenzionata, che è presumibilmente da connettersi alle notizie fornite da Liberi.

<sup>92</sup> Il «Pastor con una lira e doi donine in paese al naturale» somiglia per soggetto a uno dei dipinti toccati in proprietà a Giovanni Battista Orsetti nella divisione dell'eredità del 1680.

Solo nel 1803, quando l'avvocato Salvatore Orsetti, ultimo discendente della famiglia,

indebolito di vista a causa di gravi malattie sofferte, prossimo agli anni 60, e senza veruna discendenza è disposto a rinunciare la sud. di lui Raccolta a qualche Amatore, o per un prezzo assoluto, ovvero per una summa annua, che gli venisse vitalizialmente contribuita<sup>93</sup>

suona la parola fine per la celebrata galleria di Cristoforo. L'ultimo prezioso inventario della collezione Orsetti rimonta al 15 giugno di quell'anno: steso in italiano e francese elenca 215 pezzi, fornendo di ciascuno l'attribuzione, il soggetto e le misure in piedi veneti. Se la configurazione della quadreria risulta profondamente diversa da quella originaria di Cristoforo, per la scomparsa di numerose opere cinquecentesche, tra cui quelle di Giorgione tranne che per il «Ritratto di lui stesso fatto da se medesimo, in mezza figura con teschio di cavallo, e compasso in mano», bilanciata dalla presenza di molti dipinti di autori sei-settecenteschi, quel che importa per il nostro discorso è che il nucleo bassanese risulta integro, almeno per quel che riguarda i temi, fornendo un valido aiuto nella identificazione delle opere e nel termine *post quem* della loro dispersione. Sotto il nome di Giacomo Bassano<sup>94</sup> compaiono «la nascita del Signore con adorazione de' Pastori numeroso di figure, animali, ed altre adiacenze, a lume di notte (lar. p. 1.6, alto p. 2.3)», e la «Nascita del Signore con la B. V., che raccoglie tra le bende il Bambino, e Pastori adoranti ed Animali (lar. p. 3, alt. 2.8)», la «casta Susanna al bagno osservata dai due Vecchi con animali in paese (lar. p. 2, alto p. 1.6)» e «mezza fig. di Ecclesiastico (lar. p. 1.10, alt. p. 2.5)». Mentre i primi due dipinti dovrebbero corrispondere con quelli *ab origine* di proprietà di Cristoforo Orsetti, la lieve incertezza rispetto all'ultimo per la genericità della descrizione può essere facilmente superata dalle misure che coincidono con quelle del *Ritratto di frate francescano* di Fort Worth, annotando, peraltro, che si tratta dell'unica volta in cui il ritratto reca la corretta attribuzione prima della sua riscoperta nel 1980.

<sup>93</sup> Venezia 15 giugno 1803. *Catalogo de' Quadri ora posseduti dal Dottor Salvador Orsetti*. ... Si veda Linda Borean nella prima parte del saggio. Salvatore Orsetti, nato nel 1744 circa a Bergamo, esercitava l'avvocatura a Venezia dove si era trasferito con la famiglia alla metà del secolo. Ciò si evince da un documento del 1791 pertinente una lite con un gioielliere di Rialto a proposito di un «anello Figaro con brillanti» (ASVe, *Avogaria di Comun, Penale*, b. 347.1).

<sup>94</sup> La quadreria si era nel frattempo arricchita di opere attribuite ad altri membri della famiglia bassanese, quali Francesco e Leandro. La vendita suscitò clamore tra gli intellettuali, preoccupati del continuo depauperamento cui era soggetto il patrimonio artistico cittadino.

In cambio di un vitalizio annuo, nel 1804 la quadreria Orsetti fu ceduta alla Commissaria che gestiva i beni lasciati dal conte Giacomo Carrara per l'istituenda Galleria nella città di Bergamo, ma sarà la stessa Commissaria che, trent'anni dopo, con gesto drastico, deciderà di sfoltire il patrimonio della pinacoteca mettendo all'asta oltre duemila dipinti, che al gusto del tempo parevano di minor pregio o superflui rispetto al criterio della rappresentatività scientifica<sup>95</sup>. Oggi la Pinacoteca dell'Accademia Carrara possiede solo una cinquantina di dipinti di provenienza Orsetti, e non certo tra i più preziosi, se si fa riferimento alle attribuzioni del *Catalogo* del 1803. La sola opera del gruppo bassanese identificabile sicuramente, sulla base delle misure coincidenti e della folta presenza di animali<sup>96</sup>, è la *Susanna e i vecchioni* riferibile all'ambito di Leandro Bassano<sup>97</sup> (fig. 4).

La successiva comparsa sul mercato londinese del nostro *Frate* non può che suggerire due ipotesi: la prima, che alcuni dei dipinti del *Catalogo* di Salvatore Orsetti non siano poi stati effettivamente consegnati all'Accademia Carrara, la seconda, che la quadreria ceduta a Bergamo, probabilmente anche per motivi sentimentali in quanto città d'origine della famiglia Orsetti, sia stata impoverita già prima della vendita all'asta del 1835. Sta di fatto che il 31 marzo 1810, sotto il nome di Sebastiano del Piombo, un «Portrait of a Friar with a skull, the hand uplifted as if in moral reflection» viene venduto all'asta da Christies's a Londra per 75.12 sterline insieme al «Mars and Venus in dalliance; a Cupid beautifully painted holds a horse by the rein – an exquisite cabinet picture in fine preservation» di Veronese per 63 sterline a Cornivall<sup>98</sup>.

<sup>95</sup> F. Russoli, *Accademia Carrara di Bergamo*, Bergamo 1967, pp. 7-8; F. Rossi, *Accademia Carrara*, Bergamo 1979, p. 7.

<sup>96</sup> La tela della Carrara (inv. n. 415) misura infatti 51 x 69 cm rispetto ai 52 x 69 deducibili dalla trasposizione dei piedi veneti (1 piede = 34,7 cm, 1 oncia = 2,8 cm). Va quindi escluso che la *Susanna* Orsetti sia l'opera ora nella National Gallery di Ottawa, che misura 87,5 x 145,5 cm, dove tra l'altro non compaiono animali, come invece proposto da Ballarin (*Jacopo Bassano... cit.*, II, p. 204) e Romani (in *Jacopo Bassano c. 1510-1592... cit.*, pp. 101-102), a meno che non sia stata venduta in precedenza quella della stessa 'maniera' parmigianese vista da Ridolfi presso Cristoforo e questa sia entrata successivamente. Anche le misure dei due 'Presepi' ancora in proprietà Orsetti nel 1804 ostano a una identificazione con l'*Adorazione dei pastori* della Galleria Corsini di Roma e la versione notturna della collezione Reinhardt di Winterthur. Infatti le misure dei due dipinti ex Orsetti risultano essere rispettivamente 91,8 x 104 cm e 77,8 x 51,5 cm rispetto ai 105 x 157 del primo e ai 102 x 152 cm del secondo.

<sup>97</sup> Rossi, *Accademia Carrara... cit.*, p. 195.

<sup>98</sup> *The Index of Paintings Sold in The British Isles during the Nineteenth century*, a cura di B.B. Fredericksen con la collaborazione di J.I. Armstrong e D.A. Mendenhall (The Prove-

Per quanto riguarda *Marte e Venere* è stata suggerita una provenienza Orsetti per l'opera conservata ora presso la Galleria Sabauda di Torino<sup>99</sup>. La corrispondenza tematica può essere resa più persuasiva dall'inventario Orsetti del 1680 in cui si specifica «che si stringono le mani» e dalla lista per i Medici, in cui si precisa anche della presenza di un amorino «che tiene la briglia con una testa di cavallo al natural»<sup>100</sup>.

Il proprietario precedente sia del *Ritratto di frate* sia di *Venere e Marte* risulta essere stato Charles Francis Greville, da poco scomparso, figlio del primo duca di Warwick e nipote di William Hamilton, da cui aveva ereditato alcuni dipinti. Intorno all'asta Greville, che vedeva opere famose come gli *Amori dei Centauri* attribuita a Rubens e la *Madonna con il Bambino e santi* di Ludovico Carracci, ci fu molta aspettativa e i prezzi raggiunti dai settantasette lotti riflettono il prestigio di cui era circondata la collezione. Del compratore del *Frate*, Angelo Bonelli, sappiamo solo che da Roma aveva trasferito la sua attività di mercante d'arte a Londra, dove risulta attivo con alterna fortuna dal 1803 al 1818<sup>101</sup>.

nance Index of the Getty Art History Information Program), Santa Barbara-Oxford 1990, II, 1806-1810, Part 1 A-N, p. 70, Part 2 O-Z, p. 911. Le misure riportate sono «2  $\frac{3}{4}$  h 2  $\frac{1}{2}$ w».

<sup>99</sup> N. Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, Torino 1971, pp. 255-256, n. 683; olio su tela 47 x 47 cm.

<sup>100</sup> Probabilmente è lo stesso venduto a uno sconosciuto acquirente il 30 gennaio 1811 a Nottingham, da Gaskill, lotto 71 con la medesima descrizione e ancora il 15 maggio 1830, lotto 96 da Sir Thomas Lawrence a Henry Bone. Passò poi alla collezione Potter Palmer di Chicago e dal 1924 a quella Gualino di Torino. Divenuta questa proprietà dello Stato, rimase per alcuni anni nell'Ambasciata italiana a Londra, per passare dopo l'ultima guerra alla Galleria Sabauda.

Per la ricostruzione della storia del dipinto veronesiano, a ritroso dal 1810 al 1681, cf. *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia. Storia e documenti*, a cura di F. Lechi, Firenze 1968, pp. 7, 73, 91, 150. Tra le «Spese fatte in quadri dal conte Faustino (Lechi) in particolare da marzo 1768 in poi», cioè dopo la divisione con il fratello Galliano, senza data ma che si può supporre anteriore al 1780 perché il numero dei quadri è di gran lunga inferiore a quello contenuto nel testo elenco del 28 luglio 1799 con l'«Inventario della Galleria ed altra roba Lechi rubata a Brescia etc.», compare «(A Davide Con. Fossati) per un Quadro piccolo di Paolo Veronese rappresentante Marte e Venere con testa di cavallo, figure di un palmo intiere zecchini 20». Nell'inventario di Faustino Lechi del secolo XVIII, al n. 385: «Paolo Veronese. Venere e Marte. Venere siede sopra un letto, con padiglione, e Marte le sta vicino in piedi. Un amorino tiene la briglia di un cavallo. Figure intiere di un palmo. Su tela, alt. br. 1  $\frac{1}{4}$  x 1. Di proprietà del signor Cristoforo Orsetti, invero pregiata pittura, autenticata con giuramento dall'Accademia di Venezia» (Giuseppe, Giacomo e Angelo fratelli Lechi vendono, con atto del 21 aprile 1802, la loro Galleria di quadri a Richard Vickris Pryor).

<sup>101</sup> *The Index of Paintings...* cit., II/2, p. 1301.



La notizia successiva sul *Ritratto di frate* è fornita da Waagen<sup>102</sup> che, recatosi presso la residenza del marchese di Lansdowne, a Bowood, dove era stato una prima volta nel 1835, con il permesso di Lord Shelburne esamina nuovamente i dipinti conservati nella dimora. Nella Biblioteca segnala «A monk with a skull» di Sebastiano del Piombo, aggiungendo che «a close study of this master has convinced me that I erred in doubting the genuineness of this picture before. The warm transparent colour bespeaks the earlier period in his residence at Rome». Egli, infatti, ricordava di aver respinto sulla base della concezione e del colorismo l'attribuzione a Sebastiano del Piombo, in quanto l'opera «molto laboriosa e pregiata nel sentimento» gli sembrava da riferirsi a Zurbaran.

A Bowood la tela viene registrata ancora nel 1871 da Crowe e Cavalcaselle, che nella loro *New History of Painting in North Italy*<sup>103</sup> la espungono dal catalogo di Sebastiano per inquadrarla più genericamente nella maniera bolognese. È interessante però che in uno degli inconfondibili fogli del suo taccuino, eseguito a Bowood probabilmente intorno al 1865<sup>104</sup> (figg. 5 e 6), Giovanni Battista Cavalcaselle, sopra un accurato e tipico studio dal *Pastore con flauto*, oggi ritenuto di Sebastiano del Piombo, tracci sul bordo della pagina, accanto a un *San Giorgio* del Bronzino e sopra una *Maddalena* di Luini, uno schizzo sommario finalizzato esclusivamente a fermare il ricordo del ritratto in esame, appuntandosi il nome di Sebastiano, pur seguito dal punto interrogativo. Il finale recentissimo della storia vede la sua riscoperta da parte di Rearick e l'acquisto del museo statunitense.

L'indagine del collezionismo veneziano del Seicento continua dunque a riservare sorprese rispetto ai dati che si ritenevano acquisiti, sia a livello generale, nella configurazione dell'assetto delle raccolte e nelle categorie dei collezionisti, sia nell'individuazione di nuove figure emergenti, sia infine nella storia di singoli dipinti. Figure di mercanti dagli straordinari intuiti collezionistici ac-

<sup>102</sup> G.F. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, Berlin 1838, II, p. 295; Id., *Works of Art and Artists in England*, 3 voll., London 1838; Id., *Treasures of Art in Great Britain*, 3 voll., London 1854, III, pp. 156 e 162.

<sup>103</sup> J.A. Crowe - G.B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in North Italy*, 3 voll., London 1871, III, p. 252.

<sup>104</sup> D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988, p. 62 e nota a p. 93 propone questa datazione per il foglio nel taccuino conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana, cod. Marc. It. IV, 2033 (=12274) sulla base soprattutto dello stile grafico, anche se non esclude che Cavalcaselle abbia visitato Bowood in precedenti occasioni. Sui taccuini vedasi inoltre G.B. Cavalcaselle, *Disegni da antichi maestri*, catalogo della mostra, a cura di L. Moretti, Vicenza 1973, pp. 111-113.



quistano la patente di nobiltà non solo attraverso l'esborso di denari, ma anche tramite la loro passione per l'arte, sebbene non sempre disgiunta da implicazioni commerciali, pur sempre 'nobiltà', pari se non talvolta superiore a quella dell'aristocrazia di antica data.

La dispersione della galleria di Cristoforo Orsetti avviene non attraverso un unico atto di vendita, come nel caso della collezione di un altro più celebre mercante, Bartolomeo dalla Nave, bensì lentamente, a rivoli. Se i due più celebri dipinti di Giorgione erano fortunatamente destinati a rimanere nella città che li aveva visti nascere, la diaspora della pittura veneziana del Cinquecento insidia a poco più di vent'anni dalla sua scomparsa altri quadri di Cristoforo Orsetti, che vanno ad aggiungersi al numero degli emigranti dell'arte lagunare nel mondo.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

**1. Inventario di Cristoforo Orsetti (1664)**

1664 luglio 29

Dome que erat solite habitationis quondam Christofori Orsetti de Girardi de confinio de santi leonis papa.

Inventario delli mobeli, denari, ori, argenti et ogni altra cosa che fu ritrovata nella casa del quondam signor Christoforo Orsetti di Girardi mercante di Malvasia fatto ad istanza et con la presenza della signora Isabetta Mazenghina relitta di detto quondam Christophoro et del signor Lorenzo Bettoni ambi commissari istituiti per il testamento di detto signor Christoforo rogato per me nodaro Ciola infrascritto sotto 16 del presente et pubblicamente compito et relevato il giorno susseguente.

Li detti signori Commissari dichiarano et affermano haver fatto vedere li quadri infrascritti dal signor Pietro Della Vecchia pittore che veduti hà detti stimati con che affermano che sono di mano delli pittori infrascritti

Un Ritratto di mano di Titian<sup>105</sup>

Un altro simile senatore di mano del Bassan

Un altro con Ritratto di vecchia madre di Zorzon di mano disse dell'istesso Zorzon<sup>106</sup>

Un altro con Retratto del medesimo Zorzon di mano dell'istesso

Un quadro con paese e figure di mano del detto Zorzon

Un altro con figura di Fetonte di mano del Tentoretto<sup>107</sup>

Un altro con paese con figura di Diana di mano del Palma Vecchio

Un altro con figura di Leda di mano del Palma Vecchio

Un altro con figura di Venere che batte Amore di mano del Palma Vecchio

Un altro quadro con il Giudicio di Mida di mano del Polidoro

Un altro con Europa di mano di Palma Vecchio

Un Paesetto non finito

<sup>105</sup> Cf. Ridolfi, *Le meraviglie...* cit., I, p. 201 e *supra*, nota 31.

<sup>106</sup> Per la discussione su tale dipinto cf. il contributo di Stefania Mason.

<sup>107</sup> Jacopo Tintoretto trattò del mito di Fetonte l'episodio della caduta dal carro del Sole in uno degli ottagoni del soffitto di palazzo Pisani a San Paterniano, passati nel 1659 nella collezione del duca di Modena Francesco I e oggi esposti nella Galleria Estense. Cf. R. Palucchini - P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1982, I, p. 134, n. 26 e S. Mason, *Intorno al soffitto di San Paterniano: gli artisti di Vettore Pisani*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 24-26 ottobre 1994), a cura di P. Rossi - L. Puppi, (Quaderni di Venezia Arti, 3), Padova 1996, pp. 71-75.

Una testa della Maddalena di Titian  
Un altro Retratto di uomo  
Un altro con Madonna, santa Caterina, di scuola di Titian  
Due quadretti piccoli di mano di Andrea Schiavon  
Quattro detti con historie di mano di Bonifacio<sup>108</sup>  
Un altro quadro di Madonna di mano di Zorzon  
Un quadretto di mano del Bassan  
Un detto di mano del Parmesan  
Un quadro chiaro e scuro  
Quattro Evangelisti di mano del Pordenon  
Un senator mano del Titian<sup>109</sup>  
Un Presepio di notte di mano del Bassan Vecchio<sup>110</sup>  
Una Susana di mano del Bassan Vecchio<sup>111</sup>  
Una Madonna col Bambino di mano di Palma Vecchio<sup>112</sup>  
Un Ritratto di mezza figura uomo del [...]   
Orfeo in tavola di mano del Palma Vecchio  
Una Venere di mano del Titian  
Un quadro con Madonna, e santa Cattarina di mano di Paulo Veronese  
Un quadro con Christo di mano di Titian<sup>113</sup>  
Un quadro con Madonna retratto di mano di Bassan  
Un pastor di man del Palma Vecchio  
Un Presepio piccolo  
Un Presepio di mano del Bassan vecchio<sup>114</sup>

<sup>108</sup> Cf. Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., I, pp. 289-290.

<sup>109</sup> Cf. *Ivi*, I, p. 201 e *supra*, nota 31.

<sup>110</sup> Cf. *Ivi*, I, p. 394. Von Hadeln ritiene che il dipinto possa corrispondere alla redazione conservata a Vienna, Kunsthistorisches Museum.

<sup>111</sup> Cf. *Ivi*, I, p. 394.

<sup>112</sup> Cf. *Ivi*, I, p. 289 e *supra*.

<sup>113</sup> Cf. *Ivi*, I, p. 201, che ricorda in casa Orsetti un «Salvatore alla Colonna». Nella collezione riunita nel Settecento dal conte bresciano Faustino Lechi, è citato un quadro con il «Redentore alla colonna. Più di mezza figura al naturale. Opera singolare, sorprendente, fatta nei migliori tempi di Tiziano, estimatissima. Comperata dal signor Salvatore Orsetti erede del quondam signor Cristoforo, come da scrittura per mano di notajo e testimoni esser quello che ha sempre esistito in casa Orsetti». Leggi in Ridolfi, I, p. 182: «In casa del signor Cristoforo Orsetti vi è (...) il 'Salvatore alla colonna' su tela, alto br. 2x1 e 1/2. Era fuori di casa il dì del saccheggio». Nel 1799 la quadreria Lechi fu depredata dalle truppe austro-russe di passaggio in Lombardia. Il 21 aprile del 1802 gli eredi di Faustino cedono quanto era rimasto della collezione paterna a un ricco inglese, Richard Vickris Pryor. Cf. *I quadri della collezione Lechi...* cit., p. 160, n. 524.

<sup>114</sup> Cf. Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., I, p. 394; per la discussione sul dipinto vedi il contributo di Stefania Mason nella seconda parte di questo saggio.

Un chiaro scuro  
 Un Ritratto di mano del Titian<sup>115</sup>  
 Un Ritratto di mezza figura di mano del Palma Vecchio  
 Un Orfeo di mano del Zorzon meza figura<sup>116</sup>  
 Una Madonna e santa Caterina di mano del Titian  
 Un quadro con la Carità di mano del Parmesan  
 Un altro con Adamo e Eva di mano del Contarini<sup>117</sup>  
 Doi quadri in forma di botte di mano di Palma Vecchio  
 Un detto con Astrologo di mano del Palma Vecchio  
 Un dose disse esser il dose Donà di mano del Titian<sup>118</sup>  
 Un quadro con San Francesco di mano del Pordenon<sup>119</sup>  
 Un quadro con la Conversion di san Paolo di mano di Raffael  
 Un detto con San Gerolamo di mano del Zorzon<sup>120</sup>  
 Un quadro di mano del Bonifacio<sup>121</sup>  
 Un altro con mezza figura di mano del Tentoretto  
 Un altro di mano del Zorzon  
 Un altro con Madonna e doi santi di mano di Rocco Marconi  
 Un quadro con turca di Giacomo Tentoretto<sup>122</sup>  
 Doi quadri con historie di mano del Palma Vecchio  
 Un quadro di man del Bonifacio  
 Un quadretto di perer  
 Doi chiari scuri  
 Un quadro con Madonna di man del Bassan  
 Un quadro con frate con morte di mano del Pordenon<sup>123</sup>

<sup>115</sup> Cf. Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., I, p. 201.

<sup>116</sup> Tra le copie da Giorgione esiste un *Autoritratto come Orfeo* di David Teniers il Giovane, conservato a New York, Collezione Suida Manning, mentre l'originale era attestato nella collezione Hamilton nel 1649 come un *Orfeo*. Cfr. Anderson, *Giorgione. Peintre...* cit., p. 317.

<sup>117</sup> Cf. Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., II, p. 100.

<sup>118</sup> Francesco Donato, doge di Venezia dal 1545 al 1553, fu probabilmente ritratto da Tiziano dopo il rientro dell'artista dal viaggio a Roma. Del dipinto, perduto, esistono varie repliche di bottega in cattive condizioni conservative eccetto quella della Fine Arts Gallery di San Diego (California). Cf. H.E. Wethey, *The Complete Paintings of Titian. II, The Portraits*, London 1971, p. 160, n. X-27.

<sup>119</sup> Cf. Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., I, p. 289.

<sup>120</sup> Un dipinto di ugual soggetto attribuito a Giorgione era segnalato in *Ivi*, I, p. 102 in casa dei fratelli Malipiero a San Samuele, per i cui inventari vedi Borean, *'Ricchezze virtuose'...* cit., II, nn. 41, 125 e 158, pp. 317-321, 405-406 e 504-505.

<sup>121</sup> Cf. Ridolfi, *Le maraviglie...*, I, pp. 289-290.

<sup>122</sup> Cf. *supra* nota 70.

<sup>123</sup> Per la discussione su questo quadro vedi la seconda parte di questo saggio.

Un detto con Ritratto di mano del [...]
   
 Un detto con Ritratto di donna di man del Palma Vecchio
   
 Un altro con la figlia di Faraon di mano del Bonifacio<sup>124</sup>
  
 Un altro quadro con doi donne che dormono di mano del Palma Vecchio
   
 Un quadretto di Venere di mano del Palma Vecchio
   
 Un quadro con Lugezia romana di mano del Zorzon
   
 Un altro con istoria di Jacob di mano del Bonifacio<sup>125</sup>
  
 Un altro simile Adoration del tempio
   
 Un altro con pastori di mano del Titian
   
 Un quadro con Christo e evangelisti di mano del Tentoretto
   
 Un quadro con Retratti del Moron da Bergamo
   
 Un altro con Trionfo di Cesare di mano del Palma Vecchio
   
 Un altro con due pastori di Romolo e Remo di mano del Zorzon
   
 Un quadro con Padre Eterno di mano del Zorzon
   
 Un altro con Retratto di un general
   
 Un altro con Retratto di dona
   
 Un altro con Retratto di homo
   
 Altro simile
   
 Altro con la Conversion di san Paolo
   
 Due detti con disegni
   
 Un altro con Madonna di mano di Giacomo Palma
   
 Un altro con testa di donna

Oltre li quali sopradetti quadri affermano esserne in sofita altri pochi quadri di poco valore.

(ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Claudio Paulini e soci, b. 3505, cc. 1078-1104).

## 2. Inventario di Giovanni Battista e Salvatore Orsetti (1680)

1680 giugno 2

Anno ab incarnatione domini nostri Iesu Christi millesimo Sexcentesimo octuagesimo, indicatione tertia, die vero dominico secundo mensis iunij.

Havendo risolto li signori Giovan Battista e Salvador fratelli Orsetti figlioli, che furono del quondam signor Cristofforo di dividere e terminare la loro fraterna

<sup>124</sup> Cf. Ridolfi, *Le meraviglie...* cit., I, p. 289: potrebbe trattarsi sia del quadro con la «figliuola del faraone, che sta diportandosi tra liete verdure» sia di quello dove Mosé dalla «medesima [figliuola] è presentato al Rè Padre, e con esso lui alla mensa».

<sup>125</sup> Cf. *Ibid.*: si tratta del tondo con «Isaac, che benedice Jacob ingannato da Rebecca».

unione, già che si ritrovano in stato di poterlo fare, mediante la rifiuta fatta dal signor Lorenzo Betoni e dalla signora Isabetta Mazenghina loro madre ambedue commissarij testamentari del sopraddetto signor Cristoforo loro padre l'uno spirato il 29 maggio et l'altra il giorno d'hoggi. Sono per ciò con l'interposizione delli illustrissimi et eccellentissimi signor Zuanne Giustinian fu de sier Piero et Piero Querini fu de sier Alvise loro Patroni et Protetori communi capitati alla presente stipulazione.

Nota de quadri toccati al Signor Giovan Battista

Quadro in tavola con la Beata Vergine, il Bambino in braccio santa Caterina, san Giovannino con l'angelo in paese

Quadro con un pastore, con una lira et due donnine tutti sentati quadro in tavola

Quadro in tavola con due donnine nude una dorme et l'altra vigila con un pastor che sona un flauto ha delle pecore in paese

Quadro con una vecchia tiene una carta in mano

Quadro con il Ritratto di Giorgione con una testa di cavallo<sup>126</sup>

Quadro con Marte e Venere che si stringono con le mani

Quadro con un Ritratto di un frate francescano tiene una testa di morte

Quadro con una donna che si pone una mano al petto et un huomo adietro

Quadro in tavola con una donna sentata che guarda all'insù e tiene un drappo nelle mani

Quadro con Susana tentata dai vecchi

Quadro in tavola con la Conversion di san Paolo

Quadro con un Ritrato di un giovane che accorda una lira

Quadro Ritratto di un senatore con una carta in mano

Quadro con un Ritratto di donna con romana in dosso et cum guanto in mano

Quadro in tavola con la trovata di Mosé nel fiume<sup>127</sup>

Quadro con una donna in piedi e un compasso in mano

Quadro con San Marco che ha un libro appresso

<sup>126</sup> In una lista di dipinti offerti in vendita nel 1681 ai Medici, di proprietà di un mercante veneziano anonimo – ma verosimilmente identificabile in Giovanni Battista Orsetti, per il quale vedi il saggio di Stefania Mason –, compare un «Quadro il ritrato di Giorgione di sua mano al naturale con un cranio di cavallo», mentre nell'inventario dei quadri della collezione Orsetti passati all'Accademia Carrara di Bergamo nel 1804 figura un «Giorgione di Castelfranco. Ritratto di lui stesso fatto da se medesimo, in mezza figura con teschio di cavallo, e compasso in mano lar. p. 2.6, alto p .2.10.». Va ricordata, però, l'esistenza di un quadro di un *Ritratto di giovane uomo con cranio* di Bernardino Licinio, conservato nell'Ashmolean Museum di Oxford, confuso con un autoritratto disperso di Giorgione. Il quadro di Licinio figurava nel 1633 nella collezione del cardinale Ludovico Ludovisi e nel 1654 in quella della contessa di Arundel. Cf. Anderson, *Giorgione. Peintre...* cit., pp. 378 e 335.

<sup>127</sup> Corrisponde al quadro di Bonifacio Veronese nominato da Ridolfi, presente già nel 1664 e inserito tra i quadri posti in vendita nel 1681. Cf. *supra* nota 126.

Quadro con la Beata Vergine, il Bambino e san Giovannino in paese  
 Quadro d'un vescovo con la mitria davanti inginocchiato  
 Quadro tondo con Moisé che adora il serpente e molte figure<sup>128</sup>  
 Quadro con Europa<sup>129</sup>  
 Quadro in tavola con la Conversione di san Paolo  
 Quadro con Leda con il cigno<sup>130</sup>  
 Quadro di chiaro scuro con una figurina che rappresenta la Fede  
 Quadro in tavola con Apolo che suona la lira e con satiro che suona la zampogna  
 Quadri in rame con faraon che si anega  
 Pezzi n. 7 friso di camera chiaro scuro  
 Quadro con anticaglie di architettura con varie figure  
 Quadrino cesta di fiori  
 Tele imprimide n. 6 sopra le porte  
 Quadro con cestella de fiori  
 Quadrino con cestella de fiori  
 Quadro in tondo in pietra Padre e Figlio che incorona la Beata Vergine con lo Spirito Santo in aria e due angeli  
 Quadro con frutti, tapedo e bacil  
 Quadro con la Beata Vergine, il Bambino e santa Catarina  
 Quadro con Sant'Antonio quando li apariscono davanti i demoni  
 Quadro con un Ritratto d'un frate  
 Quadro con il Ritratto di Francesco Petrarca  
 Quadro con un Ritratto di huomo antico  
 Quadro con una testa di donna  
 Un sotobalcone nella galeria rapresenta la pittura  
 Un compartimento con due quadri  
 Io Marco Boschini affermo haver fatta la presente per mia coscienza con mio giuramento  
 Io Giovan Battista Rossi Pittor affermo haver fatto la presente per mia coscienza e giuramento

Nota prima de quadri toccati al signor Salvador

Quadro con Giove che fulmina Apolo e tre donnine ignude in piedi et a basso una donna ignuda con vecchio ignudo appresso che rappresenta un fiume  
 Quadro con la visita de pastori a Nostro Signore Bambino

<sup>128</sup> Verosimilmente si tratta di uno dei due tondi di Bonifacio Veronese citati da Ridolfi, *Le meraviglie...* cit., I, p. 289: «possiede di questo Autore due tondi con Isaac che benedice Giacob ingannato da Rebecca, e 'l serpente di bronzo», inserito tra i quadri proposti in vendita nel 1681 per la quale cf. *supra* nota 126.

<sup>129</sup> Sotto il nome di Palma il Vecchio nel 1664.

<sup>130</sup> Attribuito a Palma il Vecchio nell'inventario del 1664.



Quadro in tola con una donna con due bambini che si abbracciano e una figura di  
 uomo in piedi  
 Quadro con un Christo alla colonna<sup>131</sup>  
 Quadro in tavola con un pastore che suona la zampogna con una donna appresso  
 Quadro con un Ritratto di huomo tiene in mano una foglia et ha due aneli in un  
 dito  
 Quadro con un doge et un paesetto luntano  
 Quadro con Ritratto di donna con un pomo in mano  
 Quadro in tavola con la Beata Vergine e il Bambino san Giosefo et una santina  
 Quadro con San Girolamo inginocchiato davanti a Cristo con una morte in terra  
 in un paese  
 Quadro con la Beata Vergine et il Bambino in braccio con un ritratto di huomo in-  
 ginocchiato davanti  
 Quadro d'un Ritratto d'una sultana<sup>132</sup>  
 Quadro con una donna in piedi con un vaso in mano  
 Quadro con Christo che disputa tra dottori  
 Quadro in tavola con la Beata Vergine col Bambino in braccio san Gioseffo  
 sant'Orsola con la frecia in mano  
 Quadro con San Matteo e sant'Angelo con un libro in mano  
 Quadro con l'angelo che scaccia Adamo et Eva dal paradiso terrestre<sup>133</sup>  
 Quadro sopra la porta di huomo armato  
 Quadro in tavola con un huomo armato in paese  
 Quadro con Retrato d'huomo con bareta in testa vestito di nero  
 Quadro con Santa Maria Maddalena con il vaso in mano  
 Quadro in tavola con la visita de pastori al Bambin Gesù con la Beata Vergine e san  
 Gioseffo  
 Quadro di chiaro scuro con una figura che rappresenta la Speranza  
 Quadro con la Carità e tre puttini in paese<sup>134</sup>  
 Quadro in tavola con Noé che dorme et li figli che lo coprono et l'altro che si ri-  
 de<sup>135</sup>  
 Quadro di notte con la visita de pastori a Nostro Signore Bambino  
 Sottofriso della camera d'oro sette quadrini in forma ovata con favole  
 Quadro con il Padre Eterno in aria

<sup>131</sup> Ridolfi, *Le meraviglie...* cit., I, p. 201 ricorda in casa Orsetti un «Salvatore alla Colonna» di Tiziano cui nell'elenco del 1664 è attribuito un quadro con «Cristo».

<sup>132</sup> Corrisponde probabilmente al «quadro con turca di Giacomo Tentoretto» citato nell'inventario del 1664.

<sup>133</sup> Dovrebbe trattarsi del dipinto assegnato a Giovanni Contarini nel 1664.

<sup>134</sup> Nel 1664 una Carità era attribuita a Parmigianino.

<sup>135</sup> Ridolfi, *Le meraviglie...* cit., I, pp. 289-290 descrive in casa Orsetti un quadro di Bonifacio con «Noè ricoperto da' figliuoli».

Quadro sottocamin con Vulcano e ciclopi  
Quadrino cestella con fiori  
Quadro con una donna in priggione visitata da san Pietro et un angelo che li fà luce con un torcio  
Quadrino con cestella di fiori  
Quadro in pietra della Beata Vergine del Rosario con il Bambino, san Domenico, santa Catarina e due angeli  
Quadro con un Ritratto d'huomo  
Quadro con Santa Maria Maddalena  
Quadro con la Beata Vergine, il Bambino, sant'Anna, san Giuseppe e santa Catarina  
Quadro con tapei e fiori  
Quadro con tre teste, un vecchio, un giovine et una giovine  
Quadro con tre figure di chiaro scuro  
Un chiaro scuro con alcune figure di donne  
Quadro con un Ritratto d'huomo  
Quadro con un Ritratto di cardinale  
Quadro con il Signor Bambino che dorme  
Quadro con Ritratto di donna con una scufia in testa  
Quadro con Marte e Venere  
Un sottobalcone della galeria rapresenta Pallade  
Tele imprimide sotobalconi tre  
Quadro di Ritratto di profilo di giovane  
Quadrino sopra una porta della camera sopra canal un Paese  
Io Marco Boschini affermo haver fatto la presente con mia coscienza e con mio giuramento  
Io Giovan Battista Rossi Pittor affermo haver fatto la presente per mia coscienza con mio giuramento.

Nota terza de quadri toccati al signor Salvador

Quadro con la Beata Vergine, il Bambino che sposa santa Caterina, sant'Anna, san Gioseffo e san Giovannino  
Quadro in tela con una donna sentata et ha a piedi un bambino, un armato et un astrologo  
Quadro con un Ritratti di huomo, con una [...] a torno, con un calamaro in mano  
Quadro con una donna sedente che da il late ad un bambino et una figura di huomo in piedi en paese  
Quadro con un Ritratto di huomo testa grossa, con un bollo nel dito grosso  
Quadro con un putino in piedi sopra un leone in paese  
Quadro con un prencipe in sedia con diverse figure avanti  
Un prencipe in trono con diversi soldati  
Quadro con la Beata Vergine, il Bambino et una tavola dove vi poggia i piedi  
Quadro con San Giovanni Evangelista con una carta in mano scritta

Quadro con una barca con diverse figure  
 Quadro con un Ritratto di senator vecchio  
 Quadro con un Ritratto con bareta negra in testa tiene nella mano sinistra i guanti, et nella destra tiene un anelo vestito di nero et le maniche bianche  
 Quadro con la Beata Vergine et il Bambino che sposa santa Catarina  
 Quadro con San Luca appoggiato a una tavola et qui scrive  
 Quadro in tavola con una donna vestita di bianco, con arco alla mano, corre dietro a un cinghiale  
 Quadro con un diacono che guarda in su con un libro  
 Quadro tondo in tavola con Jacob che da la benedizione à Josef et molte figure<sup>136</sup>  
 Quadro in tavola con Venere che sferza Amore in paese  
 Quadro con un frate con habito franciscano con un Christo e libro in mano  
 Quadro in rame Conversion di San Paolo  
 Quadrino in tavola con un turco in trono e una donna li porge un bambino ignudo et altre figure  
 Quadro in tavola con un vecchio in trono et una donnina inginocchiatali avanti con altre figure  
 Quadrino in tavola con un re et una regina alla mensa con un servente che porta in tavola  
 Quadro con una donna che tiene una cuna et un'altra donna che li porge un bambino in facie et ivi un vecchio  
 Quadrino in tavola con Davide che suona l'arpa avanti il re<sup>137</sup>  
 Quadro in tavola con la Beata Vergine, il Bambino, una santa inginocchiatali avanti et altri santi  
 Quadro con Architettura e [...] con molte figure  
 Sotto balconi tre favole tutti tre  
 Quadro con Orfeo con molti animali<sup>138</sup>  
 Quadrino con cestela di fiori  
 Quadro con San Rocco e Venetia con un specchio avanti et un puttino  
 Quadro con un Ritratto d'huomo con un libro in mano  
 Quadro con un Ritratto di monaca con corona in testa  
 Quadro con frutti, tapedo e bacil  
 Altro quadro compagno  
 Quadro in tavola con Muzio Scevola che si abbruccia la mano  
 Quadro con la Beata Vergine, il Bambino, santa Catarina e san Francesco  
 Quadro con un Ritratto di un frate vestito di bianco

<sup>136</sup> Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., I, p. 289 menziona un tondo di Bonifacio con la benedizione di Giacobbe.

<sup>137</sup> Ridolfi, *Le maraviglie...* cit., I, p. 290, cita presso Cristoforo Orsetti un quadretto di de' Pitati con «Davide che suona l'arpa innanzi al Rè Saule».

<sup>138</sup> Nell'inventario del 1664 sono ricordati due dipinti con Orfeo, uno attribuito a Palma il Vecchio e l'altro, a mezza figura, a Giorgione.

Quadro con Venere et Amore

Quadro con un Paese et una figura che fugge

Un sotto balcone nella galaria rappresenta Mercurio

Quadro con un Ritratto d'huomo in pelizzone che tiene una carta in mano et l'altra al petto

Quadro con un Ritratto con i guanti in mano

Io Marco Boschini affermo haver fatto la presente per mia coscienza con giuramento

Io Giovan Battista Rossi Pittor affermo haver fatto la presente per mia coscienza con giuramento.

(BMC, Ms. PD c 703/II).