

Ferdinando Corberi  
Enrico Maria Dal Pozzolo

---

The Fascinating Story of a  
Hidden Masterpiece by Tintoretto

*The Fascinating Story of a  
Hidden Masterpiece by Tintoretto*

Ferdinando Corberi  
Enrico Maria Dal Pozzolo

---

The Fascinating Story of a  
Hidden Masterpiece by Tintoretto

---



## Contents:

---

### English Translation:

Stephen Tobin

### Acknowledgments:

Agostino Allegri, Flora Allen,  
Susanna Avery-Quash, Mara Bertoli,  
Beatrice Bordin, Marco Brunelli,  
Keith Christiansen, Adriana Concin,  
Giulio Dalvit, Tom Dawnay,  
Diana Dethloff, Cristina Farnetti,  
Hazel Hill, Eric Hormell,  
Peter Humfrey, Frederick Ilchman,  
Francesco Ingegnoli,  
Rosella Lauber, Mauro Lucco,  
Francesca Luchi, Anna Orlando,  
Giovanni Pagliarulo, Andrew Parry,  
Thea Rasini, Sandra Romito,  
Xavier Salomon,  
Charles Sebag-Montefiore,  
Nicholas Pickwoad,  
Aidan Weston-Lewis, Giulio Zavatta

### *The Portrait of a Scholar by Tintoretto.*

*Tracing its Provenance back*

Ferdinando Corberi

p. 10

*A Rediscovered Tintoretto,  
More precisely three  
(or dare I even say five?)*

Enrico Maria Dal Pozzolo

p. 24

Italian Text

### *Il Ritratto di studioso di Tintoretto.*

*Ricerche sulla provenienza*

Ferdinando Corberi

p. 60

*Un nuovo Tintoretto, anzi tre  
(o forse cinque?)*

Enrico Maria Dal Pozzolo

p. 66

---

## Jacopo Robusti, called Tintoretto

(Venice 1519 – 1594)

*Portrait of a Scholar, seated, three-quarter length, holding a Book*

Oil on canvas, 112 x 90 cm (44 x 35 in)

### Provenance:

Sir Peter Lely (1618 – 1680);  
Sir Peter Lely sale, 18 April 1682, ("Of Tintoret, Another Picture after the Life, with a Book, 3f. 8 2f. 10", sold to Povey for £12 15s);  
Thomas Povey (1613/14 – c. 1705);  
Hugh Andrew Johnstone Munro of Novar (1797 – 1864), 6 Hamilton Place, London (posthumous inventory dated 1865, catalogue no. 1); from him by inheritance to his sister;  
Isabella Munro-Johnstone († 1873); from her by inheritance to her son:  
Henry Alexander Munro-Butler-Johnstone (1837 – 1902);  
Novar Collection sale, Christie's, London, 1 June 1878, lot 119, sold for £65 2s to "Bacon";  
Charles Somers-Cocks, 3rd Earl Somers (1819 – 83), Eastnor Castle, Octagon Saloon; inherited by his daughter;  
Lady Henry Somerset (1851 – 1921), 1889; With Arthur Ruck;  
With Agnew's, London, 1918;  
Norman Clark Neill (1918–19);  
With Agnew's, London (1919);  
Jean Chrissoveloni (1881 – 1926), Paris; inherited by his wife;  
Sybille Youell (1879 – 1931);  
Chrissoveloni sale, Christie's, London, 8 June 1928, lot 119;  
Hambros Bank;  
American Art Association – Anderson Galleries, New York, 16 November 1933, Notable British Portraits together with two outstanding paintings by El Greco and Tintoretto a fine Turner watercolor. Property of [...] and from the collection of the late M.me Jean Chrissoveloni sold by order of the Hambros Bank, London, lot 19, reproduced in the catalogue;  
Christie's, London, 31 May 1935, lot 70, where it was purchased by Antonio Morassi in a private negotiation after the auction on behalf of Giovanni Rasini through Giuseppe Bellesi (see Rasini 1935 and Morassi 1974, in sources and literature);  
Giovanni Rasini (1892 – 1952);  
Rasini heirs (up to the present day).

### Sources and Literature:

MS. cat. no. 9, 35/36, 1682 Wiltshire Record Office, ex the Marquess of Ailesbury papers, (*Tintoret, Another [picture] after the Life with a Book, 3.8 2.10*, sold for 12.15);  
*Original Book of Accompts of the Hon. Roger North, Dr. William Stokerham, and Hugh May, executors of Sir Peter Lely, during the years 1679-1692*, British Library, Add. MS. 16,174, fol. 39r (M' Povey A Picture by the life of Tintoret 012 15 00);  
*A catalogue of the curious collection of pictures of George Villiers, Duke of Buckingham [...]. Also, A catalogue of Sir Peter Lely's capital collection of pictures, statues, bronzes, &c., with the exact measures of the pictures in both collections [...]*, London 1758, p. 42, no. 26 (edition published in 1758 of the sale of Peter Lely's collection in 1682);  
H.A.J. Munro, *A complete catalogue of the paintings, water-colour drawings, drawings, and prints, in the collection of the late Hugh Andrew Johnstone Munro, esq., of Novar: at the time of his death deposited in his house, no. 6 Hamilton Place, London: with some additional paintings at Novar*, London 1865, p. 15, no. 1;  
Lady Henry Somerset, *Eastnor Castle*, London 1889, p. 31;  
*In English Homes. The internal Character Furniture and Adornments of some of the most notable Houses of England. Historically depicted from Photographs specially taken by Charles Latham*, vol. I, London 1904, p. 329 (as Eastnor Castle);  
G. Rasini, *Diario: 1935*, MS., Giovanni Rasini Archive, Milan, where it is listed as: 48 "Tintoretto (Jacopo Robusti)/ Ritratto di uomo con barba e pelliccia/ un libro tenuto aperto da una mano/ tela./ Acquistato a Londra a mezzo G. Bellesi per Lg. 440.  
- - Lire 26.400./ esiste a Londra alla [crossed through] (copia antica)" (48 "Tintoretto (Jacopo Robusti)/ Portrait of man with beard and furs/ a book held open in one hand/ canvas./ Purchased in London through G. Bellesi for £ 440. - - Lire 26.400./ there is in London at the [crossed through] (old copy)".

FC



**The Portrait of a Scholar by Tintoretto.**  
Tracing its provenance back

This portrait by Tintoretto makes its first appearance in the collection of Sir Peter Lely in England. A naturalised English painter of Dutch origin, Lely (fig. 2) was not only one of the most important artists in 17th century Britain, he had also built up an important collection of his own comprising 10,000 prints and drawings along with some 600 paintings.

His contemporaries tell us that collecting for Lely was his way of studying the classics. Being unable to travel himself on account of the large number of commissions that he attracted due to his success as a portrait artist in England, he put together a personal museum which allowed him to continue to study the great masters of the past without moving from home. Graham informs us that Lely “was very earnest in his younger days, to have finish'd the course of his Studies in Italy: but the great business in which he was perpetually ingag'd, not allowing him so much time; to make himself amends, he resolv'd at last, in an excellent and well chosen Collection of the Drawings, Prints, and Paintings, of the celebrated Masters, to bring the Roman and Lombard Schools home to him”<sup>1</sup>.

His collection was sold on his death to pay off his debts (£3,000) and his bequests (£5,500). The auction, held in 1682, was one of the most important events in the history of the English art market and was also a major commercial success.

Roger North, his friend and executor, tells us in his autobiography that: “I made the lists of the pictures, with the author's names, and dimensions. I caused them to be sent into Holland, France and Italy, and at Easter opened the sale, and all along

SALVATORE	SS: Jerome	3 93	2 0	Mr. Jussen	0
Sacomo Palma	A Satyr with a naked nymph big as the life	5 8	3 10	33 30	..
Tintoret	Venus Vulcan & Cupid big as the life on each side	4 53	6 7	E. of Devonshire	67 .. ..
	A Picture after the life with both hands	2 10	2 6		7 15 ..
	Another after the life with a book	3 8	2 10		12 15 ..
Carlo Venetiano	The Blest Virgin in a church	1 6	35	M. Brunetti	32 .. ..
	A youth taking a theme from his foot done from The antique	5 5	3 6	S. James Oxenden	49 .. ..
	Pictures after the life with both hands	2 2	3 ..		11 .. ..

**Fig. 1:** Manuscript dated 1682 with the results of the sale of the collection of Sir Peter Lely, Wiltshire Record Office, ex the Marquess of Ailesbury papers, (MS. cat. n. 9, 35/36)





**Fig. 2:** Sir Peter Lely, *Self Portrait*, Black and coloured chalks heightened with white, Sotheby's, London, 5 July 2016, lot 216

several are still there to this day. In Thomas Povey's sale of 112 paintings to William Blathwayt in 1693, it is impossible to identify the portrait among the paintings listed<sup>6</sup>. Blathwayt's heirs held a sale of the collection in 1765<sup>7</sup>, yet it included almost exclusively Dutch and Flemish pictures, with no mention of the Tintoretto portrait. Thus it appears that the portrait was neither among the paintings which Povey sold to his nephew in 1693, nor did it join the Blathwayt collection at a later date<sup>8</sup>. The painting is not mentioned again until the middle of the 19th century, when it was in the collection of one Hugh Andrew Johnstone Munro of Novar<sup>9</sup> (1797 – 1864), figuring both in the posthumous inventory of his property drafted in 1865<sup>10</sup> and in the sale of 1878<sup>11</sup>. Munro was a Scottish landowner who dabbled in painting and who had inherited an estate in Novar, in Rossshire, from his uncle Sir Hector Munro. Sir Hector had been employed by the East India Company and had lost two sons in tragic circumstances, one being eaten alive by a tiger and the other dying in a shark attack in the Gulf of Bengal<sup>12</sup>. These fortuitous if tragic events led to Hugh inheriting a considerable fortune, which allowed him to put together a substantial art collection of his own. He was one of Turner's most munificent patrons and closest friends, Turner eventually appointing him the executor of his estate, and they travelled to the Alps together in 1836. Munro's superb collection

made this declaration, that nothing was exposed but what Sir P. Lely left without alteration, and nothing subtracted, but the whole laid before them, and without any false bidding. We had parted out a place with chairs for quality, the rest of the ordinance was a table and forms. The managers were Sonnus, Lankrink, Walton, and Thompson, the crier, and in four days we finished our work, and sold far above £ 6,000. which was a success to our content”<sup>2</sup>.

We know from the results of the sale<sup>3</sup> that the Tintoretto portrait was purchased by Thomas Povey (1613/14 – c. 1705, fig. 3)<sup>4</sup>. Povey was a merchant and politician who played a role in colonial affairs during the reign of King Charles II. His collection was admired by Samuel Pepys<sup>5</sup> and by John Evelyn. Many of his paintings were acquired by his nephew William Blathwayt (1649 – 1717) for his residence in Dyrham Park, and indeed

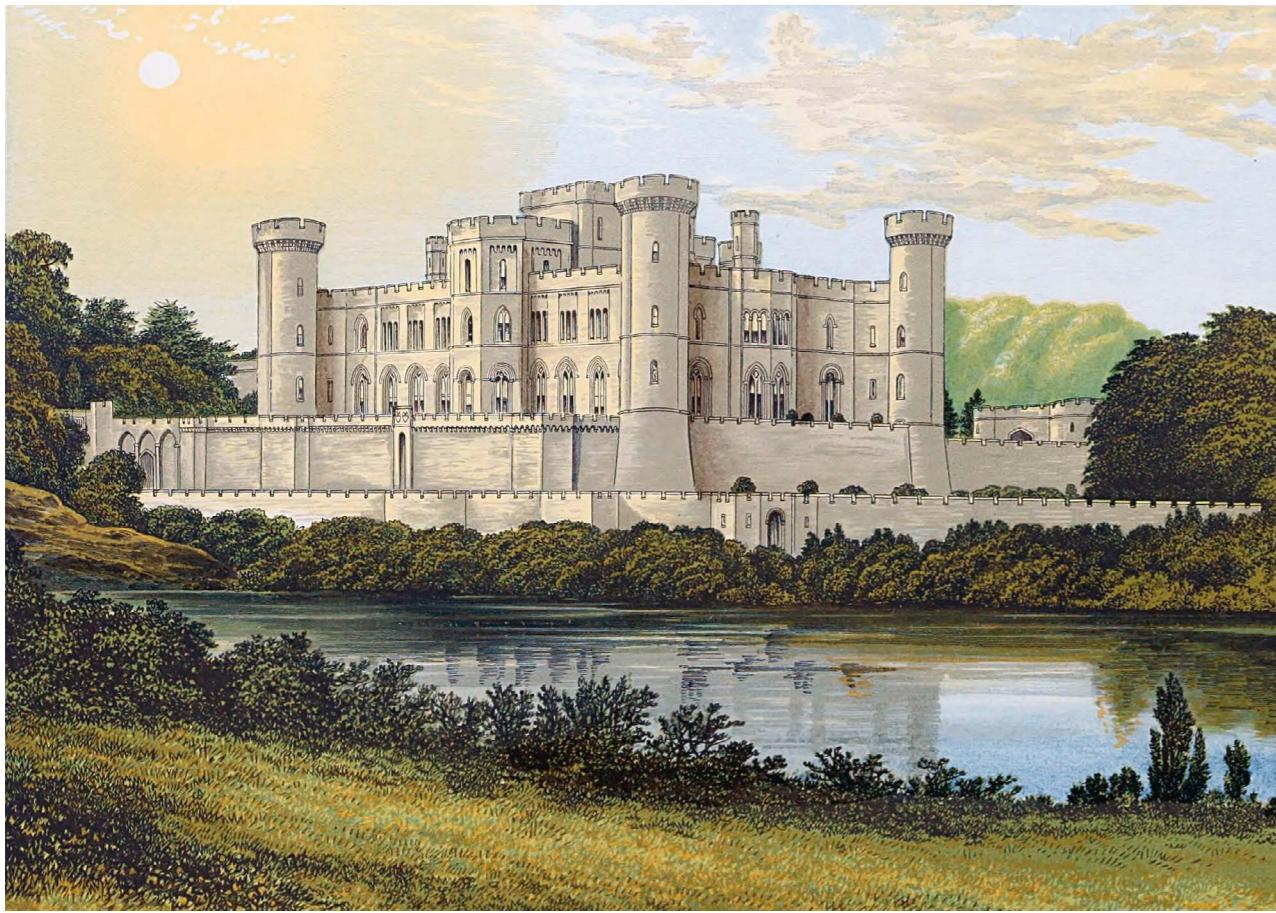
comprised not only sixteen oil paintings and over one hundred and thirty watercolours by Turner himself, along with pictures by other contemporary English artists, but also a considerable number of old masters. Munro began to form the collection very early on when, at the age of only thirteen, he inherited a painting by Murillo from his father, who had been the British Consul General in Madrid. Munro's passion for old masters accompanied him for the rest of his life, and the auctions at which he purchased pictures included the Lord Northwick sale in 1838, the Duke of Lucca sale in 1840, the Stowe sale in 1848 and the Samuel Rogers sale in 1856. The most famous painting in his collection at the time was Raphael's *Madonna of the Candelabra* (now in the Walters Art Gallery in Baltimore with an attribution, at least in part, to Raphael's workshop). His vast collection included work by Veronese (*The Dream of St. Helena*, now in the National Gallery in London; purchased by the museum at the same auction in 1878 at which the Tintoretto portrait was sold under lot 144), Rembrandt (*Lucretia*, now in the National Gallery in Washington), Giulio Romano (*The Holy Family with St. John the Baptist*, now in the National Gallery of Scotland and known as the *Novar Madonna*), Titian, Rubens and Claude Lorrain<sup>13</sup>.

Munro died on 23 November 1864 without ever having married, and so his collection was inherited by his sister, Isabella Munro-Johnstone who, in turn, died in 1873. Her husband followed in her footsteps in 1879 and the collection went to their only surviving son, Henry Alexander Munro-Butler-Johnstone (1837 – 1902), who sold it off piecemeal at Christie's. Auctions were held in May 1867 (364 paintings from Hamilton Place), June 1877 (55 watercolours), April 1878 (104 lots, including 32 watercolours and nine oil paintings by Turner) and June 1878 (153 old masters, including the Tintoretto portrait). The last part of the collection, comprising 707 lots, was auctioned off in March 1880<sup>14</sup>.

At the auction held on 1 June 1878<sup>15</sup> the painting is listed as lot 119, going to Bacon for £ 65 2s. It has not been possible to identify this “Bacon”, but then the moniker may well have been a cover used to avoid revealing the buyer's real name, a common practice at the time.



**Fig. 3:** John Michael Wright (1617–1694), *Portrait of Thomas Povey*, oil on canvas, National Trust, Dyrham Park



A few years later we find the painting in the collection of Charles Somers-Cocks, Third Earl Somers (1819–83, fig. 5), in the Octagon Saloon in Eastnor Castle (fig. 4). It even puts in an appearance in a book written by his daughter, Lady Henry Somerset (1851 – 1921), who published a guide to Eastnor Castle in 1889<sup>16</sup>. She writes: “The labour of love, which has collected and preserved all the details concerning the works of art in the Castle, has for me a personal value greater than I can express, for they are tokens of the wonderful knowledge and sense of beauty of my dear father, the late Lord Somers, who patiently accumulated them, and placed them year by year in the home he loved so well”<sup>17</sup>, thus hinting that a large part of the collection was the work of her father, the Third Earl. Lady Isabella Somers-Cocks, who became Lady Henry Somerset on her marriage to Lord Henry Somerset, was a philanthropist, a leader of the Temperance movement and a women’s rights activist. She knew Mary Berenson, and indeed the National Portrait Gallery in London has a photograph of the two women together, taken in 1904 (fig. 6)<sup>18</sup>. Bernard Berenson was the first scholar to publish the portrait, in the 1957 edition of his *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School*, listing it



as formerly in Eastnor Castle. The painting is not reproduced in the book and the Villa I Tatti archive has only two photographs of the copy (fig. 1 p. 25), published as an autograph work by Tintoretto in Bridgewater House, London, and had been present in successive editions of Berenson’s *Indices*<sup>19</sup> (for a detailed account of the copy see Enrico Dal Pozzolo’s essay in this volume). One of the two prints has the words “cf. Eastnor Castle, ex Somers ??” pencilled in<sup>20</sup>. We do not know when William Mostyn-Owen added this annotation, but the question marks indicate that he cannot have had a photographic reproduction of the former Somers painting to hand for purposes of comparison. The doubt that the question marks convey suggests that the image of the original was in his memory alone.

As we have seen, the portrait was already mentioned in Lady Henry Somerset’s book published in 1889, and we find it again, still in the Octagon Saloon, in a volume published in 1904 entitled *In English Homes*, a guide to England’s stately homes illustrated with photographs by Charles Latham. The guide describes the castle thus: “On an island in the lake, now marked by a clump of trees, stood the ancient manor house in which the ancestors of Earl Somers lived from the sixteenth century to 1812, when the first Earl built Eastnor Castle from the designs of Sir Robert Smirke, R.A., in a style which that prominent architect considered to be Norman, and there are round machicolated towers, curtain

**Fig. 6:** Photograph taken in 1904 of Lady Henry Somerset (far right) with (from left to right): Ray Strachey, Mary Berenson, Karin Stephen, Hannah Whitall Smith (seated), and Logan Pearsall Smith, London, National Portrait Gallery

**Figs. 4,5** (opposite page):  
F. Lydon, *View of Eastnor Castle*, chromoxylograph, from F. O. Morris’s *The County Seats of the Noblemen and Gentlemen of Great Britain and Ireland* (1880); Frederick Sargent, *Portrait of Charles Somers Cocks, 3rd Earl Somers*, pencil on paper, National Portrait Gallery

**Figs. 7,8:** Agnew's records of 1918 (fig. 5) and 1919 (fig. 6), London, National Gallery

walls, and embattlements. The castle is beautiful in its surroundings, and owes its inner harmony and attractions mainly to the artistic and elevated tastes of the late Earl Somers”<sup>21</sup>.

Agnew's records, now in the National Gallery in London (figs. 7-8), tell us that the painting came to them in 1918 via "Arthur Ruck", and the provenance is given as Lord Somers' collection. Arthur Ruck, who styled himself an "Agent for the private sale and purchase of important works of Art" (fig. 9)<sup>22</sup>, was a middle-man who handled the sale of works of art belonging to collectors who preferred not to sell their property at public auction.

The portrait was sold by Agnew's to Norman Clark Neill for 2,400 guineas. Norman Clark Neill (1884 – 1935)<sup>23</sup> was born into a wealthy Scottish family in Greenock in 1884. His father's family owned the Neill, Dempster & Neill sugar refinery, while his mother came from a family that had made its fortune in the textile industry. Norman himself used both his mother's and his father's surnames. He was passionate about sailing boats and cars, taking part in 1911 in The Prince Henry Tour, a tour of Europe by motorcar organised by Prince Henry of Prussia to celebrate the coronation of King George V. Setting out from Homburg in Germany on 4 July 1911, the tour reached London on 19 July of the same year. Taking part in the tour were 37 German cars and 28 British cars, including Norman Clark Neill's Rolls Royce Silver Ghost, which won him the Queen's prize for the best appointed car (fig. 10). Sir Arthur Conan Doyle took part as well in the race.

With Clark Neill we encounter a bizarre coincidence, for if we read the article on Sir Peter Lely's collection published in the Burlington Magazine in 1943<sup>24</sup>, we hear, in connection with Veronese's *The Blessed Virgin, the Child Jesus, St. Joseph, St.*

*Catherine, as big as the Life*, that: “This is probably the picture, measuring 40<sup>1/8</sup> by 60<sup>3/4</sup>” which was lent by Mr. Norman Clark Neill at the Winter Exhibition of the Burlington Fine Arts Club in 1925–6”, which appears to be the Veronese painting now in the Timken Museum of Art in San Diego depicting a *Madonna and Child with St. Elisabeth, St. Catherine and St. John the Baptist*. Thus at the sale of Sir Peter Lely’s collection in 1682 the figure of St. Elisabeth, with her particularly virile features, must have been mistaken for St. Joseph. If that identification is correct<sup>25</sup>, then Clark Neill’s collection would have included, by sheer chance, two of the paintings that had belonged to Sir Peter Lely two hundred and fifty years earlier. One of the paintings in Norman Clark Neill’s collection, *Three Men and a Boy* by the Le Nain brothers, was donated to the National Gallery in London by Clark Neill’s widow Mairi Milne in 1936 in memory of her husband<sup>26</sup> and is currently on display in Room 31<sup>27</sup>.

Agnew's records inform us that the Tintoretto portrait was bought back by the gallery on 14 May 1919, purchased from Norman Clark Neill and then resold on 22 May of the same year to a Romanian banker resident in Paris named Jean Chrissoveloni (fig. 11)<sup>28</sup>.

On the banker's death, his widow auctioned off the collection at Christie's in London on 8 June 1928<sup>29</sup> and the Christie's 634 EP stencils stamped on the stretcher refer to that sale. However, the Tintoretto portrait remained unsold on that occasion,<sup>30</sup> and after the death of Chrissoveloni's wife, Sybille Youell in 1931, ownership of the painting was transferred to Hambros Bank in London<sup>31</sup> which attempted to sell it in the United States, putting it up for auction at the American Art Association – Anderson Galleries on 16 November 1933<sup>32</sup>. This auction house was the result of a merger in 1929 between the American Art Association and



**Fig. 9:** Arthur Ruck's advertisement, "American Art News", 23 March 1918

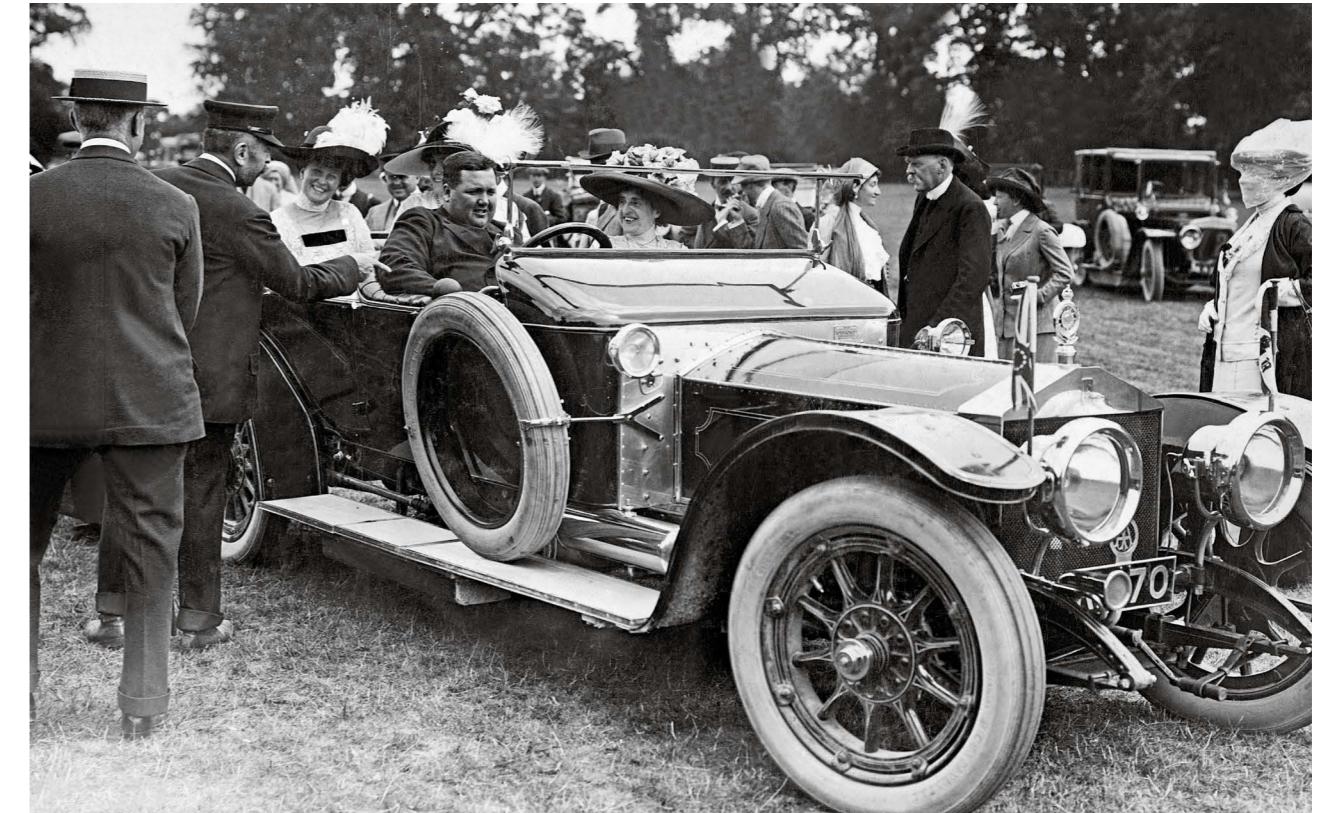
the Anderson Galleries. The company was taken over by Parke-Bernet Galleries Inc. in 1938 and was eventually bought up by Sotheby's in 1964. The 1933 catalogue tells us that H.H. Parke and O. Bernet were two of the auctioneers in the auction at which the Tintoretto portrait was sold. A label on the reverse of the frame with the words "Cameron-Smith & Marriott Anderson Gall [...], New York, Capt. Falcke" informs us that the English packers and carriers Cameron-Smith & Marriott had taken care of shipping the picture to the United States on Captain Falcke's behalf ahead of the auction in 1933. In the auction catalogue's introductory pages we also learn that the London representative of the American Art Association – Anderson Galleries was Captain Falcke's wife Shirley.

Remaining unsold, the picture was put for sale again at Christie's in London on 31 May 1935, the Christie's 449 GB stencils stamped on the stretcher referring to this sale<sup>33</sup> where, on the advice of Antonio Morassi, it was purchased in a private deal after the auction for Giovanni Rasini (fig. 12), who died in 1952. It has been the property of the Rasini heirs ever since.

In Morassi's notes, now held by the Rasini heirs, the painting is described thus: "Jacopo Tintoretto, Portrait of man in furs, canvas/ purchased at auction by So [crossed through] in London for roughly 6,000 Italian lire/ c. 1935 Not [crossed through] (Unpublished)"<sup>34</sup>.

Given that Morassi's memoirs – penned in 1974, thus fully thirty-nine years after the painting was purchased – leave room for error in certain details, we can turn to the diary kept by Giovanni Rasini himself in which he recorded events concerning his collection. An entry for the year 1935 reads: "Tintoretto (Jacopo Robusti)/ Portrait of man with beard and furs/ a book held open by a hand/ canvas./ Purchased in London through the offices of G. Bellesi for £ 440.

- - Lire 26,400./ there is in London at the [crossed through] (old copy)"<sup>35</sup>. Morassi's memory appears to have slipped only with regard to the purchase price, but Giovanni Rasini's notes inform us also that negotiations for the sale after the auction were handled in London by Giuseppe Bellesi<sup>36</sup>.

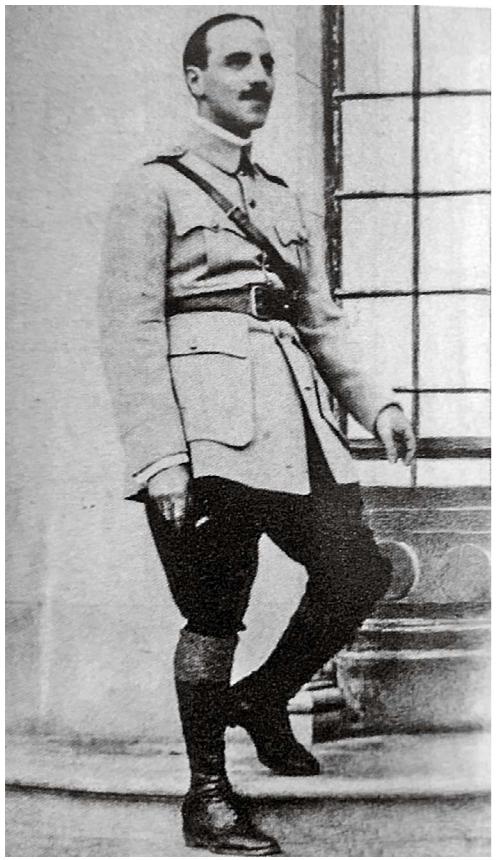


**Fig. 10:** Norman Clark Neill, driving his Rolls Royce Silver Ghost at the 1911 Prince Henry Tour

There is a final clue on the reverse of the painting in the shape of a note stuck on the relining canvas<sup>37</sup> containing a stamp from the customs post in Chiasso: "R. DOGANA INTERNAZIONALE DI CHIASSO 14 NOV. 35 XIII/ n° 18", which tells us that the painting reached Italy on 14 November 1935<sup>38</sup>, staying there until 1986 when the temporary import licence was cancelled<sup>39</sup>. The painting was supposed to be exported for good and shipped to Papetoai on the island of Moorea in French Polynesia, but plans changed and the portrait stayed in Switzerland, where it was to remain until a short while ago when it returned to England.

As we have seen, the portrait was purchased in London for Giovanni Rasini on the advice of Antonio Morassi<sup>40</sup>. The archive of the Rasini heirs contains not only the list mentioned above but also a catalogue of the collection, drafted on Giovanni Rasini's death in 1952, written and subsequently annotated by Morassi<sup>41</sup>. Entry no. 37 reads: "Jacopo Tintoretto. Portrait of a gentleman seated with a book. Canvas 112 x 90 cm./ Purchased in London in 1937. purchased by me for Giovanni at a price of roughly 2 +9... [crossed through] / An old copy of this portrait is in the Bridgewater Gallery in London–"<sup>42</sup>.

Antonio Morassi was, therefore, aware of the Ellesmere copy's existence<sup>43</sup> and he knew that it was "old". We have also seen that in the document which he drafted in 1974, he described it as being "unpublished"<sup>44</sup>. Given that in 1974 the picture had in fact already been published by Berenson (in 1957), Morassi



**Fig. 11:** Jean (Zanni) Chrissoveloni, image taken from O. Marinache, *Patrimoniul imobiliar al familiei Chrissoveloni de-a lungul veacurilor*, Bucarest 2016

may have been referring to the moment when the painting was bought in London, or else he was simply unaware that Berenson had published it.

At this juncture, however, one is prompted to wonder why Berenson was aware of the picture's existence when it was unknown to the world of art history (apart from Morassi) and had only been published in auction catalogues. Morassi may have alerted him to its existence, of course, but if that were so, he certainly would not have described it as "ex Somers", which is how it is described in his *Indices*; he would have listed the picture's actual location, even by simply naming the city, in this instance "Milan". All of this suggests that Berenson was unaware of the picture's collecting history following its departure from Eastnor Castle.

But if the information in Berenson's possession did not extend beyond 1918<sup>45</sup>, then one might wonder why he waited until the 1957 edition to publish the work (when the Ellesmere copy had already been published in the very first editions at the turn of the 19th century). Another factor of some significance is that the Berenson photographic library does not have a photograph of the Somers picture either, only a reproduction of the Ellesmere

copy. One possible explanation for this is that Berenson published the painting in 1957 based solely on memory. We have seen that Mary Berenson and Lady Henry Somerset were acquainted, and Mary Berenson is highly likely to have visited Eastnor Castle, where she would have seen the painting when it was still *in situ* (thus before 1918). This, however, does not explain either why the painting was not included in the editions of the *Indices* published before 1957 or why the 1957 edition does not refer to the identity of the two compositions even though both portraits are listed. The only element pointing to an awareness of its existence is William Mostyn-Owen's remark on the back of the photograph at Villa I Tatti: "cf. Eastnor Castle, ex Somers ??".

As chance would have it, both the original painting and the copy are of English provenance. Had the sitter been a famous figure, possibly of some importance in England itself, then this circumstance would not have been so surprising, but in our case we are looking at a portrait of a sitter whose identity had already been forgotten as long ago as the 17th century.

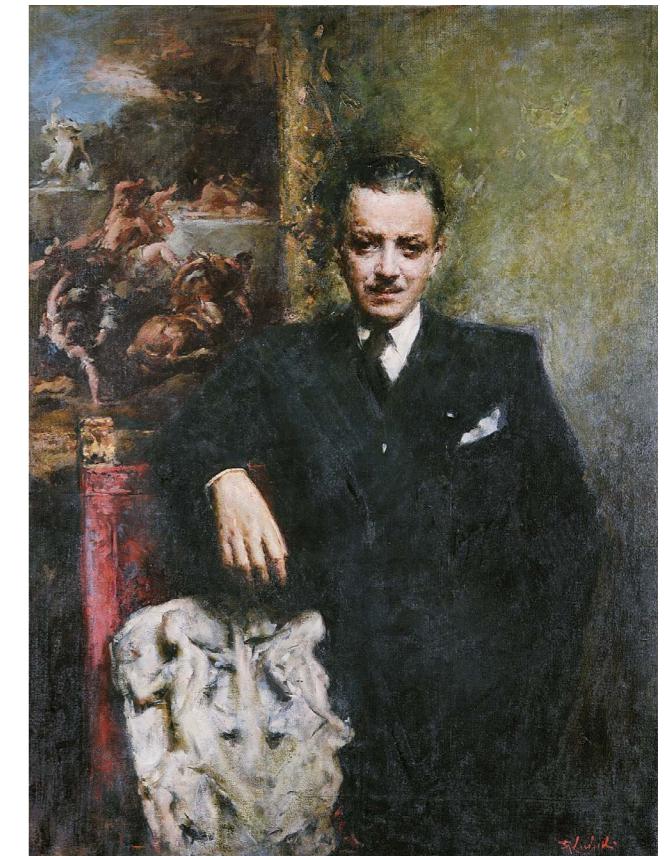
We know that the copy reached England in the famous London auction of the Orléans collection, where it was listed as lot 159<sup>46</sup>. Purchased by Francis Egerton, Third Duke of Bridgewater, it entered the Stafford collection, one of the most important collections in early 19th century England<sup>47</sup>. It was published by Ottley in 1818 in a book illustrated with engravings by Tomkins<sup>48</sup>, in which we see the

painting reproduced for the very first time<sup>49</sup>, but it was not until 1903, when Cust's book was published, that we see a photographic reproduction<sup>50</sup> (while it was only in 1933, in the American Art Association – Anderson Galleries auction catalogue, that we have the first photographic reproduction of the former Lely painting). From that moment on, we are certain that the painting is the same as the one sold by the heirs in 1976, when it was reproduced in the Christie's catalogue<sup>51</sup>.

Delving back into the past<sup>52</sup>, the portrait once belonged to no less a collection than that of Queen Christina of Sweden, being listed in the inventory of her property drafted after her death<sup>53</sup>.

Thus if we did not have unimpeachable evidence, it would be difficult to imagine that a copy passed through the most important collections in Europe for three centuries, from the collection of Queen Christina of Sweden to the Orléans collection and from there to the Stafford collection. Yet the evidence clearly shows us the difference between the original and the copy.

It is equally intriguing to note that the copy reached England with much trumpeting, when the original had already been in the country discreetly for over one hundred years. And for the entire time in which the two pictures were in the country, no one realised that they were two versions of the same composition, one a copy of the other.



**Fig. 12:** Romualdo Locatelli, *Portrait of Giovanni Rasini*, oil on canvas, Rasini collection, Castel Campo

## Notes

<sup>1</sup> R. Graham, *A Short Account of the Most Eminent Painters, both Ancient and Modern* in C. Du Fresnoy, *De Arte Graphica: the Art of Painting*, London 1695, p. 343.

<sup>2</sup> British Library, Add. MS. 32,506. The manuscript was published in 1887: *The Autobiography of The Hon Roger North*, London 1887, p. 193.

<sup>3</sup> The sources for the sale are listed by Lugt in F. Lugt, *Les Marques de collections*, Amsterdam 1921, p. 387. Lugt mentions that in addition to the printed version published in 1758 (*A catalogue of the curious collection of pictures of George Villiers, Duke of Buckingham [...]*. Also, *A catalogue of Sir Peter Lely's capital collection of pictures, statues, bronzes, &c., with the exact measures of the pictures in both collections [...]*, London 1758), there is a hand-written catalogue by George Vertue in the British Museum (Add. MS. 23081, ff. 74-78). The names of the buyers with the prices achieved are listed in *The Executors' Account Book of Sir Peter Lely 1679-91*, also in the British Museum, Add. MS. 16,174. Another manuscript, dated 1682, is in the Wiltshire Record Office, ex the Marquess of Ailesbury papers, MS. cat. no. 9, 35/36 (I am grateful to Diana Dethloff for the information and for supplying the relevant image - fig. 1). The sale catalogue was also published in *Sir Peter Lely's Collection*, in "The Burlington Magazine", vol. 83, no. 485, 1943, pp. 185-191 and, more recently, by Diana Dethloff in D. Dethloff, *The Executors' Account Book and the dispersal of Sir Peter Lely's Collection*, in "Journal of the History of Collections", vol. 8, no. 1, 1996, pp. 15-51.

<sup>4</sup> The Executor's Account book, op. cit., mentions two portraits by Tintoretto. The first: "A Picture by the Life of Tintoret" purchased by Povey, a collector and a friend of Samuel Pepys, for £12 15s. The second: "A Picture after the life of Tintoret" was sold to a certain Dr Cole for £7 15s. Thus in this list, given the generic character of the description, we are not able to discern which of the two portraits was sold to Povey. Tintoretto's portraits are described with far greater precision, on the other hand, in the catalogue published in 1758 (*A catalogue of Sir Peter Lely's capital collection of pictures [...]*, op. cit.) which also provides their dimensions. They are listed as "A Picture after the Life with both Hands" 02 10 02 06 and "Another Picture after the Life, with a Book" 03 08 02 10. We are however certain that the portrait with the book was sold to Povey inasmuch as a manuscript dated 1682, now in the Wiltshire Record Office, ex the Marquess of Ailesbury papers,

(MS. cat. no. 9, 35/36, fig. 1) describes the two portraits with great clarity, and while the buyers' names are not given, the sale prices are. The Tintoretto portrait "Another after the Life with a Book" 03 08 02 10 is listed as having been sold for £ 12 15s, and given that we know from the Executor's Account Book that the portrait purchased by Povey was sold for £ 12 15s, we can be certain of its identification. I am grateful to Diana Dethloff for the information.

<sup>5</sup> See for example the entry in Samuel Pepys' diary for Monday 19 January 1663, *The Diary Of Samuel Pepys*, vol. I, ed. 1893, p. 553.

<sup>6</sup> *A List of Pictures Received from Thomas Povey Esq. for the use of William Blathwayt Esq. In Pursuance of an agreement or Deed of Bargain and Sale in Writing between the said Thomas Povey and Mr. Blathwayt bearing date the Eighth day of November 1693*, MS., Gloucestershire Archives, D1799/E247; *List of pictures received from Thomas Povey at his house at Charing Cross (co. Middlesex)*, MS., Gloucestershire Archives, D1799/E248. Both documents provide a summary list of the 112 paintings sold by Povey to his nephew Blathwayt. The descriptions are so generic, without either attributions or dimensions, that it is impossible to identify our portrait in them. My thanks to Andrew Parry of the Gloucestershire Archives for supplying me with a scanned copy of the manuscripts.

<sup>7</sup> William Blathwayt sale, Derham [Dyrham Park], 18-21 November 1765, *A catalogue of the valuable collection of pictures of William Blathwayte [Blathwayt], Esq. Which will be sold by auction at Derham, in the County of Gloucester, on Monday the 18th of November inst. and the three following days; and may be viewed on Monday the 11th instant, and the three following days. Thomas Joye, Auctioneer*.

<sup>8</sup> Unless we surmise that the painting arrived in 1693 (or later) and was sold before the sale of 1765.

<sup>9</sup> I owe this piece of information to Eric Hormell of the Getty, who succeeded in identifying the Munro provenance and supplied me with the details of the auction catalogue. I would also like to thank Susanna Avery-Quash for providing me with valuable indications for studying the painting's English provenance.

<sup>10</sup> H.A.J. Munro, *A complete catalogue of the paintings, water-colour drawings, drawings, and prints, in the collection of the late Hugh Andrew Johnstone Munro, esq., of Novar: at the time of his death deposited in his house, no. 6 Hamilton Place, London: with some*

additional paintings at Novar

London 1865, p. 15, no. 1.

<sup>11</sup> See below.

<sup>12</sup> F. Fowle, "Elegant depravity and irresponsible gaiety": *The Murray of Henderland Collection and the Scottish Taste for French Eighteenth-century Art*, in G. Faroult, M. Preti, C. Vogtherr (ed.), *Delicious Decadence: The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century*, Farnham 2014, pp. 62-64.

<sup>13</sup> For an account of the collection, see *Visits to Private Galleries. The Collection of H.A.J. Munro, Esq., of Novar, n. 113, Park-Street, Grosvenor-Square*, in "The Art Union, Monthly Journal of the Fine Arts and the Arts, Decorative, Ornamental", 9 (1847), pp. 253-5; *Visits to Private Galleries of the British School. The Collection of Hugh. Munro, Esq., Hamilton Place, Piccadilly*, in "The Art Journal", 3 (1857), pp. 133-5. The painting does not appear in the list of 1847, while the article of 1857 focuses entirely on works in the collection by English artists. Thus we may assume that the painting entered the Munro Collection after 1847.

<sup>14</sup> My gratitude to Charles Sebag-Montefiore for information regarding Munro's biography and on the dispersal of his collection.

<sup>15</sup> Novar Collection sale, Christie's, London, 1 June 1878, lot 119, sold for £65 2s to "Bacon".

<sup>16</sup> Lady Henry Somerset, *Eastnor Castle*, London 1889, p. 31.

<sup>17</sup> Lady Henry Somerset, *Eastnor Castle*, op. cit., preface.

<sup>18</sup> National Portrait Gallery, London, *Photograph Collection*, NPG Ax160716.

<sup>19</sup> Berenson Photographic Library, Villa I Tatti, Settignano, inv. nos. 1107010-1107011. My thanks to Giovanni Pagliarulo for his help in my research, esp. for acquainting me with the authors of the comments on the strength of their handwriting and for supplying the photographs of the copy.

<sup>20</sup> inv. no. 1107011.

<sup>21</sup> *In English Homes. The internal Character Furniture and Adornments of some of the most notable Houses of England. Historically depicted from Photographs specially taken by Charles Latham*, vol. I, London 1904, p. 329.

<sup>22</sup> Advertisement in "American Art News", 23 March 1918, p. 5.

<sup>23</sup> The biographical information on Norman Clark Neill comes from Brian Watson's website which devotes a considerable amount of space to Neill: <https://www.benjidog.co.uk/Stephanotis/Neill.php>.

<sup>24</sup> Sir Peter Lely's Collection, in "The Burlington Magazine", vol. 83, no. 485, 1943, p. 186.

<sup>25</sup> We should, however, remember that in addition to the confusion between St. Elisabeth and St. Joseph, the painting in Peter Lely's collection measured 44" x 64" while the Timken Museum painting is recorded as measuring 40%" x 62 1/4".

<sup>26</sup> H. Wine, *Seventeenth Century French Paintings (National Gallery Catalogues)*, New Haven, London 2001, p. 202.

<sup>27</sup> This information comes from the National Gallery website: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/the-le-nain-brothers-three-men-and-a-boy>.

<sup>28</sup> In Agnew's records it is listed as 1918, 5098, Jan 28, Tintoretto, *Portrait of a Man*, coll. Lord Somers, 43 x 34, Arthur Ruck (coll. Lord Somers), Norman C. Neill, June 4:18, 2,400 Guineas. And on another page: 5423 Tintoretto, *Portrait of a Man*, Norman C. Neill. Jean Chrissoveloni, May 22 19. Thus the painting, no. 5098, was acquired by Agnew's on 28 January 1918 as Tintoretto, *Portrait of a Man*, 43" x 34", bought by the dealer Arthur Ruck (coll. Lord Somers), and resold to Norman C. Neill on 4 June 1918 for 2,400 guineas. Returning to Agnew's as no. 5423 on 14 May 1919, acquired from Norman C. Neill, it was resold on 22 May 1919 to Jean Chrissoveloni. Agnew's archives may be consulted on line on the website of the National Gallery in London, where they are held: <https://www.nationalgallery.org.uk/archive/record/NGA27/13>.

<sup>29</sup> Chrissoveloni sale, Christie's, London, 8 June 1928 lot 119.

<sup>30</sup> My gratitude to Sandra Romito and Beatrice Bordin at Christie's for supplying the information relating to the two Christie's sales.

<sup>31</sup> This information is from the auction catalogue of 1933, where the painting is described as: "Sold by order of Hambros Bank, London".

<sup>32</sup> American Art Association – Anderson Galleries, New York, 16 November 1933, *Notable British Portraits together with two outstanding paintings by El Greco and Tintoretto a fine Turner watercolor. Property of [...] and from the collection of the late M.me Jean Chrissoveloni sold by order of the Hambros Bank, London*, lot 19.

<sup>33</sup> Christie's, London, 31 May 1935, lot 70.

<sup>34</sup> A. Morassi, *Coll. Rasini, lista dei quadri da me consigliati espertizzati ecc. dal 1928 al 1949*, [1974], MS., Rasini Heirs' Archive, Milan, where it is listed under no. 5. "Jacopo Tintoretto, *Ritratto d'uomo con pelliccia*, tela/ acquistato all'asta da So [crossed through] a Londra per circa 6 mila lire it./ circa 1935 Non [crossed through] (Inedito)".

<sup>35</sup> G. Rasini, *Diarlo*: 1935, MS., Giovanni Rasini

Archive, Milan, where it is listed under no. 48. "Tintoretto (Jacopo Robusti)/ Ritratto di uomo con barba e pelliccia/ un libro tenuto aperto da una mano/ tela/ Acquistato a Londra a mezzo G. Bellesi per Lg. 440. - - Lire 26.400./ esiste a Londra alla [crossed through] (copia antica)".

<sup>36</sup> As Paola Bracke informs us: "His activity as an art dealer is known only from 1924, the year in which his first advertisement was published in the "Burlington Magazine" (advertisements from July 1924 to June 1948). Thanks to the advertisements in this magazine we can reconstruct his career from his first exhibition space to his last major gallery, The Italian Art Gallery, situated in Bond Street before moving to Paddington Green. The founder of a business frequented by Italian and foreign collectors alike, he worked with the antique dealer Alessandro Contini Bonacossi who vied with the Duveen brothers for the best international clientèle": P. Bracke, *L'antiquario Giuseppe Bellesi e il suo fondo fotografico*, graduation thesis, Università di Bologna, supervisor A. Ottani Cavina, academic year. 2007-8.

<sup>37</sup> No longer on the canvas because the painting has been restored to its original first canvas.

<sup>38</sup> XIII refers to the 14th year of the Fascist Era which began on 29 October 1922, the day after the March on Rome.

<sup>39</sup> Final export licence no. 10 dated 24 January 1986, Ufficio Esportazione di Milano. The Rasini heirs have a copy of the document.

<sup>40</sup> The Morassi Photographic Library at the Università Ca' Foscari in Venice holds the photograph of the portrait: Venice, Università Ca' Foscari di Venezia, Morassi Photographic Library, inv. nos. 27344-27346.

<sup>41</sup> The comments stretch to 1974 and were probably all made in that year given the identical ink and handwriting they all show.

<sup>42</sup> A. Morassi, *Elenco dei dipinti appartenenti alla raccolta del fu [crossed through] conte Giovanni Rasini in Milano*, 1952, MS., Rasini Heirs' Archive, Milan. "Jacopo Tintoretto. Ritratto d'un gentiluomo seduto con libro. Tela cm. 112 x 90./ Acquistato a Londra nel 1937. da me acquistato per Giovanni al prezzo di circa 2 190 [crossed through] / Una copia antica di questo ritratto si trova nella Bridgewater Gallery a Londra-".

<sup>43</sup> This information was already in Giovanni Rasini's *Diarlo* for 1935, op. cit., yet it is clear that the source of the information was Morassi and thus that by that date he was already aware of the Ellesmere copy's existence.

<sup>44</sup> Coll. Rasini, *Lista dei quadri da me consigliati espertizzati ecc. 1974*, op. cit.

<sup>45</sup> When we know that the painting was with Agnew's, so it had certainly left Eastnor Castle by that date.

<sup>46</sup> London, Orléans sale: *A catalogue of the Orleans' Italian pictures which will be exhibited for sale by private contract, on Wednesday, the 26th of December, 1798, and the following days, at the Lyceum, in the Strand, lot 159; sold to the Duke of Bridgewater.*

<sup>47</sup> A book has been devoted to the Stafford Collection by Peter Humfrey, whom I wish to thank for his advice on the painting's provenance: P. Humfrey, *The Stafford Gallery. The Greatest Art Collection of Regency London*, Norwich 2019. For the copy of the portrait, see pp. 51, 293, cat. no. 204 (Appendix A).

<sup>48</sup> W. Y. Ottley, *Engravings of the most noble The Marquis of Stafford collection of pictures, in London, arranged according to schools, and in chronological order, with remarks on each picture*, London 1818, vol. II, pp. 2, 43-4, no. 25, the engraving is pl. 25. The engraving of P.W. Tomkins and J.M. Delatre, as recorded in the volume, was published on 1 March 1816.

<sup>49</sup> The painting was not reproduced in Couché's famous collection of engravings in the Galerie Orléans: *Galerie du Palais royal, gravée d'après les Tableaux des différentes Ecoles qui la composent: avec un abrévé de la vie des peintres & une description historique de chaque tableau*, par Mr. l'abbé de Fontenai Dédié à S. A. S. Monseigneur le duc d'Orléans, premier prince du sang, par J. Couché. 3 vols., Paris, Jacques Couché, 1786 – 1808.

<sup>50</sup> L. Cust, *The Bridgewater Gallery: One Hundred And Twenty Of The Most Noted Paintings At Bridgewater House*, London 1903, no. 11, plate 11

<sup>51</sup> Christie's, London, 2 July 1976, lot 89.

<sup>52</sup> See the essay by Enrico Dal Pozzolo in this volume.

<sup>53</sup> Inventory dated 1689 drafted on her death: "38. a picture of a portrait of a life-sized figure seated with a fur, holding an open book in his hands, more than half-figure, by Tintoretto, on a canvas standing five palms high and three and two-thirds palms wide, with a smooth gilded frame in the Roman style"; a transcription of the inventory is in G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc., dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870, p. 343.

## A Rediscovered Tintoretto, more precisely three (or dare I even say five?)

The *Portrait of a Scholar* attributed to Tintoretto, formerly in the collection of Queen Christina of Sweden

In analysing the painting under discussion in this paper, it is important that we take our first cue from its copy, the *Portrait of a Scholar* attributed to Tintoretto, formerly in Bridgewater House (fig. 1), and from this work's hugely important collecting history, which begins with an inventory of the property of Queen Christina of Sweden presumably drafted on her death in 1689. In this inventory we find "a picture of a portrait of a life-sized figure seated in furs, holding an open book in his hands, more than half-figure, by Tintoretto, on a canvas standing five palms high and three and two-thirds palms wide, with a smooth gilded frame in the Roman style"<sup>1</sup>.

Christina had famously put together an astonishing collection of paintings, starting with a group of pictures left to her by her father King Gustav II Adolph of Sweden (who had himself appropriated the paintings of the Prince Elector Maximilian I) and adding to it massively after the sack of Prague in 1648, when she managed to lay her hands on those belonging to the splendid arts collections that Rudolph II had put together in his castle in Bohemia. We cannot establish the provenance of the *Portrait of a Scholar* that ended up in Bridgewater House with absolute certainty, but we do know that Rudolph II's posthumous inventory – drafted when the spoils of war were moved to Stockholm in 1648 – records under no. 191 a "Portrait with a book in hand" ("Ein Konterfeht, so ein Buch in der Handt"): we cannot rule out *a priori* the possibility that this might be the painting under discussion here<sup>2</sup>.

In any event, the painting's history after 1689 is fairly straightforward. From Christina it went to Decio Azzolino, who had been raised to the purple by Pope Alexander VII in 1655 and whose tasks included helping the newly-arrived Queen to settle in the city. Christina and Decio forged a close bond of friendship which lasted until they both died in 1689. The Cardinal's collection went to his nephew,

**Fig. 1** (opposite page): After Jacopo Tintoretto (Domenico Tintoretto?), *Portrait of a Scholar*, oil on canvas, 121 x 92 cm, Milan, formerly Guido Rossi collection





**Fig. 2:** Peltro William Tomkins and Jean Marie Delattre, *Tintoretto. A portrait*, engraving, 1816 (reused by W. Y. Ottley in *Engravings of the most noble The Marquis of Stafford collection of pictures, in London [...]*, London 1818, pl. 25)

Marquis Pompeo Azzolino (1689–96), who left it in turn to Prince Livio Odescalchi, Duke of Bracciano (†1713). From the Duke, the collection went to the Marquis Baldassare Odescalchi-Erba, later Prince Odescalchi (1713–21), who arranged its sale. Following long drawn-out negotiations conducted by Pierre Crozat on behalf of Philippe II, Duke of Orléans, part of the collection left Rome for Paris, reaching the Duke's residence at the Palais Royal in December 1721<sup>3</sup>.

In 1792, following his failure to strike a deal with James Christie – who was supposed to be organising a group of English gentlemen to purchase the collection – Louis Philippe II, Duke of Orléans (Philippe Égalité) alienated the Paris collection to a Brussels banker named Edouard de Walckiers, who immediately sold it on to François de Laborde-Méréville. While the German, Dutch and Flemish paintings in the collection were auctioned in London in 1793 and later<sup>4</sup>, the Italian pictures remained

in the hands of Laborde-Méréville until 1798 when they were appropriated by Francis Egerton, Third Duke of Bridgewater, by George Granville Leveson-Gower (his nephew and heir, later the First Duke of Sutherland) and by Frederick Howard, Fifth Earl of Carlisle, who organised a historic sale while keeping part of the collection for themselves. At that auction the picture is listed under lot 159<sup>5</sup>. With Francis Egerton, it joined the Stafford Collection, one of the most important collections in early 19th century England, in Cleveland House, subsequently renamed Bridgewater House<sup>6</sup>. It was on that occasion that the portrait was reproduced for the first time in print by Peltro William Tomkins and Jean Marie Delattre in 1816<sup>7</sup>, on a plate that was used by William Young Ottley in 1818 to illustrate the pictures in the Stafford Collection (fig. 2)<sup>8</sup>. Yet it is not until 1903 that we find the first photographic reproduction of the work, in a book on the Bridgewater Gallery by Lionel Henry Cust (fig. 3)<sup>9</sup>.

In the meantime, Bernard Berenson – in the very first edition of his *Venetian Painters of the Renaissance* (1894) – lists a “Portrait of Man” among the autograph works by Jacopo Tintoretto in “Bridgewater House, London”. However, given that the collection had two portraits attributed to Tintoretto (no. 104, i.e. this one, and no. 106, a *Portrait of a Gentleman with a Letter* by his son Domenico, dated 1588), in the absence of any other reference we cannot be certain that Berenson was referring

to the first of the two. Whatever the case, the back of one of the two photographs belonging to him and now in Villa I Tatti<sup>10</sup> carries a summary of the collecting history described above, along with an attribution to Tintoretto which Berenson confirmed in all his subsequent *Indexes*, even specifying in the later ones (1932, 1936, 1957, 1958) that it was a youthful work by the artist<sup>11</sup>. The painting remained with the Ellesmere family – initially in Bridgewater House and then in Mertoun House at St. Boswell's in Scotland – until it was put up for auction at Christie's in London on 2 July 1976 with the traditional attribution to Jacopo Tintoretto<sup>12</sup>.

The catalogue entry, however, does point out that in the meantime Paola Rossi, in her book on Tintoretto's *Portraits* published in 1974, had removed the painting from the corpus of autograph works, describing it thus: “A work of considerable merit but the attribution to Jacopo Tintoretto is not convincing. If anything, it is closer to the hand of Schiavone”<sup>13</sup>. Rossi reiterated her position in an entry on the painting in the subsequent editions of the corpus of Tintoretto's portraits, yet her suggestion was ignored both by Francis L. Richardson in his monograph on Schiavone published in 1980 and by later scholarship<sup>14</sup>. It may be because of the uncertainty surrounding the attribution, that the painting went unsold, only to resurface at another auction in London two years later (“sold by order of the Trustees of the Ellesmere 1939 Settlement”), once again with an attribution to Tintoretto and a note mentioning the Schiavone hypothesis<sup>15</sup>. Purchased by an anonymous buyer, it was brought to Italy where it reappeared at an auction held by Finarte in Milan on 29 April 1980 with a putative attribution to Schiavone<sup>16</sup>. It was bought by Guido Rossi.

At this point in the story, however, we encounter a minor historiographical *coup de théâtre*. Eight years after the first edition of her book, Paola Rossi modified her opinion – in an *Appendix* to the second run of the two volumes that she and Rodolfo Pallucchini had devoted to Tintoretto's *Sacred and Profane Works* in 1982 – after “seeing the painting in the flesh when it was shown at Christie's in London” (namely, in 1976), “taking into consideration the attribution to Tintoretto, whose name on that occasion was confirmed also by Pallucchini (verbal communication)”. She even specified that the term ‘youthful’ used by Berenson for the painting can be narrowed down to the years between 1553 and 1555 because the portrait



**Fig. 3:** Photographic reproduction of the *Portrait of a Scholar*, published in L. Cust, *The Bridgewater Gallery: one hundred and twenty of the most noted paintings at Bridgewater House / reproduced in photogravure from photographs by Walter Longley Bourke*, 1903, pl. 11

can be slotted in between the *Portrait of Lorenzo Soranzo* in the Kunsthistorisches Museum in Vienna (dated 1553), the more or less coeval *Portrait of a Gentleman* in Oxford (Christ Church) and the *Portrait of a Young Gentleman Aged Twenty-nine* (dated 1555) in the National Gallery of Ireland in Dublin [...]. She ended by highlighting the fact that “while failing to achieve the lofty stylistic level of the Vienna and Oxford pictures, the painting shares with the portraits mentioned an identical and extremely well-balanced handling of chromatic interaction and chiaroscuro, and with the Oxford portrait a somewhat more analytical approach designed to impart a greater incisiveness to the sitter’s features”<sup>17</sup>.

Federico Zeri, in the meantime, had annotated the photograph in his possession as being the product of an “Anonymous 16th century Venetian painter”, though he mentioned both the earlier attribution to Jacopo Tintoretto (and thus rejecting it) and another – truly surprising, if putative – attribution to Giuseppe Ribera<sup>18</sup>.

#### The *Portrait of a Scholar* by Tintoretto, formerly in the collection of Sir Peter Lely

There is no trace of the existence of a second version of the *Portrait of a Scholar* in the literature on Tintoretto, only a somewhat cryptic remark from Berenson. As we have seen, his archive at Villa I Tatti has two photographs of the Ellesmere painting: no. 110710 – on the back of which a note reports the painting’s position in the Ellesmere Collection at Mertoun House and adds a summary of the transfers of ownership from Christina of Sweden to the sale at Christie’s in 1978 – and no. 110711 whose provenance from the Ellesmere Collection at Mertoun House it confirms, but it also adds “cf. Eastnor Castle, ex Somers”. The latter note, which refers to our painting, accompanied by two large question marks, is likely to have been penned by Willy Mostyn Owen, Berenson’s assistant and the editor of the English language edition of his last *Indexes*<sup>19</sup>.

The Venetian *Indexes* of 1957/1958 mention not only the picture listed as being in Mertoun House (“Man seated in furs”, accompanied by the initial G, indicating a youthful work) but also the existence of a “Nobleman seated with a large book in Eastnor Castle in Herefordshire, Lord Somers (formerly)”, without any additional information and without the reproduction in the second volume of a photograph to give us an idea of the picture’s aspect<sup>20</sup>. Either Berenson did not have that photograph or, if he ever did have it, it is no longer in his photographic archive at Villa I Tatti. Having said that, whoever added the remark was aware of the link between the Somers and Ellesmere pictures.

If we wish to get an idea of the Somers painting’s appearance, we have to consult the section on Tintoretto in the Witt Library in London, which has three black

and white photographs of it, recording a series of appearances on the market – London, New York, then London again – between 1928 and 1935.

For these appearances readers may refer to Ferdinando Corberi’s detailed account, but there are three different aspects worth highlighting here: it is, without any doubt whatsoever, the picture which once belonged to Lord Somers and which Berenson mentions (surprisingly, however, failing to include it in his updated *Indexes* published in 1936, including it only in those published in 1957); none of the folders on which the photographs are glued contains any reference to specialist literature but only to sales catalogues (on one of them it explicitly says “Do not photograph”); and the quality is clearly one step higher than the former Ellesmere painting, of which the Witt Library has four photographic reproductions (two of them relating to the auctions of 1976 and 1978).

At this juncture, to reconstruct the painting’s fate we need to move from London to Venice, where Ca’ Foscari University’s Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali holds the photographic archive of Antonio Morassi, one of the leading experts in Venetian art who worked from the 1920s to the 1970s. Of the circa 35,000 photographs in his archive, three relate to the Lely painting, which was photographed by Dino Zani in Milan and which Morassi states belonged to “Dr. Rasini”<sup>21</sup>. The “Dr. Rasini” in question was Count Giovanni Rasini, one of the most celebrated Lombard collectors of his day.

Born in Preore in the province of Trento in 1892, Rasini was a textile magnate with a passion for art. In 1919 he married Thea Casalbore (1893 – 1939), a sculptress in the Symbolist style who worked in Milan in the 1910s and ‘20s, who was a much-admired portrait artist in her own right and who was a travelling companion of the better-known artist Lina Arpesani<sup>22</sup>. The Count put together a substantial group of paintings and drawings, starting by purchasing the collections of Francesco Dubini and Aureliano Albasini-Scrosati and then adding masterpieces from other private collections (for instance from that of Giovanni Treccani degli Alfieri) or availing himself of the good offices of dealers such as Carlo and Antonio Grandi<sup>23</sup>. His residence in Milan housed pictures attributed to Jacopo Bellini, Bergognone, Canaletto, Crespi, Magnasco, Pittoni, Tiepolo ...<sup>24</sup> and in one of the period photographs we can see the *Portrait of a Scholar* hanging on the wall next to the fireplace (fig. 4).

Antonio Morassi was a close friend of Giovanni Rasini, which explains his publication of a catalogue of the latter’s collection of drawings with Hoepli in 1936<sup>25</sup>; but above all, it explains the fact – borne out by papers in the Rasini family archive – that it was Morassi who “bought at auction in London for about 6,000 lire it. circa 1935” the “Portrait of a Man wearing Furs” by Jacopo Tintoretto<sup>26</sup>. The fact that Morassi himself personally handled the deal is also confirmed by a hand-written note that he wrote in a *List of paintings belonging to the collection of the Tate* [crossed through] *Giovanni Rasini*, in which, alongside the figures relating to



**Fig. 4:** The *Portrait of a Scholar*, formerly belonging to the collection of Sir Peter Lely, shown hanging in Giovanni Rasini's drawing room

the work, he adds: “purchased by me for Giovanni at the price of approx. 2 †9... [crossed through]?”<sup>27</sup>. It goes without saying that the occasion for the purchase was the Chissoveloni sale held by Christie’s in London on 31 May 1935, but the purchase in this instance went through outside the auction, being handled by a Tuscan antique dealer named Giuseppe Bellesi who, as Luigi Bellini tells us in his memoirs, had “a small gallery in Bond Street” which acted as something of a beacon for “all his fellow Italian antique dealers when visiting London”<sup>28</sup>. Rasini himself noted down the deal in a hand-written diary<sup>29</sup>, yet we may assume that Morassi was the one to prompt him to take advantage of the opportunity because he was reasonably familiar with the English market; nor can we rule out the possibility that he may have been aware of the previous attempts to sell off the Chissoveloni Collection in London in 1928, if for no other reason

than that it contained a remarkable pair of companion pieces by Giandomenico Tiepolo (one of the masters to whom Morassi devoted his scholarly endeavours most assiduously) depicting *Rebecca at the Well* and *Christ and the Adulteress* which eventually ended up in the Louvre<sup>30</sup>.

There is, however, one fairly surprising aspect in this phase of the painting’s history which is worth highlighting, though not before taking at least a cursory glance at the figure of Antonio Morassi.

Born in Gorizia in 1893, Morassi studied art history in Vienna under the guiding hands of Max Dvořák and Julius von Schlosser before going on to complete his formative experience under Adolfo Venturi in Rome. Initially focusing on Renaissance topics, he ended up specialising in Venetian 18th century art, doing some ground breaking work on the Guardi and Tiepolo families. Settling in Milan, he directed the Pinacoteca di Brera from 1934 to 1939, concerning himself primarily with painting but also addressed themes that were less common at the time, as we can see from the exhibitions that he organised which included one on “Chinese Painting” in 1934 and another on “Ancient Italian Goldwork” in 1936. He then moved to the Directorate General of Galleries and Works of Art in Genoa, which he headed up from 1939 to 1949<sup>31</sup>. When he died in 1976, his library and photographic library went to Ca’ Foscari University. His extensive scholarly output<sup>32</sup> is remarkable – at a time when numerous experts and scholars tended to be somewhat cavalier in their attributions both for the market and for private collectors – for its immense stringency and scrupulousness, ensuring that much of it is still basically reliable today. His work includes studies on Jacopo Tintoretto dating back to the years immediately following his purchase of the

former Somers *Portrait*. I am referring, in particular, to a lengthy review entitled *La mostra del Tintoretto e il contributo delle raccolte straniere*, published in 1937 in “Le vie del mondo. Rivista mensile del Touring Club italiano” (V, 7, July 1937, pp. 693-709), and, above all, to his note with *Zwei Bildnisse des Jacopo Tintoretto* published the following year in “Pantheon” (21/22=11, 1938, pp. 84-86). Neither of the two essays mentions this important addition to Tintoretto’s catalogue which, as Morassi himself says in one of the documents in the Rasini family archive, continued to be “unpublished”<sup>33</sup>. And difficult though it may be to believe, apart from Berenson’s cryptic allusion to it, it has remained “unpublished” to this day. We can only guess at the reason for this historiographical silence on Morassi’s part. It is tempting to suggest that in view of his ranking position in the Fine Arts Administration (in his capacity as Director of Brera and then Director General in Liguria), he did not wish to appear to suffer from a conflict of interests, given, as we have seen above, that he had recently published a refined and scholarly catalogue of his collector friend’s drawings.

For the transfers of ownership prior to the Christie’s sale of 1935, as we have said, readers should consult the essay by Ferdinando Corberi, but it is worth drawing attention to the significant fact that the earliest reference to the painting that it has been possible to find points in the direction of the collection of Sir Peter Lely, the chief court painter to King Charles II and one of the most fashionable artists in England in the second half of the 17th century. As Diana Dethloff has shown in her studies, Lely managed to put together a vast collection of paintings, drawings and prints which is known to us thanks to a register prepared by the executors of his will on his death in 1680<sup>34</sup>. Under the date 18 April 1682 the register records the sale of a portrait from life by Tintoretto which a later transcription specifically tells us contains a book: “Of Tintoret, Another Picture after the Life, with a Book, 3 f. 8 2 f. 10”. This is unquestionably our picture subsequently acquired by Lord Somers.

#### Diagnostic analyses

Before its recent restoration by David and Dominic Chesterman in 2020–1, the painting, measuring 112 x 90 cm, hung in a frame which was not original – a label on the frame informs us that the picture was shown at the London gallery of Thomas Agnew & Sons in 1918–19 – and it had been relined in the 19th or early 20th century. The relining canvas was removed but the original canvas thus revealed failed to disclose any useful information in attempting to reconstruct its collecting history. As we can see from the photographs (fig. 5), cleaning showed the painting to be in very good condition, with only minimal paint losses in areas of marginal importance and a painted surface showing the painting’s execution to be of the highest quality with jewel-like textural brushwork.



Seated at a desk on a Savonarola faldstool, a bearded young man aged between 30 and 35 turns his gaze towards us while holding in his hands a large book open at pages on which the writing is illegible but the erudite nature of which is conveyed by marginalia. He wears a *zimarra*, a long, heavy coat commonly worn indoors in the winter. Trimmed with fawn-coloured fur, probably sable, the coat is made of plain “black” silken velvet, with no decoration yet clearly of some value and sophistication, and was generally worn over a doublet and hose. The coat is depicted with rapid brush strokes, as though the artist were eager to convey the effect of light sliding on the black ground and sinking into the fur<sup>35</sup>. The man’s head, on the other hand, is very meticulously defined, capturing his lively gaze, his complexion without a line on it, his smooth dark brown hair which softens into locks, and his long beard which is lighter around the mouth and darker below. With his upright bust and watchful expression, he presents himself to us in the guise of a committed scholar. X-ray analysis has revealed that the artist reused a canvas bearing earlier figurative work in a horizontal composition (fig. 6)<sup>36</sup>. The most clearly decipherable item, towards the centre-right of the canvas, is the head and bust of a woman with her head bowed, yet there does not seem to be a broader composition to which the head and bust are related. An easier scene to decipher, on the other hand, comprises the smaller female face even further to the right, towards the middle of the right-hand edge, which is all that is left of a Virgin in the act of offering the Christ Child to an old man in *proskynesis*, clearly one of the Three Wise Men kneeling. Taken as a whole, we are looking at a fairly elaborate composition which includes the figures of the other two Wise Men and a groom. To improve the scene’s legibility, Matteo Ballarin has produced an artist’s impression



**Fig. 6.** Jacopo Tintoretto, *Portrait of a Scholar*, London, private collection: x-ray

**Fig. 5** (opposite page): Jacopo Tintoretto, *Portrait of a Scholar*, London, private collection: after cleaning



**Fig. 7:** Jacopo Tintoretto, *Portrait of a Scholar*, London, private collection: x-ray with greater contrast and concealment of the figures belonging to other layers

accentuating the light contrasts and removing the interference caused by the later portrait of the scholar (fig. 7). The scene is played out under a canopy, beyond which we can make out a mountainous landscape and a cloudy sky. The Wise Man in adoration is shown in profile with a long beard, offering the Christ Child a round vessel which Jesus, completely nude, grasps with his hands. In the middle ground a standing figure with showy oriental headgear holds a more elaborate vase. This is clearly Balthasar bringing the gift of myrrh. In the centre we see the elegant form of a young man sporting a cap and a cloak, turning his gaze towards a figure on horseback and very probably holding the animal's bridle. The horse is seen from the front, its right front leg raised, either hinting at its restiveness or indicating a sudden halt in its progress. While only legible in part, we may assume that this horseman is Gaspar, which leads us to the obvious conclusion that the oldest of the three, in the foreground, is Melchior offering the gift of gold. The figurations are broken off on at least three sides of the field of vision (we cannot see anything of the upper side, which tells us that the canvas must originally have been larger and that it was abundantly cut down to size). St. Joseph must certainly have stood on the



**Fig. 8:** Jacopo Tintoretto, *Adoration of the Magi*, Madrid, Museo del Prado (c. 1537–8)

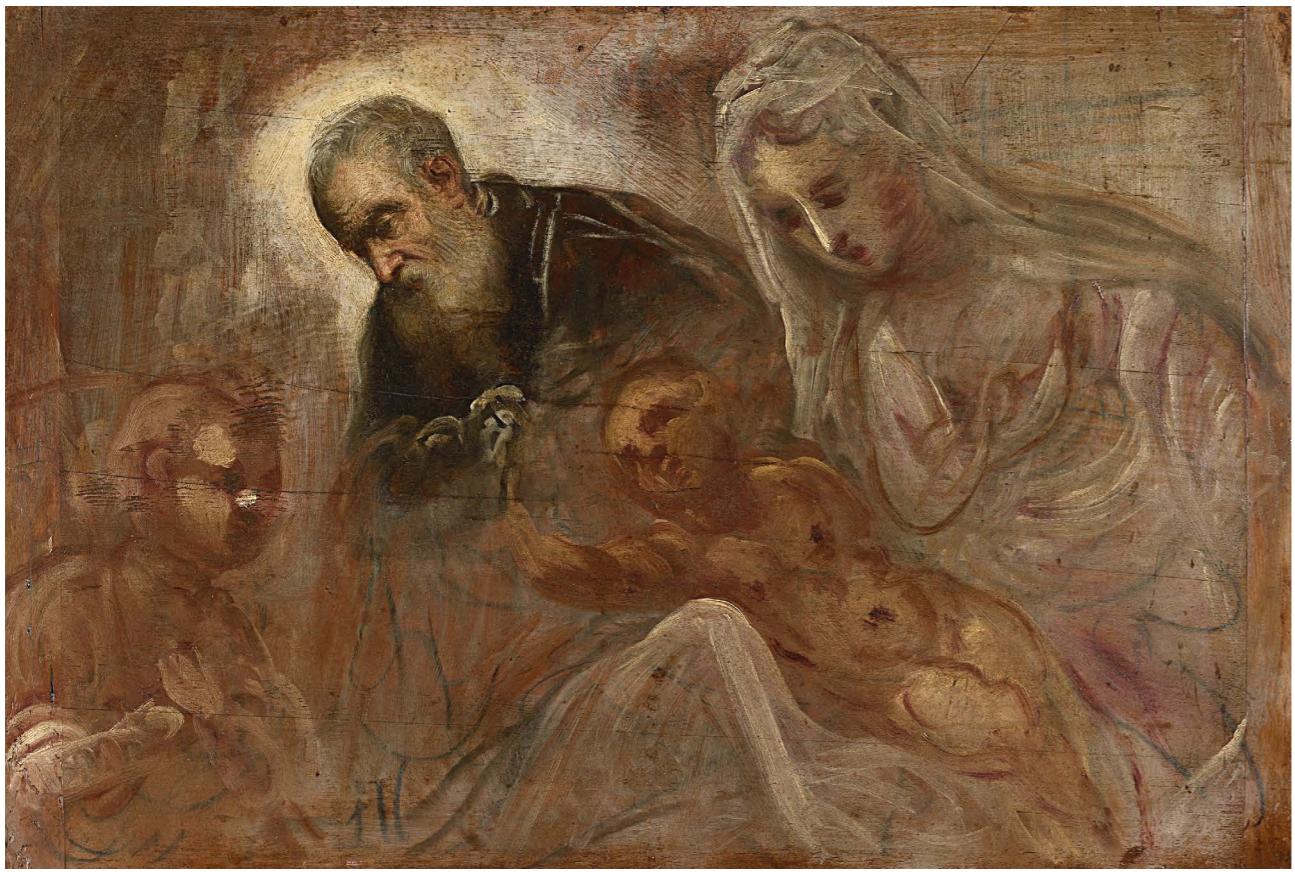
right, but it is equally logical that Melchior must have been shown in his entirety like Gaspar. An alternative hypothesis is that Gaspar appeared on the far left and that the figure on horseback is simply a member of their entourage, not unlike the figure in Tintoretto's *Adoration of the Magi* in the Museo del Prado (fig. 8)<sup>37</sup>. A comparison with the painting in Madrid, which scholars have confirmed on several occasions is a youthful work by the master (most of them opting for a date of 1537–8), is particularly helpful for imagining the scene's original composition, thus with St. Joseph standing on the far right and a substantial cortege on the left, which we can see quite clearly has been cut back in the Madrid painting if we consider the abrupt break in the image of the horseman offering a chest with other gifts to a figure seen from behind. It is also interesting to note that Melchior's pose lends itself to effective comparison with the pose of the Priest receiving the Christ Child in the *Presentation of Jesus in the Temple* in the church of the Carmini in Venice, an altarpiece dated somewhere between 1541–2 on the basis of certain stylistic considerations and 1548, which is the year in which the altar was built<sup>38</sup>. We can also say something about the bust of the woman visible centre-right (fig. 9). The inclination of the head, the position of the arms and the drapery are



extraordinarily similar, not to say identical, to those of Mary in the *Presentation of Jesus in the Temple* in the Museo di Castelvecchio in Verona, a picture painted for private devotion and traditionally attributed to the young Tintoretto, although recent scholarship has veered towards Giovanni Galizzi, just as it has for other pieces generally attributed to Tintoretto's early years (fig. 11)<sup>39</sup>. This is not the place to debate one of the most intricate philological issues in the whole of 16th century Venetian art, broached by Robert Echols and taken up by Frederick Ilchman<sup>40</sup>, so we shall confine ourselves to reiterating a concept over which scholars have recently tended to agree, namely that many of the 'Tintoretto-like' works attributable to Galizzi from the 1540s (and even later) were almost certainly painted in Tintoretto's workshop, and in fact the master's hand occasionally appears to shine through in them alongside the weaker work of his less celebrated colleague. This, merely to underscore the fact that recognising Galizzi as the painter behind such pictures as the Verona *Presentation* changes absolutely nothing with regard to the hypothetical attribution of the half-finished sketch underlying the *Portrait of a Scholar* because both men were working in the same workshop and the focal point of the workshop, its master if you prefer, was unquestionably Tintoretto. This also helps us to understand why the attribution of so many pieces has shifted from one to the other and back again over the years – with a further complication if we recall that in those same years Tintoretto was also very close

**Fig. 11:** Jacopo Tintoretto, (and workshop), *Presentation of Jesus in the Temple*, Verona, Museo di Castelvecchio (c. 1540-5)

**Fig. 9, 10** (opposite page):  
Jacopo Tintoretto, *Portrait of a Scholar*, London, private collection: x-ray (with Virgin's head highlighted);  
x-ray (graphic revisitation of the *Presentation in the Temple*)



**Fig. 12:** Jacopo Tintoretto, *Holy Family with St. John the Baptist*, Yale University Art Gallery, New Haven (1549–50)

to Andrea Schiavone, to whom Giorgio Vasari in the second edition of his *Lives of the Artists* mistakenly attributes Tintoretto's *Presentation of Jesus in the Temple* in the church of the Carmini<sup>41</sup>.

Returning to the results of the x-ray examination, we can see that the similarity between the second sketch under the *Portrait of a Scholar* and the Verona *Presentation of Jesus in the Temple* is so striking that one is tempted to surmise that what little is left of the head of a figure behind Mary over towards the right-hand edge may well have matched that of St. John the Baptist as he appears in the Verona picture (see the possible reconstruction, fig. 10)<sup>42</sup>.

And finally, it is worth pointing out in connection with the results of the diagnostic inspections that the broad, coarse brushwork of the figures in the two scenes beneath the *Portrait of a Scholar* closely reflects on the one hand the brushwork lying beneath other works known to have been painted by Tintoretto in the 1540s (see, for example, the *Portrait of Nicolò Priuli* in the Ca' d'Oro)<sup>43</sup>, and on the other, what we can see in an unfinished picture of crucial importance in allowing us to understand the master's technique at this stage in his career, namely the *Holy Family with the Young St. John the Baptist* now in Yale University Gallery in New Haven (fig. 12)<sup>44</sup>. In that painting the scene is portrayed at close quarters, with the Virgin holding Jesus as he stretches out his right arm towards his cousin,

while St. Joseph leans over the young saint. The picture is little more than a sketch produced with a very limited palette – which is exactly what we may assume to have been the case with the underlying *Adoration of the Magi*. Yet the head of the old man in the middle ground was finished far more meticulously, a skilled handling of textural overlays producing a strong sculptural effect. And even more surprising is the extent to which reflectography has revealed, at the base of the Yale painting, a composition drawn in freehand with a vehement force designed to capture the play of the volumes with solutions that were later changed while work was still in progress (Jesus, for example, was initially depicted in a supine position rather than on his side)<sup>45</sup>. We cannot rule out the possibility that under the various layers of the former Somers painting there may well lie a network of compositional traces comparable to that which has emerged in Yale. Unfortunately, however, the limitations of modern technology have thwarted all attempts to discover such a network so far, merely revealing second thoughts in the definition of the volume<sup>46</sup>. It is to be hoped that we may be able to discern far more at some time in the future.



### The Lely *Portrait of a Scholar*: dating and comparisons

Now let us go back to analysing the *Portrait of a Scholar* in an attempt to identify not so much Tintoretto's hand, which seems to be beyond question, as the picture's chronology, in respect of which several factors come together to suggest a fairly early work<sup>47</sup>.

The task of reconstructing the master's early portraits, a task initially attempted by Paola Rossi in 1974 and revisited by her in the catalogue of a monographic exhibition held in Venice and Vienna in 1994<sup>48</sup>, is facilitated by the existence of five works dated between 1545 and 1548.

The first is the *Portrait of Niccolò Doria* which recently surfaced on the art market in France (fig. 13)<sup>49</sup>. The painting instantly reveals the major influence of Titian's work on the young Tintoretto, if we consider that the full-figure composition and such details as the red drapery appear to be inspired by Titian's *Portrait of Cristoforo Madruzzo* now in São Paulo, thought to have been painted some three years earlier<sup>50</sup>. Yet it is clear that in defining the figure, Tintoretto had not yet developed the taste for a deeper exploration of the sitter's individual physical and psychological traits. We start to see that interest develop in the *Portrait of a Young Man aged twenty-five* in the British Royal Collection (fig. 14)<sup>51</sup>, which also bears the date 1545 but which one suspects may be somewhat later, where the artist raises the viewpoint and focuses with greater intensity on the face, the only part in our field of vision actually struck by light. In so doing, Tintoretto shows us that he is perfectly familiar with such works by Titian as the two versions of the *Portrait of Daniele Barbaro* in the Prado and in Ottawa respectively, painted in 1544-5 (fig. 15)<sup>52</sup>. While the small *Portrait of a Young Man aged thirty-nine* on panel in the Uffizi – which bears the date 1546 and which came to Florence labelled as a self-portrait through the good offices of Marco Boschini in 1671 – appears to be a kind of model for the production of a more finished portrait<sup>53</sup>, in his Otterlo *Portrait of a Young Man aged twenty-six* painted in 1547 (fig. 16)<sup>54</sup>, Tintoretto shows us that he is close to perfecting an original portrait formula which is extremely sophisticated both in its palette and in its execution.

Yet 1548 was also to prove a year of crucial importance for him in the field of portraiture. It is common knowledge that his first real opportunity to shine came in the spring of that year, when he showed the *Miracle of the Slave* now in the Gallerie dell'Accademia, a fully-fledged *coup de théâtre* with which Tintoretto took his place on the Venetian stage as Titian's only real rival in terms of inventive verve, narrative compositional talent and powerful brushwork, at the very moment when Titian himself had left Venice for the court of Emperor Charles V<sup>55</sup>. As for the Stuttgart *Portrait of a Young Man aged twenty-eight* (fig. 17)<sup>56</sup>, even if it did not have the same date on it, it could only date to that year in consideration of the degree

**Fig. 13** (opposite page): Jacopo Tintoretto, *Portrait of Niccolò Doria*, private collection (1545)



**Fig. 14:** Jacopo Tintoretto,  
*Portrait of a Young Man aged  
twenty-five*, Hampton Court,  
Royal Collection (1545)

of similarity that it shares with the picture in Venice, with its jewel-like palette and its innovative handling of light.

These are the firm dates in a timeline stretching from 1545 to 1548 within which scholars have more or less plausibly situated many other undated portraits<sup>57</sup>, including the two celebrated *Self-portraits*, one more rough and ready (and in many ways comparable to the *Portrait of a Young Man aged thirty-nine* in the Uffizi) in the Victoria and Albert Museum in London, the other almost identical in its composition but finished with a more sculptural manner now in the Philadelphia Museum of Art (fig. 24), both usually dated some time between 1546 and 1548<sup>58</sup>. There are no dated or certainly datable portraits thereafter until the Vienna *Portrait of Lorenzo Soranzo* in 1553, and in any case those that are commonly dated later than 1548 – the *Portrait of Nicolò Priuli* in the Ca' d'Oro (c. 1549), the *Portraits of Jacopo Soranzo* in the Castello Sforzesco in Milan (c. 1550) and in the Gallerie



**Fig. 15** (opposite page): Titian,  
*Portrait of Daniele Barbaro*,  
Madrid, Museo del Prado (1545)



**Fig. 16:** Jacopo Tintoretto, *Portrait of a Man aged twenty-six*, Otterlo, Kröller-Müller Museum (1547)

**Fig. 17** (opposite page): Jacopo Tintoretto, *Portrait of a Man aged twenty-eight*, Stuttgart, Staatsgalerie (1548)

**Figs. 18, 19** (following pages): Titian, *Portrait of Pope Paul III*, Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte (1543); Titian, *Portrait of Pietro Aretino*, Florence, Galleria Palatina di Palazzo Pitti (1545)

dell'Accademia in Venice (c. 1551) and the *Woman Seated* in Amersfoort (1550–3) – record a different moment in Tintoretto's development as a portrait artist, in which an accentuation of painterly qualities began to predominate over his earlier sculptural vigour.

There can be no question but that the *Portrait of a Scholar* formerly Sir Peter Lely collection – a far more relaxed work than the *Portrait of Niccolò Doria* painted in 1545 or than the portraits painted the year after – shows a degree of stylistic development which places it close to the Stuttgart *Portrait of a Young Man* and thus at the very time the master was painting the *Miracle of the Slave*. In fact, it is not difficult to identify in certain figures (likely to have been drawn from life) on the left of the composition in the *Miracle* that same constructive vein which informs the *Scholar*, in whom we can once again detect the influence of Titian who was to remain a veritable beacon for Tintoretto throughout the 1540s. Indeed,

it is perfectly clear that in defining the composition of the *Scholar*, Tintoretto paid great heed to Titian's *Portrait of Pope Paul III Farnese* now in the Museo di Capodimonte in Naples, a picture painted in 1543 and replicated on more than one occasion both by the master himself and by his workshop (fig. 18)<sup>59</sup>. Yet if we consider the dual stylistic register found in the execution of the *Scholar* – more optically defined in the head and more dynamic in the figure – we find the same dual approach in a masterpiece of which Tintoretto could not have been unaware, namely Titian's *Portrait of Pietro Aretino* painted in 1545 and now in the Galleria Palatina in the Pitti Palace (fig. 19)<sup>60</sup>. The story goes that Aretino lavished praise on the portrait yet complained about the somewhat slapdash finish which, he argued, was the painter's way of letting him know that the fee paid for the picture had been insufficient. Aretino was referring, of course, to Titian's little more than sketched handling of his bust and clothing, so different from the care taken with the psychosomatic treatment of his face. Tintoretto, for his part, instantly grasped the wealth of possibilities offered by such a diversified stylistic approach, and in devising his *Scholar* he devoted the utmost care and attention to the head while for the rest of the portrait he adopted "that certain practice common in Venice,





46



47



**Fig. 20:** Jacopo Tintoretto,  
*Portrait of a Man*, Strasbourg,  
Musée des Beaux-Arts (1547–8 c.)

made of blotches and rough sketches, without being fully finished” which Vasari, in commenting on the *Presentation of Jesus at the Temple* in the Carmini church, describes as emblematic of a certain approach to Mannerism in the city.

I do not think it an exaggeration to argue that this *Portrait of a Scholar* may embody the point of greatest proximity, but also of rivalry, on Tintoretto’s part with the portraiture of Titian. One is reminded of what Carlo Ridolfi says in his *Le maraviglie dell’arte* (1648), where he specifies that: “Neither did [Tintoretto] neglect to copy Titian’s paintings assiduously, to which he owed his own mastery of colour; thus it is that many of the things which he painted in his maturity retain that style in full, he adding to it certain observations which he had learnt through study; and following in the footsteps of good masters (without relenting

in his dedication to work), he made great strides along the road to perfection”<sup>61</sup>. Another portrait – formerly owned by the antique dealer Piet de Boer in Amsterdam and now in the Musée des Beaux-Arts in Strasbourg (fig. 20) – also likely to have been painted in this precise moment in his early maturity reveals, albeit on a less monumental scale, the same mood emulative of the style of Titian<sup>62</sup>.

So, when was the Lely *Scholar* painted?

On the basis of the above observations, if I had to propose a precise date, I would say 1547–8, immediately after two such unquestioned masterpieces as the San Marcuola *Last Supper* of 1547 and the British Royal Collection’s *Esther and Ahasuerus* of 1547–8. And if I had to narrow down the field yet further, I would suggest the winter of 1547–8, after Otterlo and before Stuttgart, which, incidentally, would also explain the heavy clothing worn by the sitter to keep out the cold.

## An open question and conclusive confirmation

We are not in a position, on the basis of our current knowledge, either to state or even to guess who the scholar portrayed may be. If the chronology argued above is correct, then, taken together with the sitter's apparent age – he can be no older than 30 to 35, if we compare him with the *Portrait of a Young Man aged thirty-nine* in the Uffizi and with the *Portrait of a Young Man aged twenty-eight* in Stuttgart – it would follow that he was born between 1515 and 1520, probably to a Venetian family, judging by his clothing and by a clue on which we shall dwell at greater length below. He was clearly a diligent scholar, though we cannot guess at the specific discipline to which he devoted his studies. Neither he nor the painter considered it of importance to apprise us of the fact, given their decision to fill the pages of the book with ersatz writing. The book's large folio format suggests that he had no wish to be remembered as a poet, and the absence of any graphic work relating to astronomy, geometry, architecture or music also allows us to rule out those subjects fairly confidently. The graphic arrangement of the text, however,

with its justified lines and marginalia, does point to erudite content, but then that can cover a broad range of disciplines ranging from jurisprudence to religious or secular history and a host of other topics. The binding, for its part, is of considerable sophistication and value<sup>63</sup>.

Perhaps the sitter had no heirs, or if he did, then they sold the painting fairly soon after his death, which probably explains why the Queen Christina's copy was made. A stylistic analysis of the latter painting points to a date some time around the turn of the 16th century – a date, in fact, confirmed by diagnostic analysis at the end of this study.

The painting has been the object of reflectography (which failed to reveal a great deal) and of x-ray examination<sup>64</sup>, which did reveal the re-use of a canvas which had previously held the three-quarter figure of a bearded young man holding a blank sheet of paper in his right hand while leaning with his left hand on

a small table with a clock and a crucifix (fig. 21). The composition is typical of Venetian portraiture at the turn of the 16th century and I do not think I am too far off the mark if I point to the work of Domenico Tintoretto as our yardstick here. Domenico was Jacopo Tintoretto's most talented and recognisable son – Marietta and Marco continue to be very shadowy and enigmatic artists – who specialised in portraiture with often remarkable results<sup>65</sup>. In artistic terms he was something of a dichotomy. While in large religious and secular compositions, though trying to recreate the features that had made his father's reputation, he revealed an often surprising weariness of design and execution, he proved to be a brilliant and extremely sensitive portrait artist in the numerous drawings and portraits of his that have come down to us. Thus it is not difficult to associate what the x-ray examination revealed – though this is but one of the many examples possible – with the man depicted in a portrait in the Vassar College in Poughkeepsie (fig. 22)<sup>66</sup>. We can also venture an informed guess regarding the sitter's social class and background. If we look closely, we can see that one of the most characteristic elements of his c

lothing is a kind of scarf which is different from the shirt collars and ruffs that were fashionable at the time. We find a similar article of clothing around the necks of the brothers in the Scuola dei Mercanti, a confraternity which turned to Domenico Tintoretto in 1591 to paint them in a group on two large canvases now in the Gallerie dell'Accademia in Venice (fig. 23)<sup>67</sup>. Thus everything points to the sitter being a Venetian merchant of the turn of the century. For some reason the painting was never finished, or if it was, he never took delivery of it, so the canvas remained in the workshop and was reused when the painter was asked to produce a copy.

Such copies were generally commissioned when originals were sold off, in order to keep a memory of the original in the family. In our case the sellers were well aware that they were divesting

**Fig. 21:** After Jacopo Tintoretto (Domenico Tintoretto?), *Portrait of a Scholar*, Milan, formerly Guido Rossi collection: x-ray



**Fig. 22:** Domenico Tintoretto, *Portrait of a Man*, Poughkeepsie, Vassar College (1590 – 1600)





**Fig. 23:** Domenico Tintoretto,  
*Portrait of the Brothers of the  
Scuola dei Mercanti* (detail),  
Venice, Gallerie dell'Accademia  
(1591-92)

themselves of a valuable work by one of the greatest masters of 16th century Italian art. It is not difficult to imagine why a local family on the point of selling a portrait by Jacopo Tintoretto would turn to Domenico Tintoretto for a copy, not simply in his capacity as his father's direct heir but also because he was the best portrait artist then working anywhere in the territory of the Venetian Republic.

In summary: we started from a presumed original by Jacopo (the Queen Christina canvas), to which we added the real original (the Lely canvas), under which two other compositions also by Jacopo, were identified. Finally, in the Queen Christina canvas, the x-rays revealed another figure, plausibly by Domenico. This chain of unforeseen events explains the title of the present essay: A Rediscovered Tintoretto, more precisely three (or dare I even say five?).

Before concluding, allow me to add one final consideration.

We have discussed the uncertainty regarding the attribution of the Queen Christina canvas harboured by Paola Rossi, the most prominent student of the master's portraits: first Schiavone, perhaps, then Tintoretto himself, but at an early date which x-ray examination now allows us to dismiss. But her judgment

of the painting's quality and stylistic roots remains and serves to confirm that a hypothesis attributing the picture to Domenico is now admissible. In his portraits from life, Domenico generally adopts a looser and more intense hand but, in a case such as this – in which he was commissioned to duplicate a picture painted by his father over half a century earlier – he would have felt it necessary to restrain his own interpretative verve and to confine himself to 'cloning' the features of the original as faithfully as possible.

If this is indeed the case, then it would also explain one final and still unresolved issue, namely the reason why the inventory of Queen Christina of Sweden shows no hesitation in attributing the Rossi painting to Tintoretto rather than describing it as a copy. The likely – and very simple – explanation is that the painting is indeed a Tintoretto, only not by Jacopo the father but by his son Domenico, who had inherited both his father's artistic talent and his nickname.

In the meantime (and via heaven alone knows what transfers of ownership), the magnificent original was about to enter, or had just entered, the collection of Peter Lely, who probably admired it a great deal because if we look at the composition of some of his best self-portraits (such as the one in the National Portrait Gallery in London or a drawing recently sold by Sotheby's: fig. 2 p. 12), we cannot help but get the feeling that the *Scholar's* intense expression had somehow carved a place for itself in his memory.

## Notes

<sup>1</sup> Catalogo dei quadri della Regina di Svezia (Archivio Palatino), a. 1689 circa G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc., dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870, pp. 336-376; p. 343. The reference of the document mentioned by Campori is: Archivio di Stato di Modena, Archivio segreto estense, Archivio per Materie, Cose d'arte, busta 18/2 fasc. 112, "1689 - Catalogo dei quadri della Regina di Svezia"; the corresponding inventory tells us in a note that the document was sent to Modena by the Estense Agent in Rome, Ercole Panziroli, with a reference to his letters dated 27 April, 29 June and 13-16 July 1689. See also O. Granberg, *La Galerie de Tableaux de la Reine Christine de Suède ayant appartenu auparavant à l'empereur Rodolphe II plus tard aux Ducs d'Orléans*, Stockholm 1897, p. 41, no. 83, (where the painting is identified as a "Portrait d'un homme assis, un livre à la main" with a ref. to App. III, 38 and the annotation: "Peut-être identique à un tableau de la Bridgewater Gallery") and Appendix III, p. LIX, n. 38, where Granberg reprints the inventory published by Campori, mistakenly informing us that it is in the "Archivio Palatino di Roma". It is not easy to establish accurately the length of the palm used in the 1689 inventory. Yet if we compare the dimensions of certain identifiable pictures - such as the four large Veronese Allegories in the National Gallery in London, c. 190 x 190 cm., given as 8 x 8 palms; or the two Veronese Allegories in the Frick Collection, 219.1 x 169.5 (Vice and Virtue) and 214.6 x 167 (Wisdom and Fortitude), given a 8.75 x 6.5 and 8.66 x 6.5 respectively - we obtain an approximate average of 24.5 cm per palm which, multiplied by 5 x 3.66, gives 122.5 x 89.83, thus compatible with the canvas which measures 119.5 x 91 cm. For the 1689 Inventory and the will, see also the recent transcription, with commentary, of the text in its entirety in the Archivio di Stato di Roma in M.G. Paviolo, *Aristocratici Inventari: Cristina di Svezia (1626-1689)*, 656 pp., 2020 (print on demand).

<sup>2</sup> B. Dudik, *Die Rudolphinische Kunst- und Raritätenkammer in Prag*, in "Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale", 12, 1867, p. XXXVIII. The list, drafted in all likelihood by Swedish Army General Hans Christoff von Königsmarck, has also been republished by Granberg as Appendix I to his *Galerie de Tableaux*, cit., pp. IV-XXII, as "Inventaire des Tableaux de l'Empereur Rodolphe II à Prague (l'originale

se trouve au château de Skokloster en Suède)", see p. VIII. The history of the Prague pictures is reconstructed in detail by N. Liptakova in *The Looting of Prague 1648. The History of the Looting of the Paintings from Prague*, MA Thesis, Department of Culture and Aesthetics, Art History, Stockholm University, 2019.

<sup>3</sup> René Ancel, in his essay entitled *Les tableaux de la reine Christine de Suède. La Vente au Régent d'Orléans* in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", 25, 1905, pp. 223-242, mentions a further list used in the negotiations in which the Odescalchi's chief interlocutor was Filippo Antonio Gualterio. Here, in the group assigned to Tintoretto, under no. 9 we read: "Portrait of a doctor dressed in black with his hands on a book palms 5 in height, palms 4 in width", p. 240. Ancel consulted it in the Gualterio Archive in Bagnoregio. We should remember that Crozat, himself an enthusiastic collector, was able to take possession of a few pieces.

<sup>4</sup> *The Orleans Gallery. Now Exhibiting at the Great Rooms, Late the Royal Academy, No. 125, Pall Mall, April 1793*.

<sup>5</sup> A catalogue of the Orleans' Italian pictures which will be exhibited for sale by private contract, on Wednesday, the 26th of December, 1798, and the following days, at the Lyceum, in the Strand, lot 159. The painting, however, does not appear - like many others - in the famous collection of engravings of the Galerie Orléans produced by Jacques Couché: *Galerie du Palais royal, gravée d'après les Tableaux des différentes Ecoles qui la composent: avec un abrégé de la vie des peintres & une description historique de chaque tableau, par Mr. l'abbé de Fontenai Dédiée à S. A. S. Monseigneur le duc d'Orléans, premier prince du sang, par J. Couché*. 3 vols., Paris 1786 - 1808.

<sup>6</sup> P. Humfrey, *The Stafford Gallery. The Greatest Art Collection of Regency London*, Norwich 2019, pp. 51, 293, cat. no. 204 (Appendix A).

<sup>7</sup> It bears the following inscriptions: "Tintoretto - 2.11 by 3.10, Drawn by W. M. Craig, Engraved by P. W. Tomkins, Engraver to his Majesty, & I. M. Delatree, London Published March 1, 1816, by Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown; J. White; Cadell & Davies; & P. W. Tomkins, 54 New Bond Street": an inscription bottom centre specifies that it has been hung in the "Stafford Gallery". See the British Museum database entry relating to the 1860 inventory, 0211.404: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1860-0211-404](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1860-0211-404).

<sup>8</sup> W. Y. Ottley, *Engravings of the most noble*

*The Marquis of Stafford collection of pictures, in London, arranged according to schools, and in chronological order, with remarks on each picture*, London 1818, II, pp. 2, 43-4, pl. 25.

<sup>9</sup> L. Cust, *The Bridgewater Gallery. One Hundred And Twenty of The Most Noted Paintings at Bridgewater House*, London 1903, no. 11, pl. 11.

<sup>10</sup> Inv. 110710.

<sup>11</sup> B. Berenson, *The Venetian painters of the Renaissance: with an index to their works*, New York-London 1894, p. 118 (II ed. 1895, p. 118; III ed. 1899, p. 136 and p. 130 in the illustrated edition published in 1906, p. 136); *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1932, p. 560; *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Italian translation by E. Cecchi, Milan 1936, p. 482; *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, London 1957, I, p. 175; B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento: elenco dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*. *La scuola veneta*, London 1958, I, p. 181 (listed as being in Merton House).

<sup>12</sup> Christie's, London, 2 July 1976, lot 89.

<sup>13</sup> P. Rossi, *Jacopo Tintoretto*, ed. R. Pallucchini and P. Rossi: I, *I ritratti*, Venice 1974, pp. 145-146 fig. 273 (new ed., Milan, 1990, p. 109 A 55).

<sup>14</sup> F. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980. As far as I am aware, the attribution to Meldola has not been accepted in the most important studies devoted to the master thereafter, which I summarise in my *Per Andrea Schiavone pittore: revisioni e aggiornamenti*, in "Splendori del Rinascimento a Venezia. Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano. Exhibition catalogue (Venice, Museo Correr, 28 November 2015 - 10 April 2016), ed. E.M. Dal Pozzolo and L. Puppi, Milan 2015, pp. 77-102.

<sup>15</sup> Christie, Manson & Woods, *Fine Old Master Pictures*, London, 26 May 1978, lot 13.

<sup>16</sup> Finarte, *Asta di dipinti dal XV al XIX secolo*, no. 334, Milan, 29 April 1980, lot 67.

<sup>17</sup> P. Rossi, *Appendice*, in R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milan 1982, I, pp. 235-236 no. R 5.

<sup>18</sup> Fondazione Zeri, factsheet no. 40996 specifies that Ribera's name is gleaned from an "anonymous note on the back of the photograph" (photo A.C. Cooper).

<sup>19</sup> Kindly communicated to me by Dr. Giovanni Pagliarulo.

<sup>20</sup> B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento [...] La scuola veneta*, op. cit.,

I, p. 177: "Eastnor Castle (Hereford). Lord Somers (formerly) Nobleman seated with a large tome".

<sup>21</sup> Università Ca' Foscari, Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Fototeca Antonio Morassi, unità 204

- *Tintoretto ritratti e disegni*. These are three b/w photographs with the following inventory numbers: 27344 (not very good), 27345 and 27346. On the back we find the following annotations by Morassi: *Milano, raccolta dr. Rasini Tintoretto, Ritratto (27344); Tintoretto? Rasini, Milano (27345)*.

<sup>22</sup> R. Pancheri, *Thea Casalbore Rasini (1893-1939): una scultrice milanese tra verismo e simbolismo*, in "Atti della Accademia Roveretana degli Agiati", 266, 2016, ser. 9, vol. 6, A, pp. 225-255.

<sup>23</sup> A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra 600 e 800*, Milan 2008, pp. 265-266, note 14.

<sup>24</sup> E.E. Gardner, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, IV, Venice - Verona 2011, p. 126.

<sup>25</sup> A. Morassi, *Disegni antichi dalla collezione Rasini in Milano*, Milan 1937.

<sup>26</sup> Hand-written sheet headed "Coll. Rasini" with a "list of the pictures advised, expertised etc. between 1928 and 1949", Rasini Heirs Archive, c. 1 no. 5.

<sup>27</sup> The typescript with hand-written annotations by Morassi, is also now in the private archive of the Rasini family: the indication of the *Portrait* is at c. 5 no. 37, with the specification of a date of purchase in London in 1937, which at this juncture - on the basis of Rasini's own diary (see note 29 below) - should be taken as a *lapsus calami*. The same date, 1937, also appears in another copy of the *Elenco*, which adds the remark that "An old copy of this portrait is in the Bridgewater Gallery in London" (c. 5 no. 38).

<sup>28</sup> L. Bellini, *Nel mondo degli antiquari*, Florence 1950, p. 286.

<sup>29</sup> This information is gleaned from the purchase diary drafted by Giovanni in the year 1935, now in the Giovanni Rasini private archive. The diary, under no. 48, specifically states: "*Tintoretto* (Jacopo Robusti)/ Portrait of man with beard and furs/ a book held open by a hand/ canvas./ Purchased in London through the offices of G. Bellesi for £ 440. - - Lire 26,400./ there is in London ~~at the~~ [crossed through] (old copy)", G. Rasini, *Diario: 1935*, MS., Giovanni Rasini Archive, Milan.

<sup>30</sup> A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venice 1971, p. 152 (listed as formerly in the Guttenberg Collection in Würzburg).

<sup>31</sup> For information on him, see M. Cataldi Gallo, *Antonio Morassi*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 410-417. S. Tavano, *Morassi Antonio*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani. 3. L'età contemporanea*, ed. C. Scaloni, C. Griggio and G. Bergamini, Udine 2011, pp. 2359-

2363, and primarily *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte*. Atti del Convegno Internazionale (18-19 settembre 2008, Gorizia, Fondazione Palazzo Coronini Cronberg), ed. S. Ferrari, Udine 2013.

<sup>32</sup> Un elenco delle sue pubblicazioni è offerto negli *Studi di Storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, ed. "Arte Veneta", Venezia 1971, pp. 5-9 (dal 1914 al 1971: per quelle successive, M. Prekeruti-Garberi, in "Arte Veneta", XXX, 1976, pp. 280-282, e V. Vuerich, in *Antonio Morassi. Tempi e luoghi*, op. cit., pp. 313-331).

<sup>33</sup> On the sheet cited in note 26, *Lista dei quadri da me consigliati...*, where it is listed under no. 5 as: "Jacopo Tintoretto, *Portrait of a man in furs*, canvas/ purchased in an auction ~~at Soe~~ [crossed through] in London four about 6,000 Italian lire / circa 1935 ~~Not~~ [crossed through] -(Previously unknown)".

We should compare this with what Giovanni Rasini reports in his diary under the year 1935: see note 29. In notes drafted many years later (the note is dated 1974 but harks back to events that occurred in 1935) Morassi had forgotten the auction house (~~at Soe~~ probably refers to Sotheby's, subsequently crossed through) and the purchase price (6,000 rather than the real figure of 26,400 indicated by Rasini in his diary).

<sup>34</sup> I am referring in particular to the following essays by D. Dethloff: *The executors' Account book and the dispersal of Sir Peter Lely's Collection*, in "Journal of History of Collections", 8, 1996, 1, pp. 15-51; *Sir Peter Lely's collection of prints and drawings*, in *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500 - 1750*, ed. Ch. Baker, C. Elam and G. Warwick, Aldershot, 2003, pp. 123-139; *From the cabinet to the studio: Peter Lely and drawing collecting in Seventeenth-century England*, in *A demand for drawings: five centuries of collectors and collecting drawings*. Exhibition catalogue (New York, The Morgan Library & Museum, 2018), ed. J. Marciari, New York 2018, pp. 56-69. For a more general discussion of the artist, see *Peter Lely: a lyrical vision*. Exhibition catalogue (The Courtauld Gallery, London, 11 October 2012 - 13 January 2013), ed. C. Campbell, London 2012.

<sup>35</sup> My gratitude to Mara Bertoli for the indications in an e-mail dated 31 May 2022.

<sup>36</sup> The x-ray analyses were performed by Mobile Radiographic Services Ltd. in July 2020.

<sup>37</sup> The Spanish painting was attributed to the master by S. Marinelli, *All'esordio di Jacopo Tintoretto*, in "Arte Veneta", LIX, 2002, pp. 116-123; pp. 120-121. Thereafter, see M. Falomir in *Tintoretto*. Exhibition catalogue (Madrid 2007), op. cit., pp. 242-244 no. 13. There is a clear difference with an autograph work such as the *Last Supper* in San Marcuola on the one hand and a workshop picture - most probably by Galizzi - such as the *Last Supper* in San Giovanni Battista at Meduna di Livenza on the other. For the latter, compare G. Fossaluzza in *Cassamarca*.

and R. Krischel, in *Tintoret. Naissance d'un génie*. Exhibition catalogue (Parigi, Musée du Luxembourg - Cologne, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 2017-18), ed. R. Krischel in conjunction with M. Hochmann and C. Maisonneuve, Paris 2018 (I ed. Cologne - Munich 2017 under the title *Tintoretto. A star was born*), p. 81 no. 1.

<sup>38</sup> For the Venetian altarpiece, see the study by F. Cocchiara, *La "Presentazione di Gesù al Tempio e Purificazione di Maria" di Jacopo Tintoretto ai Carmini. Lettura per frammenti di una pala e di un contesto*, in "Venezia Cinquecento", XVI, 2006, 31, pp. 189-272.

<sup>39</sup> Compare the entries by A. Carradore in "Splendori" del *Rinascimento a Venezia*, op. cit., p. 344 no. VI.8 (attributed to Tintoretto) and by S. Marinelli, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo*, Cinisello Balsamo 2018, p. 180 no. 193 (attributed to Galizzi).

<sup>40</sup> The matter was first raised by R. Echols, *Giovanni Galizzi and the problem of the young Tintoretto*, in "Artibus et historiae", XVI, 1995, 31, pp. 69-110, and subsequently developed by Echols in conjunction with F. Ilchman in *Toward a new Tintoretto catalogue, with a checklist of revised attributions and a new chronology*, in *Jacopo Tintoretto. Actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 26 y 27 de febrero de 2007), ed. M. Falomir, Madrid 2009, pp. 91-150. Thereafter, see M. Hochmann, *La giovinezza di Tintoretto: qualche riflessione sullo stato della questione*, in *La giovinezza di Tintoretto*, ed. G. Cassegrain, A. Gentili, M. Hochmann, V. Sapienza, Venice 2017, pp. 3-18, Id. *Il catalogo del giovane Tintoretto alla luce delle recenti esposizioni*, in *Tintoretto 2019*, ed. G. Gullino and I. Favaretto, Venice 2021, pp. 100-111. P. Rossi, *Giovanni Galizzi: un imitatore del Tintoretto*, ibid., pp. 124-131, and R. Krischel, *Qui est le jeune Tintoret?*, in *Tintoret*, op. cit., pp. 46-55.

<sup>41</sup> It was Ridolfi and Boschini in the 17th century who insisted on the proximity between Tintoretto and Schiavone, taking their cue also from a remark made by Jacopo's son Domenico: see my *Per Andrea Schiavone pittore*, op. cit., pp. 79-81. In this connection I suspect that we can detect one result of their cooperation in the *Last Supper* in the museum of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid, for which see the entry by R. Echols and M. Falomir in *Tintoretto*. Exhibition catalogue (Madrid 2007), op.

<sup>42</sup> The x-ray analyses were performed by Mobile Radiographic Services Ltd. in July 2020.

*Opere restaurate nella Marca Trivigiana* 1987 – 1995, ed. G. Fossaluzza, II ed., Treviso 1999 (attributed to Tintoretto, with a date of c. 1544 on the strength of the fact that the church was consecrated in 1545) and R. Krischel, *Qui est le jeune Tintoret?*, in *Tintoret*, op. cit., pp. 46–55, pp. 50–53 (attributed to Tintoretto and Galizzi with a date of c. 1544–5).

<sup>42</sup> Also performed by Matteo Ballarin.

<sup>43</sup> Diagnostic analyses performed on Tintoretto's paintings are illustrated in the following volumes: *Die Bamberger "Himmelfahrt Mariæ" von Jacopo Tintoretto*. Internationales Kolloquium in München, 27. und 28. Januar 1986 und Restaurierungsbericht / Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, ed. M. Petzet, Munich 1988; *Il Ritrovamento del corpo di San Marco del Tintoretto: vicende e restauri*, ed. R. Tardito, Florence 1990; P. Spezzani, *Riflettografia e raggi X di alcuni ritratti di Jacopo Tintoretto*, in *Jacopo Tintoretto: ritratti*. Exhibition catalogue (Venice, Gallerie dell'Accademia, 25 March – 10 July 1994, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 31 July – October 1994), Milan 1994, pp. 65–70; *Tintoretto, Der Gonzaga-Zyklus*. Exhibition catalogue (Alte Pinakothek, München, 17 May – 27 August 2000), ed. C. Syre, Munich-Ostfildern-Ruit 2000; J. Dunkerton, *Tintoretto's Painting Technique*, in *Tintoretto*. Exhibition catalogue (Madrid 2007), op. cit., pp. 139–147; *Tintoretto svelato. Il soffitto della Sala dell'Albergo nella Scuola Grande di San Rocco. Storia, ricerche, restauri*, ed. G. Fumo, D. Chinellato, Milan 2010; *La Crocifissione di Tintoretto. L'intervento sul dipinto dei Musei Civici di Padova*, atti della giornata di studi (Venaria Reale, 11 ottobre 2012), ed. S. Abram, Turin 2013; R. Krischel, *Qui est le jeune Tintoret?*, in *Tintoret*, op. cit., pp. 46–55; *Tintoretto. Apparizione della Vergine a san Girolamo. La pala e il suo restauro*, ed. S. Mason, Venice 2019; *Le Nozze di Cana di Jacopo Tintoretto nella basilica di Santa Maria della Salute: riflessioni, ricerche, restauro*, Venice 2020; *Tintoretto 2019*, op. cit.; G. Poldi, *Solidità e leggerezza. Peculiarità degli underdrawing di Jacopo Tintoretto*, in *Nell'anno di Tintoretto. Riflessioni, ricerche, restauri*. Atti delle giornate di studio, ed. A.D. Basso, Saonara 2022, pp. 111–120.

<sup>44</sup> For the Yale *Holy Family with St. John the Baptist* see the entry by R. Krischel in *Tintoret*, op. cit., p. 157 no. 38, with a date of c. 1550.

<sup>45</sup> See – in preference to Krischel's entry mentioned above – J. Marciari, *Drawing in Tintoretto's Venice*, New York 2018, p. 65.

<sup>46</sup> Infra-red reflectography performed in the laboratory of the Courtauld Institute in London on 6 December 2022.

<sup>47</sup> After R. Pallucchini's now dated study *La giovinezza del Tintoretto*, Milan 1950, one should compare the different approaches to the master's first phase discussed more

recently in *La giovinezza di Tintoretto*, op. cit., *Il giovane Tintoretto*, op. cit., and by R. Krischel, *Qui est le jeune Tintoret?*, in *Tintoret*, op. cit., pp. 46–55, and *Another look at Tintoretto's portraits*, in *Tintoretto 2019*, op. cit., pp. 112, 123.

<sup>48</sup> P. Rossi, *I ritratti di Jacopo Tintoretto*, in *Tintoretto. Ritratti*. Exhibition catalogue, op. cit., pp. 13–37. For this aspect of the master's output, therefrom see W.R. Rearick, *Reflections on Tintoretto as portraitist*, in *"Artibus et Historiae"*, XVI, 1995, vol. 31, pp. 51–68; M. Falomir, *Tintoretto's Portraits*, in *Tintoretto*. Exhibition catalogue (Madrid 2007), pp. 95–114; F. Del Torre Scheuch, *Volti veneziani. I ritratti di Jacopo Tintoretto*, in *Tintoretto*. Exhibition catalogue (Rome, Scuderie del Quirinale, 2012), ed. V. Sgarbi, Milan 2012, pp. 156–163; R. Echols and F. Ilchman, *Ritrattista, in Tintoretto 1519–1594*. Exhibition catalogue (Venice, Palazzo Ducale - Washington, National Gallery of Art, 2018–2019), ed. R. Echols and F. Ilchman, Venice 2018, pp. 144–169.

<sup>49</sup> For the *Portrait of Nicolò Doria*, see R. Battaglia, in *Il giovane Tintoretto*, op. cit., pp. 196–197 no. 40, and R. Krischel, in *Tintoret*, op. cit., p. 174 no. 44.

<sup>50</sup> The date for the *Portrait of Cristoforo Madruzzo* (an inscription reads 1552) is still very much an object of debate: for information, see P. Humfrey, *Titian. The complete Paintings*, Ghent 2007, p. 267 no. 200. Yet I think that the debt owed by Tintoretto's painting to the portrait is so blatant as to constitute further evidence in favour of a date of c. 1542, to which several critics have subscribed.

<sup>51</sup> For the picture in the Royal Collection, see P. Rossi, *Tintoretto. I ritratti*, op. cit., I ed. pp. 21, 107; II ed., pp. 92–93 no. 54, and J. Shearman, *The early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983, pp. 237–238 no. 254.

<sup>52</sup> For the two portraits of Barbaro, see M. Falomir, in *Tiziano*. Exhibition catalogue (Madrid, Museo del Prado 2003), ed. M. Falomir, Museo Nacional del Prado, Madrid 2003, p. 198 no. 25, and P. Humfrey, *Titian*, op. cit., pp. 196–197 nos. 141–142.

<sup>53</sup> S. Marinelli, in *Jacopo Tintoretto 1519–1584. Il grande collezionismo mediceo*. Exhibition catalogue (Florence, Palazzo Pitti 7/12/1994 – 8/2/1995), ed. M. Chiarini, S. Marinelli; A. Tartuferi, Florence 1994, p. 54 no. 7, and R. Krischel, in *Tintoret*, op. cit., p. 176 no. 46; Echols, Ilchman, *Another look*, cit., p. 117.

<sup>54</sup> For the *Portrait of a Gentleman Aged Twenty-six* in Otterlo, see M. Falomir in *Tintoretto*. Exhibition catalogue (Madrid 2007), op. cit., pp. 218–220 no. 8.

<sup>55</sup> For this cornerstone one has but to consult, with a more extensive bibliography, R. Battaglia, *Attorno al Miracolo dello schiavo*, in *Il giovane Tintoretto*, op. cit., pp. 80–101.

<sup>56</sup> For the Stuttgart *Portrait of a Gentleman*, see M. Falomir in *Tintoretto*. Exhibition catalogue (Madrid, Museo del Prado 2003), pp. 200–

228 no. 10, and R. Battaglia in *Il giovane Tintoretto*, op. cit., pp. 216–217.

<sup>57</sup> A few remarks on other portraits painted in these years. The *Head of a Man* in the Pinacoteca del Castello Sforzesco in Milan really does appear to be very close to the young man in the English Royal Collection dated 1545 (see P. Rossi, *Tintoretto. I ritratti*. Exhibition catalogue 1994, op. cit., pp. 76–77 no. 2). R. Krischel suggests a date of c. 1547 for the Nantes Lorenzo Soranzo in *Tintoretto*, op. cit., p. 180, while P. Rossi suggests a date of c. 1548–9 for the *Portrait of a Man* in the Musée des Beaux-Arts in Besançon in *Le Tintoret. Une leçon de peinture*. Exhibition catalogue (Paris, Centre Culturel du Panthéon, Mairie du Ve Arrondissement, 2 October – 13 December 1998), Milan 1998, pp. 118–121. The *Portraits of Fourteen Members of the Soranzo Family* in the Sforzesco in Milan appear quite clearly to be heterogeneous and workshop products (P. Rossi, *Tintoretto. I ritratti*. Exhibition catalogue 1994, op. cit., pp. 90–95 nos. 9–10), while it is no longer possible to subscribe to the contention that Tintoretto painted the *Portrait of a Man as Saint George* in the National Gallery in Washington, a contention put forward by P. Rossi in *Tintoretto. I ritratti*. Exhibition catalogue 1994, op. cit., pp. 82–83. I also wonder, quite apart from the recent attribution to Galizzi, how anyone can continue to argue that a portrait formerly in the Sedlmajer Collection in Geneva (in *Tintoret*, p. 54: attributed to Tintoretto and Galizzi, c. 1544–5) is a youthful work by Tintoretto when a comparison with the later but certain portrait in the Uffizi clearly reveals that it cannot be the same sitter.

<sup>58</sup> For the Philadelphia *Self-portrait*, see P. Rossi, in *Jacopo Tintoretto. Ritratti*, op. cit., p. 80 no. 4, M. Falomir in *Tintoretto*. Exhibition catalogue (Madrid 2007), op. cit., pp. 209–211 no. 7, and R. Krischel, in *Tintoret*, op. cit., p. 178 no. 48; for the London *Self-portrait*, see L. Attardi in *Tintoretto*. Exhibition catalogue (Rome 2012), op. cit., pp. 164–167 and – with a strongly negative assessment – Echols, Ilchman, *Another look*, cit., p. 1119. For a broader overview of the artist's self-portraits, see T. Nichols, *Tintoretto's self-portraiture: shaping a "furious" artistic identity in Sixteenth-century Venice*, in *Jacopo Tintoretto: identity, practice, meaning*, ed. M.-L. Lillywhite, T. Nichols, G. Tagliaferro, Rome 2022, pp. 47–83.

<sup>59</sup> An updated list of replicas – autograph, workshop, circle and followers – of the *Portrait of Pope Paul III* has been compiled by A. Donati in the entry entitled *Tiziano e il Ritratto di Paolo III* in L. Puppi, A. Donati, *Tiziano e Paolo III. Il pittore e il suo modello*. Catalogue of the exhibition held in Padua in 2012, Rome 2012, pp. 34–97, pp. 93–97.

<sup>60</sup> For Titian's masterpiece in Florence, see D. Jaffé, in *Tiziano*. Exhibition catalogue (Madrid, Museo del Prado 2003), pp. 200–

201. For the broader relationship between the two, see P. Procaccioli, "Per amarlo, e non per dargli menda". *Ancora sul dossier Aretino-Tintoretto*, in *Il giovane Tintoretto*, op. cit., pp. 36–49.

<sup>61</sup> C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte Ovvero Le vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato*, ed. D. von Hadeln, Berlin 1914 (I) – 1924 (II), II, pp. 14–15.

<sup>62</sup> R. Pallucchini, *La giovinezza di Tintoretto*, op. cit., p. 141; P. Rossi, *Tintoretto. I ritratti*, op. cit., p. 87 no. 3 (listed with a date c. 1546–8 and unknown whereabouts). Ann L. Pooenheimer donated it to the museum in 2008: D. Jacquot, in *De Giotto à Goya. Peintures italiennes et espagnoles du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg*. Exhibition

catalogue (Musées de la ville de Strasbourg, 2017), Strasbourg 2017, p. 142 no. 68.

<sup>63</sup> Nicholas Pickwoad, whom I would like to take this opportunity to thank, has kindly pointed out to me that: "The book is obviously a substantial folio volume, and would appear to have gilded edges, a sign that it is in an expensive binding. It has rigid boards covered in a dark material, presumably leather. The steep curve of the inner margin of the leaves into the spine of the book indicate a book with a tight back and a relatively inflexible spine (which would fit with a leather-covered book with raised bands on the spine). The straightness and apparent thickness of the visible board edge to the right of the sitter's hand

suggests a wooden board, which is no more than might be expected on a book of this size at that date. There isn't much else to be seen".

<sup>64</sup> Performed by Giuseppe and Luciano Malcangi in November 2022.

<sup>65</sup> For recent information on him, see entry by M. Grossi, *Robusti, Domenico, detto Tintoretto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88, Rome 2017, pp. 1–3.

<sup>66</sup> P. Rossi, *Tintoretto. I ritratti*, op. cit. (ed. 1982), p. 110 A 71.

<sup>67</sup> S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Rome 1962, p. 215 nos. 379–380.



*Italian Text*

## Il Ritratto di studioso di Tintoretto. Ricerche sulla provenienza

Il ritratto di Tintoretto compare per la prima volta nella collezione di Sir Peter Lely (fig. 2), in Inghilterra. L'artista olandese naturalizzato inglese, oltre a essere uno dei pittori più importanti in Gran Bretagna nel XVII secolo, aveva accumulato un'importante raccolta che comprendeva 10.000 stampe e disegni e circa 600 dipinti.

Dal racconto dei suoi contemporanei sappiamo che il collezionismo per Lely rappresentava un modo per studiare i classici. Non avendo la possibilità di viaggiare a causa dell'ampia mole di commissioni dovuta al suo successo in Inghilterra come ritrattista, il museo personale di Lely consentiva all'artista di continuare a studiare i grandi maestri del passato. Come ricorda Graham, Lely "da giovane era molto desideroso di portare a termine il suo periodo di studio in Italia, ma il grande lavoro in cui era sempre impegnato non gli consentiva molto tempo libero; per ovviare a ciò, prese infine la decisione di portare le scuole romane e lombarde a casa sua, attraverso una eccellente e scelta collezione di disegni, stampe e dipinti dei grandi maestri".

La collezione fu venduta alla morte dell'artista per pagare i suoi debiti (£ 3000) e i suoi lasciti testamentari (£ 5500). L'asta del 1682 fu uno dei maggiori eventi per il mercato dell'arte inglese, riscuotendo anche un notevole successo a livello commerciale.

L'esecutore testamentario e amico di Lely, Roger North, nella sua autobiografia ricorda come: "Ho compilato io le liste dei dipinti, con i nomi degli autori e le dimensioni. Le ho fatte mandare in Olanda, Francia, e Italia, e a Pasqua ho aperto l'asta, ripetendo che nient'altro era stato esposto tranne ciò che Sir P. Lely aveva lasciato, senza alterazioni. Niente è stato e sottratto. Tutto era posto davanti a loro, e senza alcuna falsa dichiarazione [...]. I responsabili erano Sonnus, Lankrink, Walton, e Thomson, il banditore. In quattro giorni finimmo il nostro lavoro, e vendemmo per un ammontare ben sopra la cifra di £ 6000, che fu un successo rispetto alle nostre aspettative".

Dai risultati della vendita<sup>3</sup> si sa che il ritratto di Tintoretto fu acquistato da Thomas Povey (1613/14- 1705 ca., fig. 3)<sup>4</sup>. Povey era un mercante e politico, attivo negli affari coloniali al tempo di Carlo II. La sua collezione era stata ammirata anche da Samuel Pepys<sup>5</sup> e John Evelyn. Molti dei suoi dipinti furono acquistati da suo nipote William Blathwayt (1649-1717) per la sua residenza a Durham Park, e alcuni sono ancora lì. Nella vendita avvenuta nel 1693 di 112 dipinti da Thomas Povey a William Blathwayt non è possibile identificare il ritratto tra le opere elencate<sup>6</sup>. Gli eredi di Blathwayt organizzarono una vendita della collezione nel 1765<sup>7</sup> che comprende, tuttavia, quasi esclusivamente dipinti olandesi e fiamminghi dove non figura il ritratto di Tintoretto che, quindi, non sembra avere fatto parte né dei quadri di Povey venduti al nipote nel 1693, né essere pervenuto alla collezione Blathwayt in un secondo momento<sup>8</sup>.

Per avere ancora notizie del dipinto, infatti, dobbiamo arrivare alla metà del XIX secolo, dove lo ritroviamo nella collezione di Hugh Andrew Johnstone Munro di Novar<sup>9</sup> (1797-1864). È presente infatti sia nell'inventario postumo redatto nel 1865<sup>10</sup> che nella vendita del 1878<sup>11</sup>. Munro era un proprietario terriero scozzese e artista dilettante. Aveva ereditato le terre di Novar, nel Rossshire in Scozia, da suo zio Sir Hector Munro, che aveva lavorato per la compagnia delle Indie Orientali e che aveva perso i due figli in tragiche circostanze. Uno fu sbranato da una tigre e l'altro ucciso da un attacco di squalo nel golfo del Bengala<sup>12</sup>. Queste sfortunate e avventurose circostanze gli permisero di entrare in possesso di una cospicua eredità che gli consentì di formare un'importante collezione di dipinti. Munro fu uno dei più importanti mecenate di Turner, oltre a esserne amico fraterno, tanto da essere nominato dall'artista esecutore testamentario. Insieme compirono il viaggio nelle Alpi nel 1836. La sua importante raccolta, oltre a sedici dipinti a olio e più di centotrenta acquerelli di Turner, e a quadri contemporanei inglesi, era ricca di pittura antica. La raccolta iniziò a formarsi molto presto, quando nel 1810, a tredici anni, ereditò un dipinto di Murillo da suo padre, che era stato console generale britannico a Madrid. La passione per i dipinti antichi lo ha seguito per tutta la vita, e tra le aste in cui ha comprato si possono ricordare la vendita di Lord Northwick (1838), del duca di Lucca (1840), Stowe (1848) e di Samuel Rogers (1856). La sua opera più famosa all'epoca era la *Madonna dei Candelabri* di Raffaello (ora a Baltimora, Walters Art Gallery, attribuita attualmente in parte alla bottega). La sua vasta collezione comprendeva opere di Veronese (*Il sogno di Sant'Elena*, National Gallery, Londra, acquistata dal museo nella stessa asta del 1878 dove è stato venduto il ritratto di Tintoretto, con il lotto 144), Rembrandt (*Lucrezia*, ora alla National Gallery di Washington), Giulio Romano (*Sacra Famiglia con San Giovanni Battista*, National Gallery of Scotland, conosciuta come la *Madonna Novar*), Tiziano, Rubens, e Claude Lorrain<sup>13</sup>.

Munro morì il 23 novembre 1864 senza essersi mai sposato, lasciando in eredità la collezione alla sorella

Isabella Munro-Johnstone, che morì nel 1873. Suo marito finì i suoi giorni nel 1879, e la collezione andò all'unico figlio sopravvissuto, Henry Alexander Munro-Butler-Johnstone (1837 - 1902), il quale vendette gradualmente la raccolta da Christie's. Le aste ebbero luogo nel maggio 1867 (364 dipinti provenienti da Hamilton Place), giugno 1877 (55 acquerelli), aprile 1878 (104 lotti tra cui 32 acquerelli e 9 dipinti a olio di Turner) e giugno 1878 (153 dipinti antichi, tra cui il ritratto di Tintoretto). La parte finale della collezione, consistente in 707 lotti, fu messa all'asta nel marzo 1880<sup>14</sup>.

Nell'asta del 1º giugno 1878<sup>15</sup> il dipinto compare al lotto 119, dove viene venduto per 65.2 a Bacon. Non è stato possibile identificare chi fosse questo Bacon, ma potrebbe anche essere un nome di fantasia utilizzato per non rivelare il nome del compratore, come comunemente avveniva all'epoca.

A distanza di pochi anni, ritroviamo il ritratto nella collezione di Charles Somers-Cocks, 3rd Earl Somers (1819 - 1883, fig. 5), a Eastnor Castle (fig. 4), nell'Octagon saloon. Compare anche nel libro scritto dalla figlia, Lady Henry Somerset (1851 - 1921, fig. 6), che nel 1889 pubblica una guida su Eastnor Castle<sup>16</sup>. La nobildonna scriveva: "The labour of love, which has collected and preserved all the details concerning the works of art in the Castle, has for me a personal value greater than I can express, for they are tokens of the wonderful knowledge and sense of beauty of my dear father, the late Lord Somers, who patiently accumulated them, and placed them year by year in the home he loved so well"<sup>17</sup>, lasciando così intuire che gran parte della collezione fosse opera di suo padre, Charles Somers-Cocks, 3rd Earl Somers. Lady Isabella Somers-Cocks, che divenne Lady Henry Somerset in seguito al suo matrimonio con Lord Henry Somerset, era una filantropa, leader del movimento della Temperanza, e attivista per i diritti delle donne. Conosceva Mary Berenson, e una loro foto insieme risalente al 1904 è conservata presso la National Portrait Gallery di Londra<sup>18</sup>. E sarà proprio Berenson il primo studioso a pubblicare il ritratto nell'edizione del 1957 degli *Indici* all'interno degli *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School*, come già a Eastnor Castle. Nel volume il dipinto non è riprodotto e nell'archivio della villa I Tatti è conservata soltanto la fotografia della copia, in due stampe, che si riferisce però al dipinto pubblicato come autografo di Tintoretto a Londra, Bridgewater House, presente già da lungo tempo negli *Indici* dello studioso<sup>19</sup> (per le vicende collezionistiche e stile della copia si veda il saggio di Enrico Dal Pozzolo in questo volume).

In una delle due è segnato a matita "cf. Eastnor Castle, ex Somers ??". Non sappiamo a quando risale il commento, a opera di William Mostyn-Owen, ma i punti interrogativi lasciano intendere che l'autore della chiosa non potesse avere sotto mano una riproduzione fotografica del dipinto ex Somers da poter paragonare. Il dubbio che esprimono fa infatti pensare che l'immagine dell'originale fosse presente soltanto nella memoria.

Se, come abbiamo già detto, il ritratto era già menzionato nel libro di Lady Henry Somerset del 1889, lo ritroviamo anche, nell'Octagon Saloon, nel volume pubblicato nel 1904, *In English Homes*, una guida sulle dimore storiche inglesi illustrata dalle fotografie di Charles Latham, dove così viene descritto il castello: "On an island in the lake, now marked by a clump of trees, stood the ancient manor house in which the ancestors of Earl Somers lived from the sixteenth century to 1812, when the first Earl built Eastnor Castle from the designs of Sir Robert Smirke, R.A., in a style which that prominent architect considered to be Norman, and there are round machicolated towers, curtain walls, and embattlements. The castle is beautiful in its surroundings, and owes its inner harmony and attractions mainly to the artistic and elevated tastes of the late Earl Somers"<sup>21</sup>.

Dai registri di Agnew's, custoditi presso la National Gallery di Londra (figg. 7-8), sappiamo che il dipinto era arrivato presso Agnew's nel 1918 attraverso "Arthur Ruck", indicato come proveniente dalla collezione di Lord Somers. Arthur Ruck, che si definiva: "Agent for the private sale and purchase of important works of Art" (fig. 9)<sup>22</sup>, era un intermediario che si occupava della vendita di opere d'arte appartenenti a collezionisti che preferivano non vendere i propri beni attraverso aste pubbliche.

Da Agnew's venne venduto a Norman Clark Neill per 2400 ghinee.

Norman Clark Neill (1884 - 1935)<sup>23</sup> apparteneva a una ricca famiglia di industriali scozzesi. Nato a Greenock nel 1884, la sua famiglia paterna possedeva una raffineria di zucchero, la Neill, Dempster & Neill sugar refinery, mentre la madre proveniva da una famiglia di industriali tessili. Aveva unito il cognome del padre, Neill, con quello della madre, Clark. Era appassionato di barche a vela e automobili. Nel 1911 prese parte al tour europeo in automobile organizzato dal principe Enrico di Prussia in occasione dell'incoronazione di Giorgio V. Partito da Homburg, in Germania, il 4 luglio del 1911, terminò a Londra il 19 luglio 1911. Vi parteciparono 37 automobili tedesche e 28 britanniche, tra cui la Rolls Royce Silver Ghost di Norman Clark Neill, con cui vinse il premio per l'automobile più bella (fig. 10). Anche Arthur Conan Doyle prese parte alla competizione.

Con Clark Neill ci troviamo davanti anche a una curiosa coincidenza. Se leggiamo infatti l'articolo del Burlington Magazine del 1943 sulla collezione di Peter Lely<sup>24</sup>, riferendosi al quadro di Veronese con *The Blessed Virgin, the Child Jesus, St. Joseph, St. Catherine, as big as the Life* si ricorda come "This is probably the picture, measuring 40 1/8 by 60 3/4 in. which was lent by Mr. Norman Clark Neill at the Winter Exhibition of the Burlington Fine Arts Club in 1925-26", che sarebbe il quadro di Veronese oggi al Timken Museum of Art di San Diego con la *Madonna con Bambino e i santi Elisabetta, Caterina e San Giovanni Battista*. Nella vendita della collezione di Sir Peter Lely del 1862 la figura di santa Elisabetta, dai lineamenti virili, sarebbe così stata scambiata per San Giuseppe. Se questa identificazione è corretta<sup>25</sup>, nella collezione di Clark Neill si ritroverebbero, casualmente, due quadri che erano appartenuti a Sir Peter Lely duecentocinquanta anni prima.

Uno dei dipinti della collezione di Norman Clark Neill, ovvero i *Tre uomini con ragazzo* dei fratelli Le Nain, è stato donato nel 1936 dalla vedova di Clarke Neill, Mairi Milne, alla National Gallery di Londra in memoria del marito<sup>26</sup>. Il dipinto è attualmente esposto nella sala 31<sup>27</sup>.

Seguendo i registri di Agnew's, il dipinto viene ricomprato dalla galleria il 14 maggio 1919, acquistato da Norman Clark Neill, e viene rivenduto il 22 maggio dello stesso anno al banchiere rumeno, residente a Parigi, Jean Chrissoveloni (fig. 11)<sup>28</sup>.

In seguito alla morte del banchiere la collezione fu messa all'asta dalla vedova da Christie's a Londra l'8 giugno 1928<sup>29</sup>. Gli stencil di Christie's 634 EP stampigliati sul telaio si riferiscono a quella vendita. In quella occasione il ritratto di Tintoretto andò invenduto<sup>30</sup>. In seguito alla morte della moglie di Chrissoveloni, Sybille Youell, avvenuta nel 1931, la proprietà del dipinto passò alla banca Hambros di Londra<sup>31</sup>, che cercò di venderlo negli Stati Uniti, mettendolo all'asta presso la American Art Association – Anderson Galleries il 16 novembre 1933<sup>32</sup>. La casa d'asta era nata nel 1929 dalla fusione tra l'American Art Association e le Anderson Galleries. La compagnia sarebbe stata in seguito rilevata, nel 1938, da Parke-Bernet Galleries Inc., e infine acquisita, nel 1964, da Sotheby's. H.H. Parke e O. Bernet, come riportato nel catalogo del 1933, erano due dei banditori dell'asta in cui fu venduto il ritratto di Tintoretto. Dall'etichetta sul verso della cornice, che riporta: "Cameron-Smith & Marriott Anderson Gall [...] New York, Capt. Falcke" sappiamo anche che l'imballatore e trasportatore inglese Cameron-Smith & Marriott si era occupato di trasportare, per conto del capitano Falcke, il dipinto negli Stati Uniti per l'asta del 1933. Nelle pagine introduttive del catalogo d'asta leggiamo anche che il rappresentante a Londra della American Art Association – Anderson Galleries era Shirley Falcke, moglie del capitano Falcke.

Andato invenduto, fu rimesso in vendita da Christie's a Londra il 31 maggio del 1935. Gli stencil di Christie's 449 GB stampigliati sul telaio si riferiscono infatti a quella vendita<sup>33</sup>, dove fu acquistato a trattativa privata dopo asta dietro consiglio di Antonio Morassi per Giovanni Rasini (fig. 12), che morì nel 1952. Da quel momento è rimasta proprietà degli eredi Rasini fino ai nostri giorni.

Negli appunti di Morassi, custoditi presso gli eredi Rasini il dipinto viene citato come "Jacopo Tintoretto, Ritratto d'uomo con pelliccia, tela/ acquistato all'asta da Se [cancellato] a Londra per circa 6 mila lire it./ circa 1935 Non [cancellato] (Inedito)"<sup>34</sup>.

Se i ricordi di Morassi stesi nel 1974, ovvero a 39 anni di distanza dell'acquisto del dipinto, possono lasciare spazio a qualche dettaglio non corretto, abbiamo la possibilità di rifarci al diario tenuto da Giovanni Rasini, dove sono riportati gli avvenimenti riguardanti la sua collezione. Nell'anno 1935 scrive: "Tintoretto (Jacopo Robusti) Ritratto di uomo con barba e pelliccia/ un libro tenuto aperto da una mano/ tela./ Acquistato a Londra a mezzo G. Bellesi per Lg. 440. - - - Lire 26.400./ esiste a Londra alla [cancellato] (copia antica)"<sup>35</sup>. Se la memoria di Morassi l'aveva tradito solo per quanto riguarda il prezzo di acquisto, dalle note di Giovanni Rasini veniamo anche a sapere che la trattativa di vendita dopo asta era stata portata a termine a Londra da Giuseppe Bellesi<sup>36</sup>.

Un ultimo indizio che ritroviamo sul verso del dipinto, con un foglietto applicato sulla tela di rintelo<sup>37</sup>, è il timbro della dogana di Chiasso: "R. DOGANA INTERNAZIONALE DI CHIASSO 14 NOV. 35 XIII/ N° 18", che ci fa capire come il 14 novembre del 1935<sup>38</sup> il dipinto sia arrivato in Italia, dove rimase fino al 1986, quando fu scaricata la temporanea importazione<sup>39</sup>. Il quadro avrebbe dovuto essere esportato definitivamente e spedito nella Polinesia francese, a Papetoai, sull'isola di Moorea. Tuttavia i progetti cambiarono, e il ritratto si fermò in Svizzera, dove rimase fino a poco tempo fa quando fece ritorno in Inghilterra.

Come si è già detto, il ritratto fu acquistato a Londra per Giovanni Rasini grazie ai consigli di Antonio Morassi<sup>40</sup>. Presso l'archivio degli eredi Rasini, oltre all'elenco di cui si è parlato, è conservato anche un catalogo della collezione, redatto nel 1952 alla morte di Giovanni Rasini, e annotato in seguito da Morassi<sup>41</sup>. Al n. 37 figura: "Jacopo Tintoretto. Ritratto d'un gentiluomo seduto con libro. Tela cm. 112 x 90./ Acquistato a Londra nel 1937. da me acquistato per Giovanni al prezzo di circa 2 10- [cancellato] / Una copia antica di questo ritratto si trova nella Bridgewater Gallery a Londra-"<sup>42</sup>.

Antonio Morassi, quindi, era consapevole dell'esistenza della copia Ellesmere<sup>43</sup>, e sapeva anche che era antica. Abbiamo anche visto come nel documento del 1974<sup>44</sup> avesse descritto il ritratto come inedito. Dal momento che nel 1974, come si è visto, il quadro era già stato pubblicato da Berenson (1957), è possibile che Morassi si riferisse al momento in cui il dipinto era stato acquistato a Londra, oppure semplicemente non era al corrente della pubblicazione da parte di Berenson.

Tuttavia, a questo punto, dal momento che il dipinto non era conosciuto dal mondo degli storici dell'arte (a parte Morassi), e pubblicato soltanto all'interno dei cataloghi d'asta, viene da chiedersi come Berenson fosse a conoscenza dell'opera. Si potrebbe ipotizzare che sia stato Morassi a segnalarne l'esistenza. Tuttavia, se così fosse, sicuramente non l'avrebbe indicato come: "ex Somers", come invece risulta nei suoi *Indici*, ma avrebbe indicato l'effettiva collocazione dell'opera, anche semplicemente indicando la città: "Milan". Questo lascia supporre che Berenson non fosse a conoscenza delle vicende collezionistiche successive alla presenza a Eastnor Castle.

Se, tuttavia, le informazioni in possesso di Berenson non andavano oltre al 1918<sup>45</sup>, viene da chiedersi perché abbia aspettato fino all'edizione del 1957 per pubblicare l'opera (mentre la copia Ellesmere era già stata pubblicata fin dalle prime edizioni, alla fine del XIX secolo). Un altro elemento significativo, inoltre, è come alla fototeca Berenson non sia presente neanche una fotografia del quadro Somers, ma esista soltanto la riproduzione della copia Ellesmere. Una spiegazione possibile è che Berenson avesse pubblicato il dipinto nel 1957 basandosi solo sul ricordo. Si è visto come Mary Berenson e Lady Henry

Somerset si conoscessero, ed è molto probabile che Mary Berenson abbia visitato Eastnor Castle e abbia avuto modo di vedere il dipinto quando era ancora *in situ* (quindi prima del 1918). Questo, tuttavia, non spiega come mai il quadro non sia stato inserito negli *Indici* nelle edizioni precedenti il 1957 e come, anche nell'edizione del 1957 non si faccia riferimento all'identità delle due composizioni, per quanto vengano elencati entrambi i ritratti. L'unico elemento che ne segnala la consapevolezza è infatti il commento di William Mostyn-Owen sul verso della foto dei Tatti: "cf. Eastnor Castle, ex Somers ??". La casualità ha voluto che sia il dipinto originale che la copia abbiano provenienze inglesi. Se si fosse trattato di un personaggio famoso, magari importante oltremarina, non ci saremmo stupiti più tanto. In questo caso però abbiamo davanti un dipinto di cui già dal Seicento si erano perse le informazioni sull'identità del personaggio.

Sappiamo che la copia era arrivata in Inghilterra attraverso la famosa vendita a Londra della collezione Orléans, dove il dipinto figurava come lotto 159<sup>46</sup>. Acquistata da Francis Egerton, 3º duca di Bridgewater, ha fatto parte di una delle raccolte più importanti dell'Inghilterra del primo Ottocento, la collezione Stafford<sup>47</sup>. Nel 1818 viene pubblicato da Ottley un volume correddato dalle incisioni di Tomkins<sup>48</sup> dove vediamo, per la prima volta, riprodotta l'opera<sup>49</sup>. Bisognerà aspettare fino al 1903, ovvero fino alla pubblicazione del libro di Cust, però, per averne una riproduzione fotografica<sup>50</sup> (mentre solo nel 1933, ovvero con il catalogo d'asta della American Art Association – Anderson Galleries, avremo la prima riproduzione fotografica del dipinto ex Lely). Da quel momento siamo sicuri che il dipinto è lo stesso di quello che verrà venduto dagli eredi nel 1976, dove viene riprodotto nel catalogo di Christie's<sup>51</sup>.

Andando a ritroso<sup>52</sup>, il ritratto è appartenuto niente di meno che alla collezione della regina Cristina di Svezia, dove infatti compare nell'inventario redatto dopo la sua morte<sup>53</sup>.

Se non ci fossero elementi sicuri, risulterebbe difficile immaginare, quindi, che una copia abbia attraversato le più grandi collezioni europee per tre secoli, passando da Cristina di Svezia, la collezione Orléans, per arrivare alla collezione Stafford. L'evidenza, tuttavia, ci manifesta con chiarezza la differenza tra l'originale e la copia.

Fatto curioso, inoltre, è che la copia sia arrivata in Inghilterra con grandi onori quando l'originale era presente sull'isola, in modo discreto, da più di un secolo. Per tutto il tempo in cui sono state in quel paese, inoltre, nessuno si accorto che ci fossero due versioni della stessa composizione, una copia dell'altra.

## Note

<sup>1</sup> "Was very earnest in his younger days, to have finish'd the course of his Studies in Italy: but the great business in which he was perpetually engag'd, not allowing him so much time; to make himself amends, he resolv'd at last, in an excellent and well chosen Collection of the Drawings, Prints, and Paintings, of the celebrated Masters, to bring the Roman and Lombard Schools home to him". R. Graham, *A Short Account of the Most Eminent Painters, both Ancient and Modern* in Charles Du Fresnoy, *De Arte Graphica: the Art of Painting*, London 1695, p. 343.

<sup>2</sup> "I made the lists of the pictures, with the author's names, and dimensions. I caused them to be sent into Holland, France and Italy, and at Easter opened the sale, and all along made this declaration, that nothing was exposed but what Sir P. Lely left without alteration, and nothing subtracted, but the whole laid before them, and without any false bidding. We had parted out a place with chairs for quality, the rest of the ordinance was a table and forms. The managers were Sonnius, Lankrink, Walton, and Thompson, the crier, and in four days we finished our work, and sold far above £ 6000. which was a success to our content" British Library, Add. MS. 32,506. Il manoscritto è stato pubblicato nel 1887: *The Autobiography of The Hon Roger North*, London 1887, p. 193.

<sup>3</sup> Le fonti riguardanti la vendita sono state elencate da Lugt, F. Lugt, *Les Marques de collections*, Amsterdam 1921, p. 387. Lo studioso ricorda come, oltre alla versione a stampa pubblicata nel 1758 (*A catalogue of the curious collection of pictures of George Villiers, Duke of Buckingham [...]*. Also, *A catalogue of Sir Peter Lely's capital collection of pictures, statues, bronzes, &c., with the exact measures of the pictures in both collections [...]*, London 1758), esiste un catalogo manoscritto di George Vertue al British Museum (Add. MS.. 23081, ff. 74-78), mentre i nomi dei compratori con i prezzi realizzati vengono elencati in *The Executors' Account Book of Sir Peter Lely 1679-91*, sempre al British Museum, Add. MS. 16174.

Un altro manoscritto, datato 1682 (fig. 1) è conservato presso lo Wiltshire Record Office, ex the Marquess of Ailesbury papers, MS. cat. no. 9, 35/36 (sono grato a Diana Dethloff per avermi segnalato il documento e per avermene fornito la parziale riproduzione). Il catalogo della vendita è stato pubblicato anche in *Sir Peter Lely's Collection*, in *"The Burlington Magazine"*, vol. 83, n. 485, 1943, pp. 185-191 e, più recentemente, da Diana Dethloff (D. Dethloff, *The Executors' Account Book and the dispersal of Sir Peter Lely's Collection*, in *"Journal of the History of Collections"*, vol. 8, n. 1, 1996, pp. 15-51).

<sup>4</sup> Nell'Executor's Account book, cit., vengono

citati due ritratti di Tintoretto. Il primo: "A Picture by the Life of Tintoret" comprato da Povey, collezionista e amico di Pepys, per £12.15.00. L'altro: "A Picture after the life of Tintoret" è stato invece venduto a un certo Dr Cole per £7.15.00. In questa lista, quindi, data la genericità della descrizione non siamo in grado di distinguere quale dei due ritratti sia stato venduto a Povey. I ritratti di Tintoretto sono invece descritti con maggiore precisione nel catalogo pubblicato nel 1758 (*A catalogue of Sir Peter Lely's capital collection of pictures [...]*, cit.) dove vengono fornite anche le dimensioni. Compiono infatti come "A Picture after the Life with both Hands" 02 10 02 06 e "Another Picture after the Life, with a Book" 03 08 02 10. Siamo certi però che il ritratto con il libro sia stato venduto a Povey in quanto in un manoscritto del 1682 custodito presso lo Wiltshire Record Office, ex the Marquess of Ailesbury papers, (MS. cat. n. 9, 35/36, fig. 1) sono descritti con chiarezza i due ritratti e, per quanto non vengano specificati i nomi dei compratori, vengono riportati i prezzi di vendita. Il ritratto di Tintoretto "Another after the Life with a Book" 03 08 02 10 risulta infatti venduto per £ 12.15 e, dal momento che nell'Executor's Account book sappiamo che il ritratto aggiudicato a Povey era stato venduto per £ 12.15, possiamo essere certi dell'identificazione. Sono grato a Diana Dethloff per le informazioni.

<sup>5</sup> Si veda ad esempio il diario di Samuel Pepys, lunedì 19 gennaio 1663, *The Diary Of Samuel Pepys*, vol. I, ed. 1893, p. 553.

<sup>6</sup> *A List of Pictures Received from Thomas Povey Esq. for the use of William Blathwayt Esq. In Pursuance of an agreement or Deed of Bargain and Sale in Writing between the said Thomas Povey and Mr. Blathwayt bearing date the Eighth day of November 1693*, MS., Gloucestershire Archives, D1799/E247; *List of pictures received from Thomas Povey at his house at Charing Cross (co. Middlesex)*, MS., Gloucestershire Archives, D1799/E248. In entrambi i documenti vengono elencati sommariamente i 112 dipinti venduti da Povey al nipote Blathwayt. Le descrizioni sono così generiche, senza attribuzioni e dimensioni, che non è possibile individuare il nostro ritratto. Ringrazio Andrew Parry dei Gloucestershire Archives per avermi fornito la scansione dei manoscritti.

<sup>7</sup> Vendita William Blathwayt, Derham [Dyrham Park], 18-21 novembre 1765, *A catalogue of the valuable collection of pictures of William Blathwayte [Blathwayt], Esq. Which will be sold by auction at Derham, in the County of Gloucester, on Monday the 18th of November inst. and the three following days; and may be viewed on Monday the 11th instant, and the three following days. Thomas Joye, Auctioneer*.

<sup>8</sup> A meno che non si ipotizzi che il quadro sia arrivato nel 1693 (oppure in un momento successivo) e alienato prima della vendita del 1765.

<sup>9</sup> Devo questa informazione a Eric Hormell, del Getty, che è riuscito a individuare la provenienza fornendomi gli estremi del catalogo d'asta. Desidero inoltre ringraziare Susanna Avery-Quash per avermi dato indicazioni preziose per lo studio della provenienza inglese del dipinto.

<sup>10</sup> H.A.J. Munro, *A complete catalogue of the paintings, water-colour drawings, drawings, and prints, in the collection of the late Hugh Andrew Johnstone Munro, esq., of Novar: at the time of his death deposited in his house, no. 6 Hamilton Place, London: with some additional paintings at Novar*, London 1865, p. 15, n. 1.

<sup>11</sup> Vedi sotto.

<sup>12</sup> F. Fowle, "Elegant depravity and irresponsible gaiety": *The Murray of Henderland Collection and the Scottish Taste for French Eighteenth-century Art*, in G. Faroult, M. Preti, C. Voghera (a cura di), *Delicious Decadence: The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century*, Farnham 2014, pp. 62-64.

<sup>13</sup> Per un resoconto sulla collezione: *Visits to Private Galleries. The Collection of H.A.J. Munro, Esq., of Novar, n. 113, Park-Street, Grosvenor-Square*, in "The Art Union, Monthly Journal of the Fine Arts and the Arts, Decorative, Ornamental", 9 (1847), pp. 253-5; *Visits to Private Galleries of the British School. The Collection of Hugh. Munro, Esq., Hamilton Place, Piccadilly*, in "The Art Journal", 3 (1857), pp. 133-5. Nell'elenco del 1847 il dipinto

non è presente, mentre l'articolo del 1857 è incentrato esclusivamente sulle opere della collezione di artisti inglesi. Si può quindi presumere che il dipinto sia entrato a far parte della raccolta Munro dopo il 1847.

<sup>14</sup> Sono grato a Charles Sebag-Montefiore per le informazioni riguardo la biografia di Munro e la dispersione della sua collezione.

<sup>15</sup> Vendita Novar collection, Christie's London, 1<sup>o</sup> giugno 1878, lotto 119, venduto per 65.2 a Bacon.

<sup>16</sup> Lady Henry Somerset, *Eastnor Castle*, London 1889, p. 31.

<sup>17</sup> Lady Henry Somerset, *Eastnor Castle*, cit., preface.

<sup>18</sup> National Portrait Gallery, London, Photographs Collection, NPG Ax160716.

<sup>19</sup> Fototeca Berenson, villa I Tatti, Settignano, inv. nn. 1107010-1107011. Sono grato a Giovanni Pagliarulo per l'aiuto nella ricerca, in particolare per avermi segnalato gli autori dei commenti grazie alla grafia, e per avermi fornito le fotografie della copia.

<sup>20</sup> inv. n. 1107011.

<sup>21</sup> *In English Homes. The internal Character Furniture and Adornments of some of the*

most notable Houses of England. Historically depicted from Photographs specially taken by Charles Latham, vol. I, London 1904, p. 329.

<sup>22</sup> Pubblicità in "American Art News", 23 marzo 1918, p. 5.

<sup>23</sup> Le informazioni biografiche su Norman Clark Neill sono state tratte dal sito di Brian Watson, che dedica ampio spazio al personaggio: <https://www.benjidog.co.uk/Stephanitis/Neill.php>.

<sup>24</sup> *Sir Peter Lely's Collection*, in "The Burlington Magazine", vol. 83, no. 485, 1943, p. 186.

<sup>25</sup> Da ricordare però, oltre alla confusione tra santa Elisabetta e san Giuseppe, come il dipinto della collezione di Peter Lely misurasse 44 x 64 in, mentre la tela del Timken Museum è riportata come 40 7/8 x 62 1/4 in.

<sup>26</sup> H. Wine, *Seventeenth Century French Paintings (National Gallery Catalogues)*, New Haven, London 2001, p. 202.

<sup>27</sup> L'informazione è presa dal sito della National Gallery: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/the-le-nain-brothers-threemen-and-a-boy>.

<sup>28</sup> Nei registri di Agnews è segnato come 1918, 5098, Jan 28, Tintoretto, *Portrait of a Man*, coll. Lord Somers, 43 x 34, Arthur Ruck (coll. Lord Somers), Norman C. Neill, June 4.18, 2400 Ghinee. E, in un'altra pagina: 5423 Tintoretto, *Portrait of a Man*, Norman C. Neill. Jean Chrissoveleni, May 22 19. Il dipinto, n. 5098, è stato quindi acquistato da Agnew's il 28 gennaio 1918, come Tintoretto, *Portrait of a Man*, 43 x 34 inches, comprato dal mercante Arthur Ruck (collezione Lord Somers), e rivenduto a Norman C. Neill il 4 giugno 1918 per 2400 ghinee; Tornato da Agnew's come n. 5423 il 14 maggio 1919, acquistato da Norman C. Neill, è stato quindi rivenduto il 22 maggio 1919 a Jean Chrissoveleni. Gli archivi di Agnew's posso essere consultati online sul sito della National Gallery di Londra, dove sono depositati: <https://www.nationalgallery.org.uk/archive/record/NGA27/13>.

<sup>29</sup> Vendita Chrissoveleni, Christie's London, 8 giugno 1928 lotto 119.

<sup>30</sup> Desidero ringraziare Sandra Romito e Beatrice Bordin di Christie's per avermi fornito le informazioni relative alle due vendite Christie's.

<sup>31</sup> Abbiamo questa informazione dal catalogo d'asta del 1933, dove il dipinto viene descritto come: "Sold by order of Hambros Bank, London".

<sup>32</sup> American Art Association – Anderson Galleries, New York, 16 novembre 1933, *Notable British Portraits together with two*

<sup>33</sup> Inv. n. 1107011.

<sup>34</sup> A. Morassi, *Elenco dei dipinti appartenenti alla raccolta del fu [cancellato] conte Giovanni Rasini in Milano*, 1952, MS., archivio eredi Rasini, Milano.

<sup>35</sup> L'informazione era già contenuta nel Diario del 1935 di Giovanni Rasini, cit. È chiaro, tuttavia, che la fonte di tale informazione fosse Morassi, che quindi a quella data

outstanding paintings by El Greco and Tintoretto a fine Turner watercolor. Property of [...] and from the collection of the late M.me Jean Chrissoveleni sold by order of the Hambros Bank, London, lotto 19.

<sup>36</sup> Christie's London, 31 maggio 1935 lotto 70.

<sup>37</sup> A. Morassi, *Coll. Rasini, lista dei quadri da me consigliati espertizzati ecc. dal 1928 al 1949*, [1974], MS., Archivio eredi Rasini, Milano, dove compare al n. 5.

<sup>38</sup> G. Rasini, *Diario: 1935*, MS., archivio Giovanni Rasini, Milano, dove viene elencato al n. 48.

<sup>39</sup> Come riporta Paola Bracke: "La sua attività di mercante d'arte è conosciuta solo a partire dal 1924, anno in cui fu pubblicata la sua prima inserzione sul "Burlington Magazine" (inserti pubblicitari dal luglio 1924 al giugno 1948). Grazie alle pubblicità su questa rivista è possibile ricostruirne la carriera, dal primo spazio espositivo sino all'ultima grande galleria, The Italian Art Gallery, situata in Bond Street, e poi trasferita a Paddington Green. Fondatore di un'attività frequentata da collezionisti italiani e stranieri, fu tra i collaboratori dell'antiquario Alessandro Contini Bonacossi che contendeva ai fratelli Duveen la migliore clientela internazionale". P. Bracke, *L'antiquario Giuseppe Bellesi e il suo fondo fotografico*, tesi di laurea, Università di Bologna, relatore A. Ottani Cavina, aa. 2007-2008.

<sup>40</sup> Oggi non più presente sulla tela dal momento che il dipinto è stato riportato in prima tela.

<sup>41</sup> XIII si riferisce al 14° anno dell'era fascista, contati a partire dal 29 ottobre 1922, giorno successivo alla marcia su Roma.

<sup>42</sup> Licenza esportazione definitiva n. 10 del 24 gennaio 1986, Ufficio Esportazione di Milano. Una copia del documento è conservata presso gli eredi Rasini.

<sup>43</sup> Presso la fototeca Morassi, all'Università Ca' Foscari di Venezia, è conservata la fotografia del ritratto: Venezia, Università Ca' Foscari di Venezia, fototeca Morassi, inv. nn. 27344-27346.

<sup>44</sup> I commenti arrivano fino al 1974, e probabilmente sono stati apposti tutti in quell'anno, data l'uniformità di inchiostro e grafia.

<sup>45</sup> A. Morassi, *Elenco dei dipinti appartenenti alla raccolta del fu [cancellato] conte Giovanni Rasini in Milano*, 1952, MS., archivio eredi Rasini, Milano.

<sup>46</sup> L'informazione era già contenuta nel Diario del 1935 di Giovanni Rasini, cit. È chiaro, tuttavia, che la fonte di tale informazione fosse Morassi, che quindi a quella data

era consapevole dell'esistenza della copia Ellesmere.

<sup>47</sup> Coll. Rasini, *lista dei quadri da me consigliati espertizzati ecc.* 1974, cit.

<sup>48</sup> Momento in cui sappiamo che la tela era da Agnew's, e che quindi aveva certamente lasciato Eastnor Castle.

<sup>49</sup> Londra, vendita Orléans, *A catalogue of the Orleans' Italian pictures which will be exhibited for sale by private contract, on Wednesday, the 26th of December, 1798, and the following days, at the Lyceum, in the Strand*, lotto 159; venduto al duca di Bridgewater.

<sup>50</sup> Alla collezione Stafford Peter Humfrey, che ringrazio per i consigli riguardo la provenienza del dipinto, ha dedicato un volume: P. Humfrey, *The Stafford Gallery. The Greatest Art Collection of Regency London*, Norwich 2019. Per la copia del ritratto, si veda pp. 51, 293, cat. n. 204 (Appendix A).

<sup>51</sup> W. Y. Ottley, *Engravings of the most noble The Marquis of Stafford collection of pictures, in London, arranged according to schools, and in chronological order, with remarks on each picture*, London 1818, vol. II, pp. 2, 43-4, n. 25, l'incisione è alla tav. 25. L'incisione di P.W. Tomkins e J.M. Delattre, come riportato nel volume, era stata pubblicata il 1 marzo 1816.

<sup>52</sup> Il dipinto non era stato riprodotto nella famosa raccolta di incisioni di Couché della galleria Orléans: *Galerie du Palais royal, gravée d'après les Tableaux des différentes Ecoles qui la composent: avec un abrégé de la vie des peintres & une description historique de chaque tableau, par Mr. l'abbé de Fontenay Dédicée à S. A. S. Monseigneur le duc d'Orléans, premier prince du sang, par J. Couché*, 3 voll., Parigi, Jacques Couché, 1786-1808.

<sup>53</sup> L. Cust, *The Bridgewater Gallery: One Hundred And Twenty Of The Most Noted Paintings At Bridgewater House*, London 1903, n. 11, tavola 11.

<sup>54</sup> Christie's, London, 2 luglio 1976, lotto 89.

<sup>55</sup> Si veda il saggio di Enrico Dal Pozzolo in questo volume.

<sup>56</sup> Inventario del 1689 steso alla sua morte: "38. Un quadro di un ritratto a sedere di figura grande al naturale con pelliccia, che tiene un libro aperto alle mani, più di mezza figura del Tintoretto, in tela in piedi alta palmi cinque e larga palmi tre e due terzi, con cornice dorata liscia alla romana", la trascrizione dell'inventario si trova in G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc., del secolo XV al secolo XIX*, Modena, 1870, p. 343.

## Un nuovo Tintoretto, anzi tre (o forse cinque?)

### Il *Ritratto di studioso* attribuito a Tintoretto già nella collezione di Cristina di Svezia

Non è possibile analizzare il dipinto che si presenta in questa sede senza partire dal *Ritratto di studioso* attribuito a Tintoretto già a Bridgewater House (fig. 1), il quale ha una storia collezionistica molto importante, che parte da un inventario dei beni di Cristina di Svezia redatto presumibilmente nel 1689, alla sua morte. Vi si registra la presenza di "Un quadro di un ritratto a sedere di figura grande al naturale con pelliccia, che tiene un libro aperto alle mani, più di mezza figura del Tintoretto, in tela in piedi alta palmi cinque e larga palmi tre e due terzi, con cornice dorata liscia alla romana"<sup>1</sup>.

Com'è noto, Cristina aveva costituito una straordinaria raccolta di dipinti partendo dal nucleo lasciatole dal padre, Gustavo II Adolfo di Svezia (che aveva incamerato i dipinti del principe elettore Massimiliano I), incrementandolo in maniera massiccia in occasione del sacco di Praga del 1648, quando si accaparrò quelli appartenenti alla straordinaria collezione d'arte che Rodolfo II aveva raccolto nel Castello boemo. Noi non siamo in grado di stabilire con certezza da dove provenisse il *Ritratto di studioso* poi approdato a Bridgewater House. Sappiamo però che nell'inventario – redatto nel 1648, in occasione dello spostamento del bottino di guerra a Stoccolma, si registra, al n. 191, un "Ritratto con libro in mano" ("Ein Konterfeht, so ein Buch in der Handt"): che si tratti della tela in esame, è ipotesi non escludibile a priori<sup>2</sup>. Comunque sia, il percorso successivo al 1689 è sostanzialmente lineare. Il quadro da Cristina finì nelle mani di Decio Azzolino, che nel 1655 era stato fatto cardinale da papa Alessandro VII anche con il compito di favorire l'inserimento nell'Urbe della regina appena giuntavi. Tra i due si creò un legame assai stretto, fino alla morte di entrambi, occorsa nel 1689. La collezione del prelato pervenne al nipote, il marchese Pompeo Azzolino (1689–96), che a sua volta la cedette al principe Livio Odescalchi, duca di Bracciano (morto nel 1713): da questi finì al marchese Baldassare Odescalchi-Erba, in seguito principe Odescalchi (1713–21), che ne gestì la vendita. A conclusione di un'estenuante trattativa condotta da Pierre Crozat per conto di Filippo II duca di Orléans, parte della raccolta lasciò Roma per Parigi, e approdò nel dicembre 1721 al Palais Royal, sua residenza<sup>3</sup>.

Nel 1792, Luigi Filippo d'Orléans (Philippe Égalité), in seguito a una trattativa non andata a buon fine con James Christie – il quale avrebbe dovuto organizzare una cordata inglese per rilevare la collezione – alienò la raccolta a Parigi al banchiere di Bruxelles Edouard de Walckiers, che la rivendette subito a François de Laborde-Méréville. Se i dipinti tedeschi, olandesi e fiamminghi furono messi all'asta a Londra nel 1793 e successivamente<sup>4</sup>, i quadri italiani rimasero nelle mani di Laborde-Méréville fino al 1798, quando furono rilevati assieme da Francis Egerton, III Duke of Bridgewater, da George Granville Leveson-Gower (suo nipote ed erede, in seguito 1st Duke of Sutherland) e Frederick Howard, V Earl of Carlisle, i quali organizzarono la storica vendita, riservandosi per sé una parte della collezione. In quell'asta il quadro compare al lotto 159<sup>5</sup>.

Con Francis Egerton, entrò in una delle raccolte più importanti dell'Inghilterra del primo Ottocento, la collezione Stafford, a Cleveland House, poi denominata Bridgewater House<sup>6</sup>. Fu in tale occasione che nel 1816 il ritratto venne riprodotto per la prima volta a stampa da Pietro William Tomkins e Jean Marie Delattre<sup>7</sup>, in una lastra che nel 1818 servì a William Young Ottley per l'apparato illustrativo delle opere della collezione Stafford (fig. 2)<sup>8</sup>. Bisognerà tuttavia aspettare il 1903 perché si disponesse di una riproduzione fotografica dell'opera, all'interno del volume di Lionel Henry Cust sulla Galleria Bridgewater (fig. 3)<sup>9</sup>.

Nel frattempo, Bernard Berenson – a partire dalla prima edizione dei *Venetian painters of the Renaissance* (1894) – annoverava un "Portrait of Man" tra gli originali di Jacopo Tintoretto a "Bridgewater House, London". Poiché però in tale contesto esistevano due ritratti attribuiti al Robusti (il n. 104 – ossia questo – e il n. 106 – Un ritratto di gentiluomo con lettera datato 1588 del figlio Domenico), in assenza di altri riferimenti non v'è certezza che si riferisse al primo. Come che sia, sul retro di una delle due fotografie appartenute allo studioso conservate a Villa I Tatti<sup>10</sup> si sintetizza la vicenda collezionistica appena ricordata, unitamente all'attribuzione al Robusti, che fu riproposta da Berenson in tutti i successivi *Indici*, negli ultimi dei quali (1932, 1936, 1957, 1958) si specifica il riferimento alla sua fase giovanile<sup>11</sup>.

L'opera rimase dunque nelle dimore della famiglia Ellesmere – prima a Bridgewater House e poi a Mertoun House (St. Boswell's Scozia) – fino a quando fu posta in vendita alla Christie's di Londra il 2 luglio 1976, con la tradizionale attribuzione a Jacopo<sup>12</sup>. Nella scheda del catalogo, tuttavia, si faceva presente che nel frattempo Paola Rossi – nel suo volume sui *Ritratti* del Tintoretto, pubblicato nel 1974 – aveva espunto il dipinto dal corpus degli autografi, definendolo in questi termini: "Opera di notevole livello, ma l'attribuzione a Jacopo Tintoretto non convince. Si avvicina piuttosto ai modi di Schiavone"<sup>13</sup>. La stessa convinzione venne ribadita dalla studiosa nella scheda dedicata al pezzo entro le successive riedizioni del corpus ritrattistico tintoretiano, senza venire raccolta da Francis L. Richardson nella monografia dedicata a Schiavone edita nel 1980, né dalla critica successiva<sup>14</sup>. Forse anche per via di tale incertezza attributiva, l'opera non venne venduta e due anni dopo ricomparve a un'altra asta londinese ("sold by order of the Trustees of the Ellesmere 1939 Settlement") ancora con il riferimento al Robusti e una nota che informava sull'ipotesi schiavonesca<sup>15</sup>. Acquisita da un anonimo, fu portata in Italia, dove riapparve in vendita a un'asta milanese di Finarte il 29 aprile del 1980, con un dubitativo riferimento a Schiavone<sup>16</sup>. Qui la acquistò Guido Rossi.

A questo punto però si registra un piccolo colpo di scena storiografico.

Otto anni dopo la prima edizione del suo volume, la stessa Paola Rossi – in un'Appendice alla ristampa dei due tomi da lei dedicati assieme a Rodolfo Pallucchini nel 1982 alle *Opere sacre e profane* del Tintoretto – venne a rettificare la propria opinione dopo "la visione diretta del dipinto, in occasione della sua esposizione da Christie's a Londra" [ossia quella del 1976], riprendendo "in considerazione l'attribuzione al Robusti il cui nome, in tale occasione, veniva confermato anche dal Pallucchini (comunicazione orale)". Precisava pertanto che "l'indicazione di 'giovanile' data dal Berenson per il dipinto può precisarsi agli anni tra il 1553 e il 1555 essendo il ritratto collocabile tra quello di Lorenzo Soranzo del Kunsthistorisches Museum di Vienna (datato 1553), quello press'a poco contemporaneo di Gentiluomo di Oxford (Christ Church) e quello di Giovane ventinovenne (datato 1555) della National Gallery of Ireland di Dublino [...]. Concludeva, infine, evidenziando che, "pur non giungendo all'alto livello stilistico dei dipinti di Vienna e Oxford, l'opera ha, con i ritratti citati, in comune una medesima resa, estremamente calibrata, di rapporti cromatici e chiaroscurali e con il ritratto di Oxford anche un certo indugio più analitico volto a dare una maggiore incisività ai tratti fisionomici"<sup>17</sup>.

Nel contempo Federico Zeri aveva schedato la fotografia in suo possesso come il prodotto di un "Anonimo veneziano del XVI secolo", riportando la precedente attribuzione a Jacopo Tintoretto (che quindi rigettava) e un'altra – in vero sorprendente, ancorché dubitativa – a Giuseppe Ribera<sup>18</sup>.

### Il *Ritratto di studioso* di Tintoretto già nella collezione di Peter Lely

Dell'esistenza di una seconda versione del *Ritratto di studioso* non vi è traccia nella letteratura dedicata a Tintoretto, ma solo un riferimento piuttosto criptico di Berenson.

Come sopra accennato, a Villa I Tatti esistono due fotografie dell'opera: la n. 110710 – sul retro della quale si specifica la collocazione del dipinto nella collezione Ellesmere a Mertoun House (con la sintesi dei passaggi collezionistici che partono da Cristina di Svezia e arrivano alla vendita Christie's del 1978) – e la n. 110711, dove si ribadisce la provenienza Ellesmere a Mertoun House, segnalando però anche "cf. Eastnor Castle, ex Somers." Tale appunto, accompagnato da due vistosi punti interrogativi, probabilmente si deve a Willy Mostyn Owen, collaboratore di Berenson e curatore dell'edizione in lingua inglese dei suoi ultimi *Indici*<sup>19</sup>.

In effetti in quelli veneziani del 1957/1958, oltre al quadro segnalato a Mertoun House ("Uomo seduto in pelliccia", accompagnato con la sigla G., a qualificare un prodotto giovanile), si attesta l'esistenza di un "Nobiluomo seduto con librone" a Eastnor Castle (Hereford), Lord Somers (già), senza ulteriori specificazioni e senza che nel secondo tomo venisse riprodotta una fotografia che permetesse di visualizzarlo<sup>20</sup>. In effetti quella fotografia Berenson non la possedeva o – se mai la possedette – oggi non si recupera nel suo Archivio fotografico a Settignano. Chi aggiunse quel commento, però, era a conoscenza del rapporto tra il quadro Somers e quello Ellesmere.

Per vedere come si presentasse il dipinto già a Eastnor Castle occorre consultare la sezione dedicata a Tintoretto nella Witt Library a Londra, che ne custodisce tre fotografie in bianco e nero. Esse documentano una serie di passaggi sul mercato – tra Londra, New York e ancora Londra – in un periodo compreso tra il 1928 e il 1935. Per tali transiti si rinvia alla puntuale scheda di Ferdinando Corberi, ma non senza aver qui sottolineato tre aspetti di diversa natura: che si trattò senza alcun dubbio dell'esemplare già appartenuto a Lord Somers segnalato da Berenson (sorprendentemente però non dagli *Indici* aggiornati del 1936, ma solo da quelli del 1957), che in nessuno degli schedoni su cui sono incollate le foto si ritrovano rinvii a una letteratura specialistica, bensì solo a cataloghi di vendita (e, anzi, su uno si fa esplicito divieto di "Do not photograph"), e un grado qualitativo palesemente superiore a quello ravvisabile nel dipinto già Ellesmere, del quale peraltro sempre alla Witt Library si conservano quattro riproduzioni (due delle quali relative alle aste del 1976 e del 1978).

A questo punto, per ricostruire le sorti del dipinto nel transito londinese del 1935, occorre trasferirsi a Venezia, dove – nel Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari – si conserva l'archivio fotografico di uno dei massimi specialisti di arte veneziana attivi nel secondo e terzo quarto

dello scorso secolo: Antonio Morassi. Infatti, tra le più di 35.000 fotografie a lui appartenute, ve ne sono tre relative all'opera, che era stata fotografata a Milano da Dino Zani e che lo studioso attesta come appartenente al "Dr. Rasini"<sup>21</sup>. Chi fosse questo "Dr. Rasini" è facile a dirsi. Si trattava del conte Giovanni Rasini, uno dei più noti collezionisti lombardi del periodo.

Di origine trentina (nacque a Preore nel 1892), era un industriale del ramo tessile con un grande amore per l'arte. Nel 1919 aveva sposato Thea Casalbore (1893 – 1939), una scultrice di indirizzo simbolista operante a Milano tra il secondo e il terzo decennio, apprezzata ritrattista e compagna di strada della più nota Lina Arpesani<sup>22</sup>. Il conte mise insieme un nucleo importante di dipinti e disegni, partendo dall'acquisizione delle raccolte di Francesco Dubini e di Aureliano Albasini-Scosati, integrandole con capolavori attinti da altri contesti privati (ad esempio da Giovanni Treccani degli Alfieri) e avvalendosi delle intermediazioni dei mercanti Carlo e Antonio Grandi<sup>23</sup>. Nel suo palazzo di Milano si potevano ammirare dipinti attribuiti a Jacopo Bellini, Bergognone, Canaletto, Crespi, Magnasco, Pittoni, Tiepolo ...<sup>24</sup> e in una foto d'epoca si riconosce il *Ritratto di studioso* alla parete del salone accanto al caminetto (fig. 4).

Antonio Morassi era uno stretto amico di Giovanni Rasini, il che spiega la pubblicazione, nel 1936, del catalogo della sua raccolta di disegni, per i tipi di Hoepli<sup>25</sup>; ma soprattutto il fatto che – come si riscontra nelle carte custodite dalla famiglia Rasini – fu lui stesso ad aver "acquistato all'asta a Londra per circa 6 mila lire it. circa 1935" il "Ritratto di uomo con pelliccia" di Jacopo Tintoretto<sup>26</sup>. Il fatto che sia stato proprio Morassi a farsi carico della trattativa è confermato pure in una nota manoscritta dello studioso a un *Elenco dei dipinti appartenuti alla raccolta del fu [cancellato] Giovanni Rasini* in cui, accanto ai dati relativi all'opera, egli aggiunge: "da me acquistato per Giovanni al prezzo di circa 9000 [cancellato]?". Va da sé che il contesto dell'acquisizione fu quello della vendita Chissoveloni organizzata dalla Christie's a Londra il 31 maggio del 1935. Ciò avvenne però fuori asta, tramite Giuseppe Bellesi, un antiquario toscano che – come ricorda Luigi Bellini nelle sue memorie – aveva "una piccola galleria a Bond Street" cui facevano "capo tutti gli antiquari suoi connazionali in visita a Londra"<sup>28</sup>. L'intermediazione è annotata dallo stesso Rasini in un diario manoscritto conservato presso gli eredi<sup>29</sup>. È da credere, tuttavia, che sia stato per l'appunto Morassi a suggerirgli tale opportunità di mercato: egli aveva una buona dimestichezza del contesto anglosassone e non si può escludere che fosse stato a conoscenza dei precedenti tentativi di vendita della collezione Chissoveloni nel 1928 a Londra, se non altro perché in essa stava un notevole *pendant* di Giandomenico Tiepolo (uno dei maestri cui Morassi più si dedicò), con *Rebecca al pozzo* e *Cristo e l'adultera*, in seguito approdato al Louvre<sup>30</sup>.

C'è però un aspetto piuttosto sorprendente, di questa fase della storia del dipinto da mettere in evidenza. Non prima però di aver fatto almeno un cenno alla figura di Antonio Morassi.

Nato a Gorizia nel 1893, si era formato a Vienna sotto la guida di Max Dvořák e Julius von Schlosser, perfezionandosi a Roma con Adolfo Venturi. Occupatosi inizialmente di argomenti rinascimentali, finì per specializzarsi nel '700 veneziano, con studi fondamentali sui Guardi e sui Tiepolo. Radicatosi a Milano, dal 1934 al 1939 diresse la Pinacoteca di Brera. Si occupò soprattutto di pittura, ma non mancò di affrontare temi all'epoca meno praticati, come documentano mostre come quelle della "Pittura cinese" (1934) e dell'"Antica oreficeria italiana" (1936). Passò poi alla Soprintendenza alle gallerie e opere d'arte di Genova, che driesse dal 1939 al 1949<sup>31</sup>. Alla sua morte (avvenuta nel 1976), biblioteca e fototeca approdarono all'Università Ca' Foscari. La sua produzione scientifica è amplissima<sup>32</sup> e si contraddistingue – in tempi in cui tanti luminari della disciplina si dimostravano spesso alquanto disinvolti nelle attribuzioni per il mercato e il collezionismo privato – per un grande rigore, unito a un'acribia filologica che rendono i suoi contributi ancor oggi sostanzialmente attendibili. Tra essi si annoverano pure studi su Jacopo Tintoretto, che risalgono proprio agli anni immediatamente successivi all'acquisto del *Ritratto già Somers*: mi riferisco alla lunga recensione a *La mostra del Tintoretto e il contributo delle raccolte straniere*, pubblicata nel 1937 in "Le vie del mondo. Rivista mensile del Touring Club italiano" (V, 7 luglio, 1937, pp. 693-709), e, soprattutto, alla nota con *Zwei Bildnisse des Jacopo Tintoretto*, apparsa l'anno successivo su "Pantheon" (21/22-11, 1938, pp. 84-86). In essi non compare alcun riferimento a questa importante novità del catalogo tintoretiano che rimase, come lo stesso Morassi si appunta in uno dei documenti conservati dalla famiglia Rasini, "inedito"<sup>33</sup>. E tale, incredibilmente – al di là della critica segnalazione di Berenson – è rimasto fino ad oggi.

Sul motivo di tale silenzio storiografico da parte dello studioso si possono fare solo congetture. Viene da pensare che egli, con incarichi apicali nell'Amministrazione pubblica dei Beni culturali (in quanto direttore a Brera e poi soprintendente in Liguria), non volle apparire in conflitto di interessi, considerando che dell'amico collezionista aveva appena pubblicato, come sopra ricordato, un prezioso catalogo dei disegni. Sui passaggi precedenti alla vendita Christie's del 1935 si rinvia, come detto, alla scheda di Ferdinando Corberi, non senza aver però richiamato l'attenzione su un dato alquanto significativo: ossia che la traccia più antica che si è riusciti a identificare nella storia dell'opera lo attesta nella raccolta di Peter Lely, il principale pittore della corte di Charles II, uno degli artisti più in auge nell'Inghilterra del secondo '600. Come dimostrato dagli studi di Diana Dethloff, egli aveva messo assieme una ricchissima collezione di dipinti, disegni e stampe, notaci grazie a un registro preparato dagli esecutori testamentari dell'artista alla sua morte (1680)<sup>34</sup>. In esso, alla data 18 aprile 1682, si registra la vendita di un ritratto dal vero di Tintoretto, che in una successiva trascrizione si specifica contraddistinto dalla presenza di un libro: "Of Tintoret, Another Picture after the Life, with a Book, 3 f. 8 2 f. 10". Si tratta, sicuramente, del quadro poi Somers.

#### Analisi diagnostiche del *Ritratto di studioso* già nella collezione di Peter Lely

Il dipinto, di 112 x 90 cm, prima del recente restauro eseguito nel 2020-21 da David e Dominic Chesterman, si presentava entro una cornice non originale – sulla quale un cartellino testimoniava il passaggio presso la Galleria londinese Agnew & Sons (1918-1919) – e con una tela di rifoderatura risalente all'Ottocento o agli inizi del secolo scorso. Essa è stata rimossa, ma senza che da quella originaria emergessero dati utili per la ricostruzione della vicenda collezionistica. Come si può vedere dalle immagini relative (fig. 5), la pulitura ha svelato uno stato conservativo assai buono, con minime lacune in zone marginali e una superficie pittorica che consente di riconoscere una fattura di sostenutissimo livello, caratterizzata da una pennellata materica e brillante.

Seduto al suo tavolo di lavoro su una sedia di tipo Savonarola, un giovane uomo barbuto – di circa 30-35 anni – si volge verso di noi, mentre con le mani sorregge un grosso volume aperto su pagine dove la scrittura non è leggibile, ma la cui natura erudita è evocata dalle rubricette laterali. Indossa una zimarra, un tipo di veste lunga e pesante usata comunemente in casa d'inverno: è bordata di una pelliccia fulva, probabilmente di zibellino, con un velluto di seta "nigro" unito, senza decori sul fondo ma prezioso e ricercato, che si indossava sul farsetto e sui bragoni. La veste è descritta mediante colpi cromatici veloci, come se si volesse registrare l'effetto della luce che scivola sul nero e affonda nella pelliccia<sup>35</sup>. Al contrario, la testa dell'uomo risulta definita in maniera accuratissima, trascrivendo la vivacità dello sguardo, l'epidermide priva di rughe, una capigliatura castano-scura liscia che si fa morbida nelle ciocche e una lunga barba, più chiara presso la bocca e scura nella parte terminale. Con il busto eretto e l'espressione vigile, egli si presenta a noi nei panni di un impegnato studioso.

Le analisi radiografiche attestano il riuso da parte dell'artista di una tela con precedenti figurazioni, impostate in orizzontale (fig. 6)<sup>36</sup>. L'emergenza più evidente è relativa alla testa e al busto di una donna con il capo inclinato, visibile nell'area del centro-destra: tuttavia, non sembra riconoscibile una composizione più ampia che faccia ad essa riferimento. Al contrario, una scena ben leggibile è quella che si sviluppa considerando il volto femminile, di dimensioni minori, che compare ancora più a destra, verso la metà del margine, che è quel che resta di una Madonna rappresentata nell'atto di porgere Gesù a un vecchio in *proskynesis*, evidentemente un Re Mago inginocchiato. Nell'insieme, si è innanzi a un'impaginazione alquanto elaborata, che comprende le figure degli altri due Re Magi e di un palafreniere. Per renderla più leggibile ci si è avvalsi delle elaborazioni grafiche di Matteo Ballarin, che ha accentuato i contrasti luministici, togliendo le interferenze relative al ritratto di studioso (fig. 7).

La scena si svolge sotto a una tettoia, oltre la quale si riconosce un paesaggio montuoso e un cielo annuvolato. Il Re Mago in adorazione è visto di profilo, con una lunga barba, mentre offre al piccolo Cristo un contenitore tondeggiante, che viene afferrato dal Bambino completamente nudo. In secondo piano un personaggio in piedi, caratterizzato da un vistoso copricapo orientale, sostiene un vaso dalla forma più composita: si tratta, chiaramente, di Baldassarre, che porta in dono la mirra. Al centro si staglia l'elegante sagoma di un giovane con berretto e mantello, che rivolge lo sguardo verso un personaggio a cavallo, verosimilmente reggente le briglie. L'animale è visto frontalmente, con la zampa anteriore destra sollevata, a indicare la sua irrequietezza o l'arresto improvviso della marcia. Per quanto leggibile solo parzialmente, viene da credere che questo cavaliere sia Gaspare, con la conseguenza logica che il più anziano dei tre, in primo piano, vada identificato in Melchiorre che offre l'oro. Le figurazioni risultano interrotte su almeno tre lati del campo visivo (in merito a quello superiore non si può dire nulla), attestando che si tratta di una tela le cui dimensioni originarie sono state non poco ridotte. Di sicuro sulla destra doveva esserci San Giuseppe, ma è altrettanto logico che Melchiorre si dovesse vedere integralmente, al pari di Gaspare. Un'alternativa è che quest'ultimo comparisse all'estrema sinistra e che il personaggio a cavallo sia solo un membro del corteo, come quello riconoscibile nell'*Adorazione dei Magi* di Tintoretto conservata nel Museo del Prado (fig. 8)<sup>37</sup>. Il confronto con il dipinto madrileno – la cui datazione giovanile è stata a più riprese confermata dalla critica (prevalentemente sul 1537-38) – risulta particolarmente utile per immaginare l'impostazione originaria della scena: quindi con il San Giuseppe in piedi all'estrema destra e un folto seguito sulla sinistra, che peraltro anche nella tela spagnola risulta evidentemente decurtato, considerando la brusca interruzione del brano del cavaliere che porge al personaggio di spalle la cassa con altri doni. Va altresì ammesso che la posa del Melchiorre si presta a un confronto efficace pure con quella del sacerdote che riceve il Bambino nella *Presentazione di Gesù al tempio* nella chiesa veneziana dei Carmini, una pala la cui datazione oscilla tra il 1541-42, suggerito da alcuni elementi stilistici, e il 1548, che si lega all'erezione dell'altare<sup>38</sup>.

Qualcosa si può dire anche in merito al busto di donna visibile nell'area del centro-destra (fig. 9). L'inclinazione della testa, la postura delle braccia e i panneggi evidenziano un'estrema somiglianza, al limite della sovrapponibilità, con la figura di Maria quale appare nella *Presentazione di Gesù al tempio* del Museo di Castelvecchio a Verona, un'opera di devozione privata tradizionalmente ascritta al giovane Tintoretto, ma più di recente da alcuni virata – al pari di svariati altri pezzi di solito attribuiti al primo Robusti – su Giovanni Galizzi (fig. 11)<sup>39</sup>. Non è questa la sede per inoltrarsi in una delle questioni filologiche più intricate dell'intero Cinquecento veneziano, aperta dalle ricerche di Robert Echols, poi affiancato da Frederick Ilchman<sup>40</sup>. Ci si limita qui solo a ribadire un concetto su cui da ultimo si registra una certa convergenza: ossia che molte delle opere 'paratintorettesche' accreditabili al Galizzi nel quinto decennio del secolo (se non oltre) furono realizzate quasi certamente all'interno della bottega di Jacopo, la cui

mano a volte sembrerebbe individuabile accanto a quella più debole del meno noto collega. Questa precisazione serve solo per sottolineare che l'eventuale riconoscimento al Galizzi di lavori come quello scaligero non sposterebbe di un millimetro la questione relativa all'ipotetica attribuzione dell'abbozzo interrotto sotto al *Ritratto di studioso*, essendo entrambi attivi nel medesimo *atelier*: laddove, peraltro, la figura di riferimento - o del capobottega, che dir si voglia - era senza alcun dubbio quella del Robusti. Ciò rende comprensibili anche le oscillazioni di tanti pezzi del "giovane Tintoretto" all'uno o all'altro. Con una complicazione ulteriore, se si considera che in questi anni legatissimo al Robusti era pure quell'Andrea Schiavone cui Giorgio Vasari, nella seconda edizione delle *Vite*, assegnò erroneamente la sopra menzionata *Presentazione di Gesù al tempio* di Jacopo ai Carmini<sup>41</sup>.

Tornando ai risultati delle radiografie, va ammesso che l'aderenza tra il secondo abbozzo sotto al *Ritratto di studioso* e la *Presentazione di Gesù al tempio* di Castelvecchio è tale da indurre il sospetto che il poco che resta della testa di un personaggio alle spalle di Maria sul bordo destro potesse corrispondere a quella del Battista quale appare nel quadro veronese: lo si vede nell'elaborazione grafica proposta alla fig. 10<sup>42</sup>.

Resta infine da evidenziare, a riguardo di quanto emerso dalle indagini diagnostiche, che la pennellata larga e sbozzata che dà forma alle figure delle due scene sottostanti risulta perfettamente omogenea, da un lato, con quella rilevata sotto alla pellicola pittorica di opere certamente del Robusti del quinto decennio (ad esempio, nel *Ritratto di Nicolò Priuli alla Ca' d'Oro*)<sup>43</sup> e, dall'altro, con ciò che si vede in un dipinto non finito che risulta fondamentale per comprendere la tecnica esecutiva del maestro in questa fase: ossia la *Sacra Famiglia con san Giovannino* che si conserva alla Yale University Gallery di New Haven (fig. 12)<sup>44</sup>. In essa la scena è presentata a close-up, con la Madonna che sorregge un Gesù che protende il suo braccio destro al cugino, mentre Giuseppe si china verso quest'ultimo. Tutto è eseguito ad abbozzo, con pochi colori: esattamente come si può credere che si presentasse l'*Adorazione dei Magi* sotto al ritratto. Tuttavia, la testa del vecchio in secondo piano fu oggetto di un lavoro di finitura molto più accurato, che attraverso un sapiente gioco di sovrapposizioni materiche pervenne a un esito di estrema plasticità. Ancor più sorprendente è quanto le riflettografie hanno evidenziato alla base dell'immagine statunitense: uno schema compositivo tracciato a mano libera con un impeto veemente, teso a cogliere solo il gioco delle masse, con soluzioni poi cambiate in corso d'opera (come il Gesù, inizialmente impostato supino e non di fianco)<sup>45</sup>. Non si può escludere che sotto alle differenti stesure della tela già Somers si possa celare un reticolo di fili compositivi paragonabile a quanto emerso a Yale: purtroppo, però, i tentativi di evidenziarlo si sono scontrati con i limiti dell'attuale tecnologia, evidenziando solo un pentimento della definizione del volume<sup>46</sup>. Si può credere che in futuro si potrà intravedere ben di più.

#### Il *Ritratto di studioso Lely*: datazione e intrecci

A questo punto torniamo ad analizzare il *Ritratto di studioso*, per verificare non tanto la paternità di Tintoretto - che appare inequivocabile - bensì la cronologia, che svariati elementi indicano come piuttosto giovanile<sup>47</sup>.

Il problema della ricostruzione della prima produzione ritrattistica del maestro - impostato da Paola Rossi nel 1974 e ripreso dalla stessa nel catalogo di un'esposizione monografica svoltasi nel 1994 a Venezia e a Vienna<sup>48</sup> - ha la fortuna di essere facilitato dall'esistenza di ben cinque opere datate tra il 1545 e il 1548.

La prima è il *Niccolò Doria* ultimamente transitato sul mercato francese (fig. 13)<sup>49</sup>: un dipinto che svela fin da subito l'importanza del modello tizianesco per il giovane Jacopo anche in questo campo, considerando che l'impostazione a piena figura e soluzioni come quella della tenda rossa paiono derivate dal *Cristoforo Madruzzo* del Vecellio ora a San Paolo, che dovrebbe essere di tre anni precedente<sup>50</sup>. Tuttavia, è evidente che nella definizione del personaggio il Robusti non avesse ancora maturato il gusto per un'indagine approfondita della peculiarità psicosomatica del modello. Tale inclinazione comincia a ravvisarsi nel *Venticinquenne* della Royal Collection britannica (fig. 14)<sup>51</sup>, che reca la medesima data 1545 ma che viene da credere successivo, in cui egli alza il taglio e si concentra con maggiore intensità sul volto, l'unica parte in luce del campo visivo. Nel far ciò Jacopo svela la precisa conoscenza di prove del Vecellio come le due versioni del *Daniele Barbaro* del Prado e di Ottawa, del 1544-45 (fig. 15)<sup>52</sup>.

Se il piccolo *Trentanovenne* su tavola degli Uffizi - che reca una data 1546 e che pervenne a Firenze nel 1671 tramite Marco Boschini come un autoritratto - ha l'aria di essere una sorta di modello funzionale alla realizzazione di un ritratto più accurato<sup>53</sup>, nel *Ventiseienne* di Otterlo, del 1547 (fig. 16)<sup>54</sup>, Tintoretto dimostra di essere vicino al raggiungimento di una formula rappresentativa originale, con soluzioni cromatiche ed esecutive di estrema raffinatezza.

Tuttavia, anche nel campo ritrattistico, il 1548 risulta per lui un anno cruciale. Com'è noto, ad esso risale il suo primo vero exploit lagunare, legato alla presentazione (in primavera) del *Miracolo dello schiavo* oggi alle Gallerie dell'Accademia: un vero e proprio *coup de théâtre*, con il quale Jacopo - poco dopo la partenza di Tiziano da Venezia per la corte dell'Imperatore Carlo V - si proponeva sul palcoscenico della Serenissima come l'unico reale antagonista del cadorino, per capacità inventiva, articolazione narrativa e potenza pittorica<sup>55</sup>. Il *Ventottenne* di Stoccarda (fig. 17)<sup>56</sup>, se anche non recasse iscritta la stessa data,

non si potrebbe che crederlo di quell'anno, tale è il grado di contiguità rispetto al telero veneziano, con una tavolozza smagliante e un senso della luce nuovo.

Questi sono i punti fermi per l'arco cronologico 1545-1548, dove sono stati inseriti dalla critica numerosi altri *Ritratti* non datati, più o meno plausibili<sup>57</sup>. Tra essi vi sono pure i due celebri *Autoritratti*: uno più corsivo (e per molti aspetti paragonabile al *Trentanovenne* degli Uffizi) al Victoria and Albert Museum di Londra e un altro, di impostazione quasi identica ma più costruito plasticamente, al Philadelphia Museum of Art (fig. pp. 58-59), entrambi solitamente posti verso il 1546-48<sup>58</sup>. Fino al 1553 del *Lorenzo Soranzo* di Vienna mancano effigi date o databili con certezza, e comunque quelle che sono comunemente poste dopo il 1548 - dal *Nicolò Priuli* della Ca' d'Oro (1549 c.), allo *Jacopo Soranzo* nelle tele dello Sforzesco di Milano (1550 c.) e delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1551 c.), alla *Donna seduta* di Amersfoort (1550-53) - documentano una stagione diversa nel capitolo ritrattistico del maestro, caratterizzata da un attenuato vigore plastico e da un pittoricismo più accentuato.

Non v'è dubbio che il *Ritratto di studioso* già Lely - ben più sciolto del *Niccolò Doria* del 1545 e delle prove dell'anno seguente - manifesti un grado evolutivo che lo pone a ridosso del *Ventottenne* di Stoccarda, e quindi proprio nei tempi di esecuzione del *Miracolo dello schiavo*. Nel grande telero veneziano, tra l'altro, non è difficile individuare in alcuni personaggi a sinistra - verosimilmente ritratti dal vero - la medesima vena costruttiva che dà forma allo studioso, nel quale si manifesta un rinnovato confronto con Tiziano, che per l'intero quinto decennio rimase per lui un punto di riferimento ineludibile. È palese, infatti, che per impostarlo compositivamente Jacopo tenne conto di quanto fatto dal collega nel *Paolo III di Capodimonte*, un lavoro del 1543 che fu replicato in più occasioni dal maestro e dalla sua bottega (fig. 18)<sup>59</sup>. Tuttavia, considerando il doppio registro stilistico che connota l'esecuzione dello *Studioso* - più otticamente definita nella testa e invece più dinamica nella figura - si ritrova la medesima duplicità che caratterizza un capolavoro che il Robusti non poteva non conoscere: e mi riferisco al ritratto che Tiziano nel 1545 aveva fatto di Pietro Aretino, oggi alla Galleria Palatina di Palazzo Pitti (fig. 19)<sup>60</sup>. Com'è noto, Vasari lo magnificò con parole piene di ammirazione, salvo cogliere una finitura poco accurata che, a suo avviso, sarebbe dipesa da un compenso ritenuto non adeguato dal pittore. Ovviamente si riferiva al modo in apparenza poco più che abbozzato con cui il Vecellio aveva plasmato busto e vesti, differente dall'accuratezza riscontrabile nella registrazione psicosomatica del volto. Trovatosi di fronte a tale esito, il Robusti capì perfettamente le enormi potenzialità di tale diversificato approccio stilistico e nel dar corpo al suo *Studioso* si concentrò in maniera attentissima sulla testa, adottando invece per il resto quella "certa pratica che s'usa a Venezia, di macchie o vero bozze, senza esser finita punto" che Vasari - commentando la *Presentazione di Gesù al tempio* dei Carmini - aveva indicato come emblematica di certo manierismo lagunare.

Non credo sia eccessivo affermare che il presente *Ritratto di studioso* costituisce forse il massimo punto di contatto, ma anche di competizione, manifestato da Jacopo rispetto alla ritrattistica del cadorino, e vengono in mente le parole di Carlo Ridolfi ne *Le maraviglie dell'arte* (1648), quando volle specificare: "Né tralasciava di copiar di continuo le pitture di Titiano, sopra le quali stabilì il modo del ben colorire; onde avvenne, che molte cose dipinte nella sua fiorita età ritengono in tutto di quello stile, a quali giungesse alcune delle osservazioni, che apparate haveva con lo studio; e seguendo (senza intepidire il corso delle fatiche) la traccia de' buoni Maestri, andavasi avanzando a gran passi alla perfezione"<sup>61</sup>.

A questo preciso capitolo della sua prima maturità dovrebbe appartenere pure un ritratto già presso l'antiquario Piet de Boer ad Amsterdam e oggi al Musée des Beaux-Arts di Strasburgo (fig. 20) - che, sia pure in termini meno monumentali, tradisce la medesima temperatura emulativa tizianesca<sup>62</sup>.

Ma a quando risaliva, dunque, lo studioso approdato nella collezione Rasin?

Sulla base di quanto sopra osservato, se dovesse proporre una datazione precisa, direi 1547-48, appena licenziati due grandi capisaldi sacri, quali furono l'*Ultima Cena* di San Marcuola (1547) e l'*Ester e Assuero* della Royal Collection britannica (1547-48). E se dovesse restringere ulteriormente il campo, scommetterei sull'inverno del 1547-48, dopo Otterlo e prima di Stoccarda: cosa che, tra l'altro, spiegherebbe pure l'abbigliamento pesante con cui l'uomo si protegge dal freddo.

#### Un quesito aperto e un riscontro conclusivo

Chi fosse questo studioso ritratto al suo tavolo di lavoro non siamo, al momento, in grado né di dirlo né di ipotizzarlo. Se la cronologia sopra argomentata cogliesse nel segno - combinata all'età apparente del personaggio - sui 30-35 anni, non oltre, considerando anche il confronto con il *Trentanovenne* degli Uffizi e con il *Ventottenne* di Stoccarda (fig. 17) - ne conseguirebbe che nacque verso il 1515-20, probabilmente da una famiglia veneziana, come suggeriscono i dati vestimentari e un riscontro su cui verremo subito a soffermarci. Egli si dedicò con solerzia ai suoi studi, ma di che tematica fossero non è dato saperlo. Né lui né il pittore ritennero di farcelo sapere, visto la scelta di apporre sulle pagine del libro una pseudoscrittura. Il grande formato del volume (in folio) non fa credere che egli volesse essere ricordato come un poeta e l'assenza di grafici riferibili ad argomenti astronomici, geometrici, architettonici o musicali indurrebbe a escludere pure tali campi. L'impostazione grafica del testo, con righe giustificate e glosse laterali, suggerisce invece contenuti eruditi, che però potevano andare dalla giurisprudenza, alla storia (sacra e profana), a tanti altri settori. La legatura appare raffinata e di pregio<sup>63</sup>.

Forse non ebbe eredi. O, se li ebbe, costoro vendettero abbastanza presto il dipinto dopo la sua morte. Per tale ragione, verosimilmente, fu fatta eseguire la copia già di Cristina di Svezia. L'analisi del dato formale di quest'ultima orienta su una datazione tra la fine del XVI e l'inizio del XVII, che alla fine di questa ricerca è stata confermata pure dalle analisi diagnostiche.

Il dipinto è stato oggetto di riflettografie – che non hanno evidenziato molto – e radiografie<sup>64</sup>, che hanno dimostrato che per eseguire l'opera fu riutilizzata una tela su cui in precedenza era stato effigiato un personaggio barbuto, di età abbastanza giovanile, visto in piedi a tre quarti di figura, che con la destra sorregge un foglio bianco, mentre con la sinistra si appoggia a un tavolino, su cui si riconoscono un orologio e un crocifisso (fig. 21). L'impostazione adottata risulta tipica della ritrattistica veneta a cavallo tra Cinque e Seicento e non credo di sbagliare indicando un puntuale termine di confronto in quella di Domenico Tintoretto. Com'è noto, egli fu il figlio più dotato e riconoscibile di Jacopo (Marietta e Marco restano sostanzialmente enigmi artistici), che si specializzò in tale settore con esiti spesso notevoli<sup>65</sup>. Fu artisticamente dicotomico: se nelle grandi composizioni religiose e profane, pur tentando di riproporre le caratteristiche che avevano reso celebre il padre, tradi una fiacchezza ideativa ed esecutiva non di rado sconcertante, nei molti disegni e ritratti giunti fino a noi si dimostra interprete brillante e di estrema sensibilità. Così non è difficile accostare quanto svelato dai raggi X con – ma è solo uno dei tanti esempi possibili – l'uomo rappresentato nell'esemplare del Vassar College a Poughkeepsie (fig. 22)<sup>66</sup>.

Qualcosa si può dire anche a riguardo dell'estrazione sociale del personaggio effigiato in prima battuta. Se si osserva, uno degli elementi più caratteristici nel suo abbigliamento è una sorta di foulard diverso dai colli di camicia e dalle gorgiere a lattuga che andavano di moda all'epoca. Tale indumento lo si ritrova uguale al collo dei confratelli della Scuola dei Mercanti che nel 1591 si rivolsero a Domenico Tintoretto, affinché li effigiasse in gruppo in due grandi tele oggi alle Gallerie dell'Accademia a Venezia (fig. 23)<sup>67</sup>. Dunque tutto lascia supporre che tale personaggio fosse stato un mercante veneziano della fine del secolo. Per qualche motivo l'opera non fu finita o, se lo fu, egli non la ritirò: così il supporto rimase in bottega e venne riutilizzato quando al pittore fu richiesto di eseguire una copia.

In genere queste copie venivano commissionate nel momento in cui si alienava un originale, al fine di mantenerne la memoria familiare. In questo caso chi vendeva sapeva bene di privarsi della preziosa testimonianza di uno dei grandi protagonisti del Cinquecento italiano. Non è difficile immaginare perché una famiglia locale, in procinto di cedere un'effigie eseguita da Jacopo, si possa essere rivolta a Domenico: non solo in quanto suo diretto erede artistico, ma anche poiché era il miglior ritrattista allora operante nell'intero territorio della Serenissima.

Ricapitolando: si è partiti da un presunto originale di Jacopo (la tela di Cristina di Svezia), cui si è aggiunto il vero originale (la tela di Peter Lely), sotto alla quale sono state individuate altre due composizioni del Robusti padre. Infine, le radiografie hanno svelato, nella tela Rossi, un'ulteriore effigie, plausibilmente di Domenico. Questa catena – del tutto imprevedibile – spiega il titolo del presente contributo: Un nuovo Tintoretto, anzi tre (o forse cinque?).

Prima di concludere, mi sia consentita una considerazione finale.

S'è ricordata l'incertezza attributiva della massima studiosa dei ritratti del maestro, Paola Rossi, di fronte alla tela già di Cristina di Svezia: prima forse Schiavone, poi Jacopo, con datazioni precoci che, a questo punto, vengono spazzate via dal riscontro radiografico. Ma i suoi giudizi sul grado qualitativo e sulla matrice lessicale restano e servono ora a dichiarare ammissibile pure un'ipotesi in favore di Domenico: che nei ritratti da lui eseguiti dal vero risulta solitamente più sciolto e intenso, ma che in un caso come questo – dovendo duplicare un prodotto del padre di mezzo secolo precedente – si sarebbe trovato nella condizione di dover inibire la propria verve interpretativa per limitarsi a 'clonare', nella maniera il più possibile fedele, quello che contraddistingueva l'originale.

Qualora così fosse, si spiegherebbe anche un ultimo quesito. Ossia il motivo per cui nell'inventario di Cristina di Svezia il quadro Rossi fu attribuito senza esitazioni a Tintoretto, e non invece qualificato come copia. Ciò verosimilmente avvenne per una ragione molto semplice: che era comunque un Tintoretto, non di Jacopo ma di Domenico il quale, oltre all'eredità artistica, dal padre aveva raccolto pure il soprannome.

Nel frattempo, il magnifico originale (chissà attraverso quali passaggi) stava per approdare, o era già approdato, a Peter Lely, che verosimilmente lo ammirò molto. Infatti, osservando l'impostazione di alcuni dei suoi migliori autoritratti (come quello alla National Portrait Gallery di Londra, o il foglio di recente alienato da Sotheby's: fig. 2 p. 12), si ha come l'impressione che l'intensità espressiva dello Studioso gli fosse rimasta dentro, impigliata nella memoria.

## Note

- <sup>1</sup> Catalogo dei quadri della Regina di Svezia (Archivio Palatino), a. 1689 circa, in G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc., dal secolo XV al secolo XIX*, Modena, 1870, pp. 336-376; p. 343. La segnatura attuale del documento citato da Campori è: Archivio di Stato di Modena, Archivio segreto estense, Archivio per Materie, Cose d'arte, busta 18/2 fasc. 112, "1689 - Catalogo dei quadri della Regina di Svezia"; il relativo inventario informa in nota che il documento venne spedito a Modena dall'Agente Estense in Roma Ercole Panzioli, con riferimento a sue lettere del 27 aprile, 29 giugno e 13-16 luglio 1689. Si veda inoltre O. Granberg, *La Galerie de Tableaux de la Reine Christine de Suède ayant appartenu auparavant à l'empereur Rodolphe II plus tard aux Ducs d'Orléans*, Stockholm 1897, p. 41, n. 83 (dove il dipinto è identificato come "Portrait d'un homme assis, un livre à la main", con rinvio all'App. III, 38 e annotazione "Peut-être identique à un tableau de la Bridgewater Gallery") e Appendix III, p. LIX, n. 38, dove Granberg ristampa l'inventario pubblicato da Campori indicandone erroneamente la collocazione presso l'"Archivio Palatino di Roma". Non è facile stabilire esattamente la misura del palmo utilizzato nell'inventario del 1689. Comparando tuttavia le dimensioni di alcuni quadri identificabili – come le quattro grandi Allegorie di Veronese della National Gallery di Londra, 190 x 190 cm ca., riportati come 8 x 8 palmi; oppure le due Allegorie di Veronese della Frick Collection, rispettivamente 219,1 x 169,5 cm (*Vizio e Virtù*) e 214,6 x 167 (*Saggezza e Fortezza*), riportate come 8 e tre quarti x 6 e mezzo e 8 e due terzi x 6 e mezzo – si arriva a una media approssimativa di 24,5 cm per palmo, che moltiplicati per 5 x 3 e due terzi, fanno 122,5 x 89,83, compatibili quindi con la tela che misura 119,5 x 91 cm. Per l'inventario del 1689, e del testamento, si veda anche la recente trascrizione commentata del testo integrale conservato in Archivio di Stato di Roma in M.G. Pavilo, *Aristocratici Inventari: Cristina di Svezia (1626-1689)*, 656 pp., 2020 (print on demand).
- <sup>2</sup> B. Dudik, *Die Rudolphinische Kunst- und Raritätenkammer in Prag*, in "Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale", 12, 1867, pp. XXXV-XLI, p. XXXVIII. L'elenco, stilato con ogni probabilità dal Generale dell'esercito svedese Hans Christoff von Königsmarck, è stato anch'esso ripubblicato da Granberg come Appendice I alla sua *Galerie des Tableaux*, cit., pp. IV-XXII, come "Inventaire des Tableaux de l'Empereur Rodolphe II à Prague (l'originale se trouve au chateau de Skokloster en Suède)": v. p. VIII. La vicenda dei dipinti praghesi è ricostruita nel dettaglio

da N. Liptakova, *The Looting of Prague 1648. The History of the Looting of the Paintings from Prague*, MA Thesis, Department of Culture and Aesthetics, Art History, Stockholm University, 2019.

<sup>3</sup> René Ancel, nell'articolo *Les tableaux de la reine Christine de Suède. La vente au Régent d'Orléans*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", 25, 1905, pp. 223-242, segnala un'ulteriore lista utilizzata nella trattativa, che ebbe come principale interlocutore, per parte Odescalchi, Filippo Antonio Gualterio. Qui, nel gruppo intitolato a Tintoretto, al n. 9, si legge: "Ritratto d'un dottore vestito di nero con le mani sopra i libri alto p.mi 5, largo p.mi 4", p. 240. Ancel la consultava nell'Archivio Gualterio conservato a Bagnoregio. Va ricordato che Crozat, lui stesso appassionato collezionista, ebbe modo con l'occasione di incamerare alcuni pezzi.

<sup>4</sup> *The Orleans Gallery, Now Exhibiting, at the Great Rooms, Late the Royal Academy, No. 125, Pall Mall, April 1793*.

<sup>5</sup> *A catalogue of the Orleans' Italian pictures which will be exhibited for sale by private contract, on Wednesday, the 26th of December, 1798, and the following days, at the Lyceum, in the Strand*, lotto 159. Il dipinto però non compare – come molti altri – nella famosa raccolta di incisioni della galleria Orléans realizzata da Jacques Couché: *Galerie du Palais royal, gravée d'après les Tableaux des différentes Ecoles qui la composent: avec un abrégé de la vie des peintres & une description historique de chaque tableau*, par Mr. l'abbé de Fontenai Dédiée à S. A. S. Monseigneur le duc d'Orléans, premier prince du sang, par J. Couché. 3 voll., Parigi 1786-1808.

<sup>6</sup> P. Humfrey, *The Stafford Gallery. The Greatest Art Collection of Regency London*, Norwich 2019, pp. 51, 293, cat. n. 204 (Appendix A).

<sup>7</sup> Reca le seguenti iscrizioni: "Tintoretto – 2.11 by 3.10, Drawn by W. M. Craig, Engraved by P. W. Tomkins, Engraver to his Majesty, & I. M. Delatree, London Published March 1, 1816, by Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown; J. White; Cadell & Davies; & P. W. Tomkins, 54 New Bond Street": in basso al centro si specifica la collocazione nella Stafford Gallery. Si veda la scheda nel database del British Museum relativa all'inv. 1860, 0211.404: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1860-0211-404](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1860-0211-404)

<sup>8</sup> W. Y. Ottley, *Engravings of the most noble The Marquis of Stafford collection of pictures, in London, arranged according to schools, and in chronological order, with remarks on each picture*, London 1818, II, pp. 2, 43-4, tavola 25.

<sup>9</sup> L. Cust, *The Bridgewater Gallery. One Hundred And Twenty of The Most Noted Paintings at Bridgewater House*, London 1903, n. 11, tavola 11.

<sup>10</sup> Inv. 110710.

<sup>11</sup> B. Berenson, *The Venetian painters of the Renaissance: with an index to their works*, New York-London 1894, p. 118 (II ed. 1895, p. 118; III ed. 1899, p. 136 e p. 130 nell'ed. illustrata; ed. 1906, p. 136); *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1932, p. 560; *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Trad. italiana di Emilio Cecchi, Milano 1936, p. 482; *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Venetian School, London 1957, I, p. 175; B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento: elenco dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi. La scuola veneta*, London 1958, I, p. 181 (come a Merton House).

<sup>12</sup> Christie's, London, 2 luglio 1976, lotto 89.

<sup>13</sup> P. Rossi, *Jacopo Tintoretto*, a cura di R. Pallucchini e P. Rossi: I, *I ritratti*, Venezia 1974, pp. 145-146 fig.273 (nuova ed., Milano, 1990, p. 109 A 55).

<sup>14</sup> F. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980. Non mi risulta che il riferimento al Meldola sia stato raccolto nei principali successivi studi dedicati al maestro, che sunteggio nel mio: *Per Andrea Schiavone pittore: revisioni e aggiornamenti*, in 'Splendori' del Rinascimento a Venezia. Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano. Catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 28 novembre 2015 – 10 aprile 2016), a cura di E.M. Dal Pozzolo e L. Puppi, Milano 2015, pp. 77-102.

<sup>15</sup> Christie, Manson & Woods, *Fine Old Master Pictures*, London, 26 maggio 1978, lotto 13.

<sup>16</sup> Finarte, *Asta di dipinti dal XV al XIX secolo*, n. 334, Milano, 29 aprile 1980, lotto 67.

<sup>17</sup> P. Rossi, *Appendice*, in R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1982, I, pp. 235-236 n. R 5.

<sup>18</sup> Fondazione Zeri, scheda n. 40996: si specifica che il nome di Ribera si ricava da una "nota anonima sul verso della fotografia" (foto A.C. Cooper).

<sup>19</sup> Cortese comunicazione del dr. Giovanni Pagliarulo.

<sup>20</sup> Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento [...] La scuola veneta*, cit., I, p. 177: "Eastnor Castle (Hereford). Lord Somers (già Nobiluomo seduto con librone".

<sup>21</sup> Università Ca' Foscari, Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Fototeca Antonio Morassi, unità 204 – *Tintoretto ritratti e disegni*. Si tratta di tre fotografie in bianco e nero, con i seguenti numeri di inventario: 27344 (non molto buona), 27345 e 27346. Sul verso appaiono le seguenti annotazioni di Morassi: Milano, raccolta dr. Rasini Tintoretto, *Ritratto* (27344); *Tintoretto? Rasini*, Milano (27345).

<sup>22</sup> R. Pancheri, *Thea Casalboe Rasini (1893-1939): una scultrice milanese tra verismo e simbolismo*, in "Atti della Accademia Roveretana degli Agiati", 266, 2016, ser. 9, vol. 6, A, pp. 225-255.

<sup>23</sup> A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008, pp. 265-266 nota 14.

<sup>24</sup> E.E. Gardner, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, IV, Venezia-Verona 2011, p. 126.

<sup>25</sup> A. Morassi, *Disegni antichi dalla collezione Rasini in Milano*, Milano 1937.

<sup>26</sup> Foglio manoscritto intestato "Coll. Rasini" con la "lista dei quadri da me consigliati espertizzati ecc. dal 1928 al 1949", Archivio eredi Rasini, c. 1 n. 5.

<sup>27</sup> Il dattiloscritto, con appunti manoscritti di Morassi, è pure conservato nell'archivio privato della famiglia Rasini: la segnalazione del *Ritratto* sta a c. 5 n. 37, con una specificazione di una data di acquisto a Londra nel 1937, che a questo punto – sulla base del diario dello stesso Rasini (si veda alla nota 29) – va intesa come un *lapsus calami*. La stessa data 1937 si recupera peraltro pure in un'altra copia dell'*Elenco*, nella quale si aggiunge che "Una copia antica di questo ritratto si trova nella Bridgewater Gallery a Londra" (c. 5 n. 38).

<sup>28</sup> L. Bellini, *Nel mondo degli antiquari*, Firenze 1950, p. 286.

<sup>29</sup> L'informazione si ricava dal diario di acquisti redatto da Giovanni, all'anno 1935, conservato nell'archivio privato Rasini. In esso, al n. 48, si dichiara espressamente quanto segue: "Tintoretto (Jacopo Robusti)/ Ritratto di uomo con barba e pelliccia/ un libro tenuto aperto da una mano/ tela./ Acquistato a Londra a mezzo G. Bellesi per Lg. 440. - - Lire 26.400/ esiste a Londra alla [cancellato] (copia antica)", G. Rasini, *Dario: 1935*, MS., Archivio Rasini, Milano.

<sup>30</sup> A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia 1971, p. 152 (come già in collezione Guttenberg a Würzburg).

<sup>31</sup> Per un'informazione su di lui rinvio a M. Cataldi Gallo, *Antonio Morassi, in Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 410-417, S. Tavano, *Morassi Antonio*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani. 3. L'età contemporanea*, a cura di C. Scalon, C. Griggio e G. Bergamini, Udine 2011, pp. 2359-2363, e soprattutto ad Antonio Morassi, *Tempi e luoghi di una passione per l'arte*. Atti del Convegno Internazionale (18-19 settembre 2008, Gorizia, Fondazione Palazzo Coronini Cronberg), a cura di S. Ferrari, Udine, 2013.

<sup>32</sup> Un elenco delle sue pubblicazioni è offerto negli *Studi di Storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di "Arte Veneta", Venezia 1971, pp. 5-9 (dal 1914 al 1971; per quelle successive, M. Precerutti-Garberi, in "Arte Veneta", XXX, 1976, pp. 280-282, e V. Vuerich, in *Antonio Morassi. Tempi e luoghi*, cit., pp. 313-331).

<sup>33</sup> Nel foglio citato alla n. 26, *Lista dei quadri da me consigliati...*, dove compare al n. 5 come: "Jacopo Tintoretto, *Ritratto d'uomo con pelliccia*, tela/ acquistato all'asta da So [cancellato] a Londra per circa 6 mila lire

it./ circa 1935 Non [cancellato] -(Inedito)." Va paragonato quanto riporta invece Giovanni Rasini nel suo diario alla data 1935: si veda la nota 29. Negli appunti stesi a distanza di molti anni (la nota risale al 1974, ma ripercorre eventi del 1935) Morassi si era dimenticato la casa d'asta (da So è probabile si riferisca a Sotheby's, poi cancellato) e il prezzo di acquista (6.000 invece degli effettivi 26.400 indicati da Rasini nel suo diario).

<sup>34</sup> Mi riferisco in particolare ai seguenti contributi di D. Dethloff: *The executors' Account book and the dispersal of Sir Peter Lely's Collection*, in "Journal of History of Collections", 8, 1996, 1, pp. 15-51; *Sir Peter Lely's collection of prints and drawings*, in *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500 - 1750*, edited by Ch. Baker, C. Elam and G. Warwick, Ashgate, Aldershot, 2003, pp. 123-139; *From the cabinet to the studio: Peter Lely and drawing collecting in Seventeenth-century England*, in *A demand for drawings: five centuries of collectors and collecting drawings*. Catalogo della mostra (New York, The Morgan Library & Museum 2018), edited by J. Marciari, New York 2018, pp. 56-69. Più in generale, sull'artista, si rimanda a *Peter Lely: a lyrical vision*. Catalogo della mostra (The Courtauld Gallery, London, 11 October 2012 - 13 January 2013), edited by C. Campbell, Holberton, London, 2012.

<sup>35</sup> Ringrazio Mara Bertoli per le indicazioni, con mail del 31 maggio 2022.

<sup>36</sup> Le analisi radiografiche sono state eseguite dalla ditta Mobile Radiographic Services Ltd. nel luglio 2020.

<sup>37</sup> Il dipinto spagnolo è stato rivendicato al maestro da S. Marinelli, *All'esordio di Jacopo Tintoretto*, in "Arte Veneta", 59, 2002, pp. 116-123, pp. 120-121. In seguito, si vedano M. Falomir in *Tintoretto*. Catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado 2007), edited by M. Falomir, Madrid 2007, pp. 165-166, V. Romani in *Il giovane Tintoretto*. Catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia 2018-2019), a cura di R. Battaglia, P. Marini e V. Romani, Venezia-Milano 2018, pp. 148-149 n. 20, e R. Krischel, in *Tintoretto. Naissance d'un génie*. Catalogo della mostra (Parigi, Musée du Luxembourg - Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 2017-2018), a cura di R. Krischel, avec la collaboration de M. Hochmann et C. Maisonneuve, Paris 2018 (I ed. Köln-München 2017 con il titolo *Tintoretto. A star was born*), p. 81 n. 1.

<sup>38</sup> Per la pala veneziana si veda lo studio di F. Cochiarà, *La "Presentazione di Gesù al Tempio e Purificazione di Maria" di Jacopo Tintoretto ai Carmini. Lettura per frammenti di una pala e di un contesto*, in "Venezia Cinquecento", XVI, 2006, 31, pp. 189-272.

<sup>39</sup> Si confrontino le schede di A. Carradore, in "Splendori del Rinascimento a Venezia", cit., p. 344 n. VI.8 (come di Jacopo) e di S. Marinelli, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo*, Cinisello Balsamo 2018, p. 180 n. 193 (come di Galizzi).

<sup>40</sup> Il problema è stato introdotto da R. Echols, *Giovanni Galizzi and the problem of the young Tintoretto*, in "Artibus et historiae", XVI, 1995, 31, pp. 69-110, e sviluppato dallo studioso assieme a F. Ilchman, *Toward a new Tintoretto catalogue, with a checklist of revised attributions and a new chronology*, in *Jacopo Tintoretto. Actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 26 y 27 de febrero de 2007), a cura di M. Falomir, Madrid 2009, pp. 91-150.

In seguito, cfr. M. Hochmann, *La giovinezza di Tintoretto: qualche riflessione sullo stato della questione*, in *La giovinezza di Tintoretto*, a cura di G. Cassegrain, A. Gentili, M. Hochmann, V. Sapienza, Venezia 2017, pp. 3-18, Id., *Il catalogo del giovane Tintoretto alla luce delle recenti esposizioni*, in *Tintoretto 2019*, a cura di G. Gullino e I. Favaretto, Venezia 2021, pp. 100-111, P. Rossi, *Giovanni Galizzi: un imitatore del Tintoretto*, ivi, pp. 124-131, e R. Krischel, *Qui est le jeune Tintoret?*, in *Tintoret, naissance d'un génie*, cit., pp. 46-55.

<sup>41</sup> Furono Ridolfi e Boschini nel XVII secolo a insistere sull'intreccio tra Tintoretto e Schiavone, partendo anche da una testimonianza del figlio di Jacopo, Domenico: si veda il mio *Per Andrea Schiavone pittore*, cit., pp. 79-81. A questo riguardo ho il sospetto che un esito della loro collaborazione possa intravedersi nell'*Ultima cena* del Museo della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid, per la quale rinvio alla scheda di R. Echols e M. Falomir, in *Tintoretto*. Catalogo della mostra (Madrid 2007), cit., pp. 242-244 n.

<sup>42</sup> Ringrazio Mara Bertoli per le indicazioni, con mail del 31 maggio 2022.

<sup>43</sup> Le analisi radiografiche sono state eseguite dalla ditta Mobile Radiographic Services Ltd. nel luglio 2020.

<sup>44</sup> Per la Sacra Famiglia col Battista Yale rinvio alla scheda di R. Krischel, in *Tintoret, naissance d'un génie*, cit., p. 157 n. 38, con una data sul 1550.

<sup>45</sup> Si veda – meglio che nella scheda di Krischel sopra menzionata – in J. Marciari, *Drawing in Tintoretto's Venice*, New York 2018, p. 65.

<sup>46</sup> Le riflettografie infrarosse sono state eseguite nei laboratori del Courtauld Institute di Londra in data 6 dicembre 2022.

<sup>47</sup> Dopo l'ormai datato studio di R. Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano 1950, più di recente sulla prima fase del maestro si raffrontino le differenti inquadature proposte in *La giovinezza di Tintoretto*, cit., *Il giovane Tintoretto*, cit., da R. Krischel, *Qui est le jeune Tintoret?*, in *Tintoret, naissance d'un génie*, cit., pp. 46-55; *Another look at Tintoretto's portraits*, in *Tintoretto 2017*, cit., pp. 112, 123.

<sup>48</sup> R. Rossi, *I ritratti di Jacopo Tintoretto*, in *Tintoretto. Ritratti*. Catalogo della mostra (Venezia-Vienna 1994), cit., pp. 13-37. In seguito su tale versante della produzione del maestro si rinvia a W.R. Rearick, *Reflections on Tintoretto as portraitist*, in "Artibus et Historiae", XVI, 1995, vol. 31, pp. 51-68; M. Falomir, *Tintoretto's Portraiture*, in *Tintoretto*. Catalogo della mostra (Madrid 2007), cit., pp. 95-114; F. Del Torre Scheuch, *Volti veneziani. I ritratti di Jacopo Tintoretto*, in *Tintoretto*. Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2012), a cura di V. Sgarbi, Milano 2012, pp. 156-163; R. Echols e F. Ilchman, *Ritrattista in Tintoretto 1519-1594*. Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale – Washington, National Gallery of Art, 2018-2019), a cura di R. Echols e F. Ilchman, Marsilio, Venezia 2018, pp. 144-169.

<sup>49</sup> Sul *Ritratto di Nicolò Doria*, cfr. R. Battaglia, in *Il giovane Tintoretto*, cit., pp. 196-197 n. 40, e R. Krischel, in *Tintoret, naissance d'un génie*, cit., p. 174 n. 44.

<sup>50</sup> Com'è noto, la data di esecuzione del *Ritratto di Cristoforo Madruzzo* (iscritta 1552) è controversa: per un'informazione rinvio a P. Humfrey, *Titian. The complete Paintings*, Ludion, Ghent 2007, p. 267 n. 200. Tuttavia, mi pare che la dipendenza della prova di Tintoretto da questo esemplare sia tale da risultare un ulteriore indizio in favore di una

datazione sul 1542 più volte argomentata dalla critica.

<sup>51</sup> Per la tela della Royal Collection, P. Rossi, *Tintoretto. I ritratti*, cit., I ed. pp. 21, 107; II ed., pp. 92-93 n. 54, e J. Shearman, *The early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983, pp. 237-238 n. 254.

<sup>52</sup> Per le due effigi del Barbaro, M. Falomir, in *Tiziano*. Catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado 2003), a cura di M. Falomir, Museo Nacional del Prado, Madrid 2003, p. 198 n. 25, e P. Humfrey, *Titian*, cit., pp. 196-197 nn. 141-142.

<sup>53</sup> S. Marinelli, in *Jacopo Tintoretto 1519-1584. Il grande collezionismo mediceo*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti 7/12/1994 - 8/2/1995), a cura di M. Chiarini, S. Marinelli, A. Tartuferi, Firenze 1994, p. 54 n. 7, e R. Krischel, in *Tintoret, naissance d'un génie*, cit., p. 176 n. 46; Echols, Ilchman, *Another look*, cit., p. 117.

<sup>54</sup> Sul *Ritratto di uomo ventiseienne* a Otterlo, M. Falomir in *Tintoretto*. Catalogo della mostra (Madrid 2007), cit., pp. 218-220 n. 8.

<sup>55</sup> Per tale caposaldo basti, con ulteriore bibliografia, R. Battaglia, *Attorno al Miracolo dello schiavo*, in *Il giovane Tintoretto*, cit., pp. 80-101.

<sup>56</sup> Sul *Ritratto di gentiluomo* di Stoccarda, cfr. M. Falomir in *Tintoretto*. Catalogo della mostra (Madrid 2007), cit., pp. 226-228 n. 10, e R. Battaglia in *Il giovane Tintoretto*, cit., pp. 216-217.

<sup>57</sup> Qualche appunto su altri ritratti di questi anni. La *Testa di uomo* della Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano, come già rilevato, sembra davvero molto vicina al giovane delle collezioni reali inglesi del 1545 (si veda in P. Rossi, *Tintoretto. Ritratti*. Catalogo della mostra (Venezia-Vienna 1994), cit., pp. 76-77 n. 2). Una data sul 1547 è stata suggerita per il *Lorenzo Soranzo* di Nantes da R. Krischel, in *Tintoret, naissance d'un génie*, cit., p. 180, mentre una sul 1548-59 c. da P. Rossi, per il *Ritratto di uomo* al Musée des Beaux-Arts di Besançon, in *Le Tintoret. Une leçon de peinture*. Catalogo della mostra (Paris, Centre Culturel du Panthéon 1998), Milano 1998, pp. 118-121. Palesemente eterogenei e di bottega appaiono i *Ritratti di quattordici membri della famiglia Soranzo* allo Sforzesco di Milano (P. Rossi, *Tintoretto. Ritratti*. Catalogo della mostra (Venezia-Vienna 1994), cit., pp. 90-95 nn. 9-10), mentre non si può più credere alla paternità del Robusti per il *Uomo in figura di San Giorgio*.

<sup>58</sup> Catalogo della mostra (National Gallery di Washington, come invece ribadito da P. Rossi, *Tintoretto. Ritratti*. Catalogo della mostra (Venezia-Vienna 1994), cit., pp. 82-83. Al di là della recente attribuzione di Galizzi, mi chiedo, inoltre, come si possa continuare a credere un ritratto giovanile di Jacopo Sansovino quello già in collezione Sedlmajer a Ginevra (in *Tintoret, naissance d'un génie*, cit., p. 54: come di Tintoretto e Galizzi, sul 1544-45), quando il confronto con quello più tardo, ma sicuro, agli Uffizi attesta che non può trattarsi del medesimo personaggio.

<sup>59</sup> Com'è noto, la data di esecuzione del *Ritratto di Cristoforo Madruzzo* (iscritta 1552) è controversa: per un'informazione rinvio a P. Humfrey, *Titian. The complete Paintings*, Ludion, Ghent 2007, p. 267 n. 200. Tuttavia, mi pare che la dipendenza della prova di Tintoretto da questo esemplare sia tale da risultare un ulteriore indizio in favore di una

datazione sul 1542 più volte argomentata dalla critica.

<sup>60</sup> Per la tela della Royal Collection, P. Rossi, *Tintoretto. I ritratti*, cit., I ed. pp. 21, 107; II ed., pp. 92-93 n. 54, e J. Shearman, *The early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983, pp. 237-238 n. 254.

<sup>61</sup> C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte Ovvero Le vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato*, ed. a cura di D. von Hadeln, Berlin 1914 (I) - 1924 (II), II, pp. 14-15.

<sup>62</sup> R. Pallucchini, *La giovinezza di Tintoretto*, cit., p. 141; P. Rossi, *Tintoretto. I ritratti*, ed.

<sup>63</sup> Per una recente informazione su di lui, rinvio alla voce di M. Grossi, *Robusti, Domenico, detto Tintoretto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88, Roma 2017, pp. 1-3.

<sup>64</sup> Come cortesemente mi fa notare Nicholas Pickwoad, che ringrazio, "The book is obviously a substantial folio volume, and would appear to have gilded edges, a sign that it is in an expensive binding. It has rigid boards covered in a dark material, presumably leather. The steep curve of the inner margin of the leaves into the spine of the book indicate a book with a tight back and a relatively inflexible spine (which would fit with a leather-covered book with raised bands on the spine). The straightness and apparent thickness of the visible board edge to the right of the sitter's hand suggests a wooden board, which is no more than might be expected on a book of this size at that date. There isn't much else to be seen".

<sup>65</sup> Eseguiti nel novembre del 2022 da Giuseppe e Luciano Malcangi.

<sup>66</sup> Per una recente informazione su di lui, rinvio alla voce di M. Grossi, *Robusti, Domenico, detto Tintoretto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88, Roma 2017, pp. 1-3.

<sup>67</sup> S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma 1962, p. 215 nn. 379-380.

**Colour separation:**  
Pixel Studio, Bresso (Milan)

Printed in February 2023 by:  
Gally Thierry Stampa, Milan

**©Trinity Fine Art Ltd.**  
**London 2023**

ISBN: 978-1-9999889-5-1

**Trinity Fine Art**  
*Old Master Paintings and Sculpture*



9 781999 988951 >