

XXXIV CICLO del DOTTORATO di RICERCA della UNIVERSITA' degli STUDI di GENOVA

Corso di: STUDIO E VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO STORICO, ARTISTICO-
ARCHITETTONICO E AMBIENTALE

Curriculum: STORIA E CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI ARTISTICI E
ARCHITETTONICI

XXXIV Ciclo

Materialità e *Imaging*.

**Le ricerche radiografiche di Alan Burroughs su Giorgione e Tiziano alle radici della
*Technical Art History***

Dottorando Marco Cardinali

Tutor Prof. Maria Clelia Galassi

INDICE

I Parte

Gli anni venti e trenta: le prime campagne radiografiche e la nascita di dossier tecnici e di archivi della documentazione scientifica delle opere d'arte

Capitoli

- I. “Un uomo di visione” alla guida del Fogg Art Museum. Edward Waldo Forbes (1873-1969)
 - i) Una direzione illuminata e innovatrice
 - ii) Umberto Gnoli e lo studio dei falsi attraverso i raggi x
 - iii) Forbes e i restauri al Fogg Art Museum con il supporto dei raggi x
 - iv) Forbes e le istituzioni internazionali

- II. Alan Burroughs, *Keeper of X-ray shadowgraphs* dell'archivio del Fogg Art Museum
 - i) L'avvio della ricerca
 - ii) La prima campagna radiografica europea
 - iii) La seconda campagna radiografica europea
 - iv) Le campagne americane di Burroughs e la missione europea di Forbes del 1928
 - v) La terza campagna radiografica europea e la sfortunata missione italiana
 - vi) Le missioni europee di Forbes del 1932-1933 e le campagne radiografiche su commissione
 - vii) La campagna italiana del 1936-1937
 - viii) Alcune considerazioni di metodo intorno ai Report di Burroughs
 - ix) *Art Criticism from a Laboratory*

II Parte

La radiografia e l'analisi tecnica per districare un nodo della *connoisseurship*: l'opera di Giorgione e del giovane Tiziano

Capitoli

- I. *Il problema Giorgione* nella critica alla fine degli anni venti
- II. L'analisi di Burroughs in *Art Criticism from a Laboratory* (1938): le criticità di una lettura pionieristica
- III. Riflessi ed echi della lettura di Burroughs di alcune opere indagate ai raggi x, la sua fortuna critica e i successivi contributi di *Technical Art History*

- Scheda 1: I *Tre filosofi* e il ruolo del disegno nella pittura di Giorgione
- Scheda 2: La tavoletta con l'*Uomo in armatura*: le vicende di un “quasi falso”, ritenuto un bozzetto di Giorgione
- Scheda 3: Il *Ritratto di gentiluomo veneziano* e la ritrattistica di Giorgione
- Scheda 4: Il *Ritratto d'uomo*, detto “Ariosto”, e la ritrattistica di Tiziano
- Scheda 5: La *Madonna con Bambino*, detta la “Madonna Zingara”, e la questione dei non-finiti di Giorgione completati da Tiziano

III Parte

Alan Burroughs, *Art Criticism from a Laboratory*, Boston 1938

Traduzione della *prefazione* (pp. VII-XV) e del capitolo 9. *Giorgione e Tiziano* (pp. 110-122)

Bibliografia

Appendici

Documenti dagli archivi degli Harvard Art Museums e della National Gallery di Londra

Note introduttive

Il presente studio è parte di una ricerca pluriennale, condotta da chi scrive con diversi affondi e lungo diverse prospettive sul tema della nascita di una metodologia di studio tecnico dell'opera d'arte e dell'introduzione delle ricerche materiali nel campo della storia dell'arte. Ne ho descritto altrove la cornice storica e il contesto istituzionale, all'interno dei primi decenni del Novecento, individuando anche le premesse teoriche e i fondamenti epistemologici, strettamente legati al «paradigma indiziario» (Carlo Ginzburg) delle scienze umane e comparative dell'Ottocento e – più specificamente – al “metodo sperimentale” di Giovanni Morelli.

Quella fase culminò, come reso noto già venti anni fa dai prodotti iniziali della ricerca, nella *Conferenza internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle opere d'arte* (Roma, 13-17 ottobre 1930), organizzata dall'*Institut International de Cooperation Intellectuelle* della Società delle Nazioni, per raccogliere e confrontare le esperienze pionieristiche messe in campo fino ad allora nei diversi paesi. È successivamente emerso che il contributo maggiore ai lavori della conferenza venne assicurato dai relatori francesi e rispecchiava da un lato il ruolo giocato da Henri Focillon tra i promotori della conferenza stessa e dall'altro l'attività sul campo sperimentata negli anni precedenti dal chimico Fernand Cellerier e dal restauratore Jean Gabriel Goulinat nel gabinetto di ricerca istituito sperimentalmente presso il Louvre.

Cionondimeno, per quanto concerne i profili e le competenze, in ambito operativo si incontrano quasi esclusivamente figure di scienziati, restauratori e sperimentatori dalla formazione composita, mentre assai scarsa era la presenza di storici dell'arte. Fu a tal proposito circoscritta, anche per il contesto provinciale del Museo di Digione in cui operò, la portata dell'attività dello storico d'arte Fernand Mercier, direttore del *Laboratoire micro-radiographique*.

Ben diverso fu il peso in questa storia di un gruppo di studiosi, raccolti intorno a Edward Waldo Forbes, direttore del Fogg Art Museum dal 1909 al 1944 e innovatore dell'insegnamento della storia dell'arte presso l'Harvard University. Tra loro era Alan Burroughs, protagonista insieme a Forbes di questo studio e autore del primo manuale di radiologia artistica (*Art Criticism from a Laboratory*), edito nel 1938 con il fine manifesto di inserire l'analisi radiografica nel dibattito critico degli studi.

Il libro di Burroughs raccoglieva le riflessioni intorno a specifici temi storico-artistici, affrontati alla luce dei risultati delle indagini radiografiche promosse dal Fogg Art Museum e in gran parte condotte personalmente dal ricercatore nei musei europei e americani. Si trattò di un'impresa molto impegnativa, quasi “titanica”, eppure poco studiata e a lungo dimenticata. Ne ho ripercorso e ricostruito lo svolgimento, passando in rassegna dal 2019 gli epistolari e i documenti conservati tra i *Forbes Papers* - incluso i suoi diari - e nelle sezioni *Conservation Department History Collection*, *Conservation Technical Studies*, *Teaching and Research Materials Collection* degli Harvard Art Museums Archives e degli Harvard University Archives.

Successivamente ho potuto integrare e approfondire lo scandaglio documentario grazie al mio progetto di studio accolto dalla piattaforma dell'Unione Europea, *Iperion*, e specificamente dalla sua linea di ricerca *ArchLab*, che consente l'accesso alla documentazione storica e tecnico-analitica dei principali laboratori museali europei. Ho potuto così ritrovare le tracce del passaggio di Burroughs alla National Gallery di Londra e al Louvre e contemporaneamente approfondire le

indagini diagnostiche - e integrarle con quelle successivamente eseguite - su alcuni dipinti, che Burroughs aveva esaminato e trattato nel suo manuale del 1938.

Alla luce delle conoscenze che oggi abbiamo sul primo dopoguerra, sul panorama allora in trasformazione dei musei, della conservazione e della disciplina storico-artistica, riaffiora così una storia tutt'altro che settoriale. Essa non è solo all'origine del maggiore archivio di radiografie, conservato presso un museo, ma ne ha orientato la sua missione specifica di documentare la resa radiografica del modo di dipingere di un gran numero di artisti, l'identità profonda del loro stile, cercando una "via morelliana" all'oggettività del dato scientifico applicato allo studio critico dell'arte.

Dai documenti raccolti emergono anche testimonianze inedite - o non analizzate a sufficienza - delle vicende della conferenza di Roma, cui partecipò un altro brillante collaboratore di Forbes, George Stout. Il clima di diffidenza da parte di molti storici dell'arte e della quasi totalità degli studiosi italiani viene descritto apertamente da Stout e dallo stesso Focillon. In contrasto con l'idealismo prevalente nel dibattito storico-artistico, il grande studioso francese abbracciava su un piano teorico elevato quell'approccio laboratoriale alla manualità del fare artistico e allo studio tecnico dell'opera d'arte promosso da Forbes: «L'arte si fa con le mani. Esse sono lo strumento della creazione, ma prima di tutto l'organo della conoscenza» (Focillon).

Nella sua azione di promozione delle iniziative del Fogg, Forbes intrattenne un continuo dialogo con molte figure centrali nella storia dell'arte del tempo, quali Bernard Berenson e Adolfo Venturi, registrandone i pareri fortemente critici verso la nuova metodologia di studio, sebbene gli stessi dovettero in qualche misura considerare la documentazione radiografica. Da rilevare ad esempio l'invito di Venturi a Forbes affinché introducesse il tema della radiologia artistica presso i propri studenti, come pure il fatto che lo studente rivelatosi più interessato agli occhi di Forbes fosse un intellettuale-artista - poi grande regista: Mario Soldati.

I contatti e gli scambi con i conservatori e i direttori dei musei, dove Burroughs fu ammesso a effettuare le indagini radiografiche, accompagnano la progressiva acquisizione di una consapevolezza nuova del giovane studioso. Man mano che affinava gli strumenti interpretativi della documentazione, lo investiva la coscienza e la responsabilità della propria funzione di raccordo tra il tecnologo e il conservatore del museo, nonché del fatto che «studiare le radiografie, curare la diffusione delle informazioni che contengono, coordinare e vagliare le opinioni [...] non è un compito per uno studente ma per un critico specializzato in questo specifico campo» (infra p.47). Strettamente connessa a questa nuova *expertise*, seppure non con pari consapevolezza, la questione della lettura interpretativa dei documenti tecnici, che oggi chiameremmo catalogazione e strutturazione dei dati tecnici all'interno di un *data-base* interdisciplinare. La crescente articolazione dei *report* da parte di Burroughs, nonché la sua richiesta a Forbes affinché la lettura interpretativa della radiografia corrispondesse a una versione ufficiale e istituzionale del museo, celano due quesiti almeno, entrambi cruciali ancor oggi: «come ed entro quali limiti la descrizione e interpretazione del dato tecnico può estendersi alla lettura critica e interdisciplinare delle conoscenze, fino alla formulazione di un atto di riconoscimento, capace di una maggiore oggettività rispetto alla precedente connoisseurship; come ed entro quali limiti vincolare alla lettura "validata" dall'istituzione l'accesso e l'eventuale pubblicazione dei materiali da parte di studiosi e connoisseur.» (infra p.62).

L'ambizione di Burroughs si scontrava naturalmente con molti suoi colleghi storici dell'arte, ben più accreditati e influenti di lui. Lo testimoniano direttamente le sue "difficoltà di relazione" con George Richter e Wilhelm Suida sui temi giorgioneschi e con Jacob Rosenberg su quelli

rembrandtiani e ancor più l'analisi delle recensioni al suo libro, prima fra tutte quella assai negativa del grande conoscitore di Rembrandt, Julius Held. Ma al contempo, grazie ai documenti inediti e già noti, il quadro si compone e integra con tasselli illuminanti che raccontano tra l'altro: le vicende sfortunate della campagna radiografica italiana di Burroughs; il giudizio di irrilevanza riservato alla conferenza di Roma da parte di Adolfo Venturi; la stroncatura da parte di Roberto Longhi del metodo di studio tecnico delle opere d'arte, introdotto da Fernando Perez all'interno del laboratorio del Louvre e accolto da Sergio Ortolani nel Gabinetto Pinacologico di Napoli; l'opinione espressa al ministro Giuseppe Bottai da parte di Giulio Carlo Argan, circa l'inopportunità di sostenere esperienze autonome dei musei – come quella del Museo Nazionale di Napoli – rispetto alla progettata fondazione dell'Istituto Centrale per il Restauro.

Alla luce della ricezione contrastata e limitata del manuale di Burroughs, la seconda parte di questo studio si concentra su uno dei temi scelti da Burroughs per dimostrare la “rivoluzione radiografica” nella critica storico-artistica e nel riconoscimento attributivo: il nodo Giorgione-Tiziano. Oltre a presentare la versione tradotta in italiano e il commento critico di questa sezione di *Art Criticism from a Laboratory*, vengono considerati in forma di schede storiche e diagnostiche, aggiornate allo stato degli studi, alcuni dei dipinti trattati da Burroughs come esemplificativi dell'identità stilistica e dell'eventuale collaborazione esecutiva dei due maestri. Ne emergono i limiti di una lettura pionieristica, frenata anche dall'attenzione esclusiva all'analisi radiografica, mentre negli stessi anni il *Department of Technical Research* del Fogg Museum avanzava nelle indagini chimico-stratigrafiche di Rutheford Gettens e nelle prime sperimentazioni all'infrarosso del restauratore Arcadius Lyon. Allo stesso tempo si rivela la lungimiranza di una ricerca seminale per il futuro delle metodologie di studio della storia dell'arte, di cui non è stato ancora riconosciuto il valore.

I Parte

Gli anni venti e trenta: le prime campagne radiografiche e la nascita di dossier tecnici e di archivi della documentazione scientifica delle opere d'arte

1. “Un uomo di visione” alla guida del Fogg Art Museum. Edward Waldo Forbes (1873-1969)

Una direzione illuminata e innovatrice

Il 6 febbraio 1925 il direttore del Cleveland Museum of Art Frederic Allen Whiting scriveva a Edward Forbes, direttore del Fogg Art Museum di Harvard, per presentargli un giovane storico dell'arte e curatore dei dipinti del Minneapolis Art Institute, Alan Burroughs (Doc.1)¹. Figlio del pittore Bryson Burroughs, curatore del Metropolitan Museum of Art dal 1909 al 1934, Alan si proponeva di avviare un progetto di ricerca sulla base delle prime sperimentazioni della radiografia nello studio delle opere d'arte.

La prima esperienza di Alan Burroughs in questo campo aveva avuto luogo nell'autunno del 1923 durante l'analisi ai raggi x del sarcofago con la mummia di Tashat, figlia del custode del tesoro di Amon, che faceva parte della ricca collezione di Anthony Drexel, confluita nel 1916 al Minneapolis Institute of Art². In quegli anni, segnati dalla scoperta della tomba di Tutankhamen nel 1922, si moltiplicarono le ispezioni ai raggi x di questi reperti, con l'obiettivo di esaminare i resti umani in essi contenuti evitando manomissioni. L'interesse di Burroughs venne però a concentrarsi sulla resa radiografica delle decorazioni dipinte sul sarcofago, che gli apparve promettente in prospettiva di uno studio-pilota sui risultati e gli effetti dell'impiego dei raggi x per l'analisi dei dipinti mobili. I primi saggi effettuati su alcuni quadri del Museo lo convinsero sulla bontà di quell'indirizzo di ricerca.

Prima di approfondire il progetto di studio che Burroughs andava formulando è necessario soffermarsi sulla scelta di Whiting di orientare il giovane ricercatore verso Harvard - dove peraltro si era formato - e di indirizzarlo a Forbes. Whiting fa riferimento al nuovo filone di ricerche tecniche inaugurato al Fogg Art Museum e al contributo in tal senso di un ricercatore chimico, Daniel Thompson, che aveva maturato uno specifico interesse per lo studio scientifico e filologico dei pigmenti antichi, grazie anche ai corsi accademici tenuti da Forbes presso l'università di Harvard. In effetti gli insegnamenti e la rete di conoscenze di Forbes e di Paul Sachs, il grande mecenate e conoscitore che lo aveva affiancato alla direzione del museo fin dal 1914, furono cruciali per la formazione e la carriera di Thompson. Gli consentirono di entrare in contatto con scienziati europei, quali Arthur Pillans Laurie, Walter Gräff, Alexander Eibner, e di sviluppare una competenza multidisciplinare che lo avrebbe condotto tra l'altro a curare la prima edizione in lingua

¹ Lettera FAW a EWF del 12/3/1925 in Nathan Marsh Pusey Library – Harvard University Archives, HUG FP 139.10, Box 2, folder “General correspondence”

² BEWER 2010; <https://new.artsmia.org/stories/once-at-mia-a-mummy-and-her-secrets/>

Alan Burroughs diede conto dell'ispezione radiografica della mummia nel bollettino del museo, descrivendo le molteplici rotture dello scheletro malgrado il bendaggio, nonché il mistero di un teschio – o di un oggetto a forma di teschio – collocato tra le gambe della donna. Ctrl. BURROUGHS 1924.

inglese del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini. Contemporaneamente, Thomson costituì la prima pedina di una riorganizzazione delle attività, delle finalità e della stessa struttura del Fogg Art Museum, che avrebbe investito tanto la conservazione quanto la ricerca del polo museale e universitario di Cambridge e che prendeva le mosse dagli studi personali di Forbes.

Edward Waldo Forbes è stato un personaggio centrale nella nascita di una disciplina di confine, quel settore multidisciplinare di studi tecnici e filologici che è attualmente definito con la definizione inglese – intraducibile – di *Technical Art History*. Alla sua formazione di storico e conoscitore si legò da subito quella di pittore, che il magistero dell'artista preraffaellita Charles Murray orientò verso lo studio e la replica dei procedimenti antichi. Questo intreccio di esercizio visivo e manuale avrebbe ispirato sia l'approccio laboratoriale del suo metodo di insegnamento accademico, sia il suo interesse per la conservazione e per i procedimenti di restauro. La personale attività di collezionista sul mercato antiquario italiano divenne un vero lavoro sul campo, con acquisizioni di opere autentiche e talvolta di opere che si sarebbero rivelate false o ampiamente ridipinte, fornendo materiali e spunti per le sue ricerche e verifiche sulle tecniche antiche e sui metodi di restauro, nonché per le sue attività didattiche³.

La consultazione diretta degli scambi epistolari di Forbes e Burroughs, delle note manoscritte e dei diari di Forbes riversati negli *Harvard Art Museums Archives* è stata la base di questo studio, al fine di ricostruire un contesto fuori dall'ordinario e di approfondire il ruolo di quel direttore visionario nella creazione di una struttura e di un *team* di ricercatori dall'approccio dichiaratamente multidisciplinare e centrato sulla materialità dell'opera d'arte.

Non fu impresa facile. Mentre reclutava Burroughs, uno storico dell'arte con la passione per lo studio scientifico dell'opera d'arte, Forbes perdeva Thomson, chimico dedicato all'analisi dei materiali pittorici con la passione per le fonti artistiche e lo studio filologico. Questi accettò infatti nel 1926 l'offerta della *School of Fine Arts* di Yale per avviare un insegnamento sui materiali e le tecniche artistiche, sull'esempio di quanto introdotto da Forbes ad Harvard. Pur comprendendo il disappunto di quest'ultimo, il fatto dà la misura del successo della sua impostazione didattica e del suo corso *Methods and Processes of Italian Painting*, che dall'iniziale prevalenza delle componenti storiche e teoriche si trasformò negli anni venti in senso tecnico e laboratoriale (da qui lo pseudonimo *Egg and Plaster Course* che gli studenti riservarono al modulo didattico).

L'occasione per realizzare il proprio proposito arriverà nel 1927 con la costruzione della nuova sede del *Fogg Art Museum* e di conseguenza con la maggiore disponibilità di fondi da indirizzare alla riorganizzazione della sua struttura. Il progetto era però maturato da tempo e già al quinto meeting annuale dell'American Association of Museums, nel 1911, Forbes aveva sostenuto l'importanza di introdurre un *Art Museum* didattico universitario con struttura laboratoriale, un tipo di esperienza che peraltro ad Harvard si stava radicando anche in altri campi delle scienze umane, dando vita ad esempio al *Social Museum* di Francis Greenwood Peabody⁴. Contemporaneamente la consapevolezza della necessità di approfondire le conoscenze tecnico-scientifiche nella formazione professionale di artisti, storici e critici filtrava all'interno di istituzioni, quali la College Art Association of America⁵.

Già prima dell'inaugurazione del nuovo museo, Forbes avrebbe incrociato il percorso di George Leslie Stout, la cui formazione artistica nel campo del disegno e dell'illustrazione si perfezionò ad Harvard con i corsi di storia dell'arte. Studente e presto assistente di Forbes, Stout affiancò Charles

³ BEWER 2010; GALASSI 2009.

⁴ FORBES 1911; BEWER 2010, pp.53-61.

⁵ Questo fu uno dei temi trattati all'ottavo meeting annuale della College Art Association, BLAKE 1919.

Durham, restauratore del Fogg Art Museum, acquisendo rapidamente una competenza sulle tecniche artistiche e di restauro.

Con Stout, Forbes diede prova delle sue doti di intuito circa le qualità dei collaboratori e fece tesoro dell'esperienza su quanto fosse importante sapere motivarli e trattenerli all'interno del proprio progetto di didattica e ricerca tecnica. Infatti, quando un anno dopo Stout ricevette un'offerta di lavoro come insegnante, Forbes gli dichiarò chiaramente la sua volontà di affidargli un ruolo centrale nel dipartimento di ricerca tecnica, che intendeva istituire all'interno del Fogg Art Museum (Doc.2)⁶. Nel 1928 venne fondato il *Research Department* (poi *Department of Technical Research*), alla cui guida venne nominato il giovane – neanche trentenne – Stout e in cui sarebbe stato inserito un ancor più giovane chimico, Rutheford L. Gettens. Sarebbe stato proprio Stout, a introdurre Gettens presso il Fogg⁷, dopo che Forbes lo aveva sollecitato a cercare un ricercatore chimico per il museo.

Grazie alla propria esperienza diretta, acquisita nei frequenti viaggi in Europa e ai contatti con restauratori e scienziati, Forbes era infatti consapevole dei limiti degli studi tecnici, se privi del supporto di verifiche scientifiche sui materiali. Altrettanto incerta gli appariva un'attività di restauro, affidata alla semplice pratica di bottega, come era quella che conduceva Charles Durham.

L'approccio teorico e operativo di Forbes in materia di restauro era alquanto innovativo nel mondo statunitense. Nel 1912 diresse il restauro della pala di Girolamo di Benvenuto, *Madonna con Bambino e Santi*, che aveva acquistato a Roma e dispose che il restauratore William Allerton trattasse le lacune in tinta neutra senza ricostruire la continuità delle figure, bensì rispettando l'integrità della pittura originale. Forbes sposava un metodo aggiornato rispetto al panorama internazionale e che era in linea con il rigore delle politiche e delle teorie propugnate in Italia da Giovan Battista Cavalcaselle e da Camillo Boito, inclini a un equilibrio rispettoso dell'autentico testo pittorico e al compromesso tra integrità dei materiali originali e unità estetica originaria⁸. Tuttavia, i suoi interessi - anche in tema di restauro - per lo studio delle tecniche artistiche e per l'analisi scientifica dei materiali originali lo ponevano in particolare sintonia con il dibattito di ambito tedesco, dove infatti fin dal 1888 era stato avviato all'interno della reale *Akademie der Bildenden Künste* di Monaco un percorso di formazione per restauratori, che integrava competenze artistiche, storico-artistiche e tecniche sui materiali antichi⁹. Al contempo, si istituiva a Berlino il primo laboratorio scientifico museale per iniziativa del chimico Friedrich Rathgen¹⁰, mentre venti anni dopo in ambito universitario si apriva il centro di ricerca per la tecnica pittorica del Politecnico di Monaco (*Versuchanstalt für Maltechnik – Technische Universität di Monaco*), affidato a un altro scienziato, pioniere degli studi multidisciplinari: Alexander Eibner¹¹.

Una certa prudenza, se non dubbio manifesto, circa i procedimenti conservativi di Durham traspare dalla corrispondenza di Forbes. In una lettera del 3 maggio 1928 indirizzata a Stout da Firenze, riporta dei suoi scambi con i restauratori Tito Venturini Papari, Domenico Brizi - che aveva effettuato il trasporto di alcuni frammenti di affresco acquistati per il Fogg Art Museum - e con lo storico e conoscitore Umberto Gnoli, già direttore della Pinacoteca di Perugia. Tutti si espressero decisamente contro il procedimento – adottato invece di consueto da Durham - di nutrire con olio la

⁶ Lettera EWF a GLS del 3/5/1928 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 876, f.1966 “Stout, George L.”

⁷ Lettera GLS a EWF del 12/4/1928 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 876, f.1966 “Stout, George L.”

⁸ CONTI 1988; BEWER 2010.

⁹ Von der GOLTZ 2002.

¹⁰ BRACCHI 2014.

¹¹ BURMESTER 2022.

superficie dei dipinti antichi, sia in tempera sia in olio (Doc.3)¹². Nel luglio seguente a Londra Forbes raccolse un parere simile dal chimico e studioso di tecniche artistiche Arthur Pillans Laurie: un procedimento da «ultima spiaggia» (Doc.4)¹³.

Seppur legata in parte alle circostanze, la scelta degli interlocutori italiani sull'argomento appare tutt'altro che casuale. Tito Venturini Papari - «one of the principal restorers here» (Doc.5)¹⁴ - era tenuto da Forbes in grande considerazione, sebbene questi registrasse sul suo conto anche le voci contrastanti, che lo tacciavano di essere un restauratore falsario (Doc.3)¹⁵. Certamente lo studioso americano proveniva da una formazione e praticava un approccio che erano simili in parte rispetto a Venturini Papari: questi non si era formato né all'Accademia né attraverso la pratica di bottega ed era approdato al restauro da autodidatta, studioso e sperimentatore delle tecniche antiche. Inoltre era consapevole e rivendicava la centralità di un tale bagaglio di conoscenze¹⁶. Anche Domenico Brizi non proveniva dall'Accademia. Si formò accanto a Guglielmo Botti, restauratore di fiducia del Cavalcaselle, praticando con perizia tecnica il restauro esclusivamente conservativo, prescritto dal grande storico dell'arte nel suo ruolo di ispettore generale¹⁷.

Umberto Gnoli e lo studio dei falsi attraverso i raggi x

Per quanto riguarda Gnoli, il rapporto con lo studioso americano è ben più articolato e merita una riflessione specifica, che in parte verrà sviluppata più avanti, in relazione alle vicende della campagna radiografica di Alan Burroughs. Come vedremo infatti, tra i funzionari dell'amministrazione contattati da Forbes per facilitare la campagna italiana di Burroughs, Gnoli fu la figura più attiva e coinvolta, sebbene il suo sostegno non produsse i risultati sperati. Non stupisce che tale relazione poté crescere e consolidarsi: quando nel 1926 lasciò l'incarico di *Soprintendente alle Gallerie, ai musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte* e di direttore della *Regia Galleria dell'Umbria*, Gnoli intensificò i suoi impegni come studioso della pittura umbra, esperto del collezionismo anglosassone nonché consulente per gli acquisti del *Metropolitan Museum of Art*. Dalla corrispondenza intercorsa tra i due, già in parte indagata¹⁸, abbiamo traccia sia del precoce interesse di Gnoli per le indagini radiografiche, sia della sua competenza in fatto di falsi.

¹² «They gave me various receipts of honey and glycerine, etc., for the same purpose of softening up the surface. I think this is a thing that should be looked into very carefully. It is one thing about Durham's work that worries me. I have vaguely wondered about it in the past, but now that I hear the Italians so horrified at the use of oil for this purpose, it makes me sit up and take notice, and I think we shall have to make a very special and careful study of this problem». Lettera EWF a GLS del 3/5/1928 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 876, f.1966 "Stout, George L."

¹³ «I saw Laurie. He agrees with Sir Charles Holmes that linseed oil as a feeder and surfacer of a painting is a last resort». Nota dattiloscritta "London, July, 1928" in HAMA *E.W. Forbes, Methods and Processes*, box 45, f.1629 "X-ray – ultraviolet ray [1928-1934]"

¹⁴ Lettera EWF a GLS del 20 aprile 1928 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 876, f.1966 "Stout, George L.". Dal 1924 Venturini Papari è direttore del neo-istituito Regio Gabinetto di Restauro presso la Soprintendenza alle Gallerie del Lazio, dal 1926 direttore emerito dei restauri delle collezioni d'arte del Comune di Roma e successivamente anche Conservatore onorario della Villa di Livia, riconoscimento alla sua attività di restauratore e conoscitore della pittura murale antica.

¹⁵ «Venturini is highly spoken of by some and by others is spoken of as a dangerous person who has many forgeries to his credit» Lettera EWF a GLS del 3/5/1928 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 876, f.1966 "Stout, George L." Dalla stessa lettera apprendiamo che durante il soggiorno romano Forbes stava prendendo lezioni di affresco ed encausto da Venturini.

¹⁶ «De même que le chirurgien, pour être vraiment habile, doit connaître la structure du corps humain, le restaurateur, pour faire œuvre artistique, doit connaître à fond la technique des peintures anciennes». VENTURINI PAPARI, 1931, p.17.

¹⁷ Francesca Bilancioni, in *Archivio Storico Nazionale dei Restauratori Italiani*, ad vocem

(<https://archivistoricorestoratori.it/restauratori/detail?url=https://www.archivistoricorestoratori.it/api/restauratori/1222.json>); CONTI 1988, pp.280-297

¹⁸ BATTIFOGLIA 2018

Il primo era certamente inconsueto per uno storico d'arte italiano della sua generazione e rifletteva il suo panorama internazionale. Un riferimento importante di questo panorama era ovviamente lo stesso direttore del Fogg Art Museum, che fin dal luglio 1927 aveva manifestato a Gnoli l'intenzione di includere nella lista dei musei considerati per la campagna radiografica europea la pinacoteca di Perugia, di cui quest'ultimo era stato direttore (Doc.6)¹⁹. Si avviavano così i contatti tra i due al riguardo. Nella successiva primavera, mentre Gnoli veniva indicato come supervisore delle operazioni radiografiche da effettuare nel museo perugino (Doc.7)²⁰, Forbes riceveva presso l'Hotel Flora di Roma una richiesta di informazioni da parte del Direttore Generale delle Belle Arti Arduino Colasanti, «circa la innocuità delle applicazioni dei Raggi X ai dipinti antichi ... i pareri particolareggiati degli scienziati e dei Corpi Accademici che certo al riguardo saranno stati interrogati, i risultati delle esperienze compiute» (Doc.8)²¹. La richiesta rientrava nelle intenzioni di dotarsi di una strumentazione radiografica, che però non sarebbe stata acquisita dall'amministrazione italiana delle Belle Arti nonostante l'interessamento di Forbes, che coinvolse anche Burroughs nella questione²² e si adoperò pure all'ipotesi di un acquisto da parte di uno sponsor in favore del governo italiano. Gnoli fu ancora parte di questo sviluppo, sebbene presto se ne sarebbe tirato indietro. Lo scambio epistolare incrociava infatti l'attività di consulenza e intermediazione svolta dall'Italiano, dal momento che lo sponsor in questione era la collezionista Helen Clay Frick e il tecnico che si pensava di formare all'impiego dell'apparecchio radiografico era il fotografo Mario Sansoni, di cui la Frick Art Reference Library si serviva per le campagne di documentazione in Italia²³.

Per quanto riguarda la competenza di Gnoli in fatto di falsi, che tra l'altro intreccia anche le vicende che stiamo raccontando, essa era assolutamente imprescindibile per un consulente di collezionisti e musei e fornì anche l'argomento proposto ad Harvard per la relazione tenuta su invito di Forbes, il 6 dicembre 1928: "Faux and trucs dans l'art". Dalla corrispondenza immediatamente precedente veniamo a sapere che Gnoli intendeva anche inserire una radiografia di un falso nel corredo illustrativo della conferenza, e non disponendo di alcun esempio, rivolgeva la richiesta al suo ospite (Doc.9-13)²⁴.

In quegli anni, lo studio dei falsi e le osservazioni tecniche per il loro riconoscimento, come è noto²⁵, facevano ricorso sempre più frequentemente alla radiografia e i rapporti epistolari tra i due

¹⁹ Lettera EWF a UG del 1/7/1927, in HAMA, *Forbes*, box 107, fold. 2318 "X-Ray Miscellaneous Correspondence". L'incarico di direttore della Galleria passò nel 1926 ad Achille Bertini Calosso, sebbene Gnoli continuò a curarne il catalogo pubblicato l'anno successivo (GNOLI 1927)

²⁰ Lettera ABC (Achille Bertini Calosso) a UG del 12/3/1928 in HAMA, *Forbes*, box 69, fold. 1599 "Foreign Museums Gallery at Perugia, Italy (1928)"

²¹ Lettera AC a EWF del 16 aprile 1928 in HAMA *Forbes*, box 106, fold. 2312 "X-Ray-Material and Notes"

²² Forbes chiedeva a Burroughs di inviargli una descrizione dettagliata di quello in uso al Fogg. Lettere EWF a AB del 19/4 e 21/4/1928 in HAMA *Forbes*, box 106, fold. 2312 "X-Ray-Alan Burroughs 1927-1938".

²³ Lettera UG a EWF del 1 gennaio 1929 in HAMA *Forbes Papers*, box 37, f.915 "Gnoli, Count Umberto [1928-1930]". A proposito dell'acquisto di una apparecchiatura ai raggi x da destinare all'amministrazione, Gnoli suggerisce di rivolgersi direttamente a Sansoni e avverte sulle possibili complicazioni nei rapporti con le istituzioni italiane.

²⁴ Lettera UG a EWF del 28 ottobre 1928 in HAMA *Forbes Papers*, box 37, f.1267 "Lectures [1927-1943]". Gnoli proponeva il tema *Forgeries in Art* e chiedeva assistenza per reperire immagini di falsi da mostrare. In risposta Forbes inviò una scelta di quattro esempi tra falsi e rifacimenti in stile, acquisiti per la "forgery collection" del museo. Lettere EWF a UG del 6 e del 28 novembre 1928 in HAMA *Forbes Papers*, box 37, f.915 "Gnoli, Count Umberto [1928-1930]". Presso gli HAMA si conservano anche delle note dattiloscritte provenienti dagli appunti redatti da Forbes alla conferenza di Gnoli. Questi spiegò i diversi metodi impiegati dai falsari per produrre artificialmente la *craquelure*, ad esempio ricoprendo la superficie delle pitture con una lastra di metallo e battendola con un martello oppure, per le tele, arrotolandole ripetutamente nelle diverse direzioni. "Notes on Count Gnoli's Lecture on Fakes and Forgeries, December 1928" in HAMA, *Forbes Edward Waldo - Teaching and Research Materials Collection 1891-1968*, HC20, box 1, f.12 "Cavenaghi".

²⁵ Per una selezione nella vasta bibliografia sui falsi, si vedano *COUNTERFEITS, IMITATIONS AND COPIES OF WORKS OF ART* 1924; FERRETTI 1981, pp.163-192, FRIEDLÄNDER 1930, NEUBURGER 1924.

storici dell'arte registrano l'attualità e la delicatezza del tema. Nelle stesse missive si alternano informazioni su dipinti offerti al Fogg Museum e alla Frick Collection, con l'intermediazione di Gnoli. In quei mesi tra la fine del 1928 e la metà del 1929 Burroughs perfezionava l'acquisto per 32.000 dollari del *San Francesco riceve le stigmate* di Taddeo Gaddi, di proprietà del Conte Magherini Graziani (Doc.14-16)²⁶. Contemporaneamente naufragava un'altra trattativa con Helen Clay Frick, cui Gnoli aveva offerto due "teste ducchesche". Nella trattativa ebbe un ruolo anche Forbes e non può stupire, dal momento che Helen Frick era mecenate e finanziatrice delle attività del Museo²⁷. Il 29 dicembre 1928 Forbes raccontava a Gnoli di alcuni pareri contrari alla genuinità delle due opere, tra cui quello di Maitland Fuller Griggs (1872-1944), collezionista e *trustee* della Frick Collection. Pur ritenendo allora, in accordo con lo storico dell'arte italiano, che le opere fossero genuine, Forbes avrebbe dovuto ricredersi due mesi più tardi confidando a Gnoli tutta la sua sorpresa e delusione (Doc.17)²⁸. Le radiografie effettuate da Burroughs sulle due opere in questione mostrarono infatti la presenza di tarature stuccate sotto la superficie e l'ispezione dei bordi condotta estraendole dalle cornici permise di verificare che le tavole si componevano di pannelli incollati l'uno sull'altro. Quello inferiore, visibile sul retro, era effettivamente antico e doveva essere stato trattato e risanato sulla superficie nascosta. Ciò che è interessante è che nella stessa lettera, Forbes precisava di essersi imbattuto in altre due opere con rese radiografiche analoghe. La prima era stata ceduta al Metropolitan Museum come falso, sebbene Hammond Smith, restauratore del Museo, la ritenesse autentica. La seconda era stata radiografata da Burroughs su richiesta "confidenziale" da un museo di cui al momento Forbes non riteneva poter rivelare il nome. Lo stesso giorno, il 9 marzo 1929, egli scriveva a Robert Witt, direttore della National Gallery di Londra, per chiederne il permesso e per ricevere una foto dell'opera²⁹. Si trattava del falso *Ritratto di gruppo*, acquistato nel 1923 con attribuzione a un pittore della cerchia di Melozzo da Forlì (inv.NG3831)³⁰, e giudicato comunque antico anche a seguito dei test effettuati sulla superficie dal restauratore A.H. Buttery (Doc.18) (Figg.I.1-2).

Le vicende di questo dipinto sono in gran parte note³¹. Ciononostante, la consultazione dell'epistolario dei personaggi coinvolti e del dossier curatoriale del museo aggiungono informazioni inedite e significative. Per quanto concerne la *provenance* del dipinto veniamo a sapere di un termine *ante quem* piuttosto lontano rispetto alla data di acquisto: Witt comunicò al direttore del Fogg che l'opera era già sul mercato nel 1904³². Era stato lo stesso Forbes a chiedere notizie a riguardo: si era infatti appassionato al gruppo di falsi in cui si era imbattuto, nonostante la sorpresa e il disappunto di aver incontrato «un falsario in grado di produrre una superficie tale da ingannarlo» (Doc.19)³³. Una volta che vennero verificate, con l'analisi di Burroughs (Fig.I.3), le

²⁶ Nella lettera UG a EWF del 23 dicembre 1928, Gnoli dice di aver anticipato 2000 dollari per conto del Fogg Museum all'antiquario fiorentino Michele De Benedetti, che aveva in carico il dipinto. In realtà la pratica sarebbe stata molto lenta, anche in seguito ai tempi lunghi impiegati dalla commissione ministeriale per concedere la licenza di esportazione (lettera UG a EWF 3 aprile 1929 annunciando il via libera) e alle complicazioni relative allo sdoganamento a New York, dove ancora l'8 giugno l'opera era trattenuta (lettera EWF a UG 8 giugno 1929). HAMA *Forbes Papers*, box 37, f.915 "Gnoli, Count Umberto [1928-1930]".

²⁷ Specificamente Helen Frick fu co-finanziatrice dell'istituzione dell'*X-ray Department* e dell'assunzione di Alan Burroughs presso il Fogg Museum. BEWER 2010, p.279, n.96

²⁸ Lettera EWF a UG del 9 marzo 1929 in HAMA *Forbes Papers*, box 37, f.915 "Gnoli, Count Umberto [1928-1930]".

²⁹ Lettera EWF a RW del 9 marzo 1929 in HAMA *Forbes Papers*, box 37, f.2251 "Witt, Sir Robert [1921-1940]".

³⁰ HOLMES, CONSTABLE 1924.

³¹ Il dipinto è stato esposto nella mostra *Close Examination: Fakes, Mistakes and Discoveries*. WIESEMAN 2010, pp. 36-38

³² Lettera RW a EWF del 26 marzo 1929 in HAMA *Forbes Papers*, box 37, f.2251 "Witt, Sir Robert [1921-1940]".

³³ «The thing which interests me very much is that there is a forger who can produce a surface like this which fools me, though of course I realize that I may have been fooled quantities of times without having discovered it». Lettera EWF a RW del 13/2/1929 in HAMA *Forbes Papers*, box 37, f.2251 "Witt, Sir Robert [1921-1940]".

analogie nella resa radiografica delle tarlature interne stuccate e nella tecnica costruttiva del supporto, con pezzi di legno incollati l'uno sull'altro, Forbes cominciò a interrogarsi sulla possibilità di un unico autore del gruppo: «un “Dossena”, che sta producendo queste pitture»³⁴. In un successivo scambio con Witt, datato 8 aprile, si diceva convinto che tutte e tre le opere esaminate in America (le due rifiutate da Frick e quella presso il Metropolitan Museum of Art) fossero riconducibili a Icilio Federico Ioni, mentre per quella londinese manifestava il dubbio che fosse stata all'opera un'altra mano, seppur con simili procedimenti (Doc.20)³⁵. Non sappiamo precisamente quali fossero da parte di Forbes «le ragioni per credere» nell'autografia di Ioni in un caso e per escluderla nell'altro. Va però considerato che egli conosceva direttamente il pittore restauratore, aveva seguito nel 1923 una sua lezione sull'affresco e aveva informazioni dirette grazie a Daniel Thomson, che nello stesso anno seguì un suo corso sulla pittura a tempera. Altri studenti di Forbes ne frequentarono la bottega: Everett Austin nel 1924 e qualche anno dopo Alexander Crane, che diventò poi allievo e collaboratore di Ioni³⁶. Thomson in particolare³⁷ informava il suo maestro della scarsa accuratezza filologica di Ioni, che utilizzava pigmenti moderni, quali il bianco di zinco. Anche nel *Ritratto di gruppo* della National Gallery è stato riscontrato, alla fine degli anni novanta, l'impiego di pigmenti di manifattura industriale, quali il giallo di cromo, il viridian, il blu cobalto³⁸, ma certo la inconsueta composizione stratigrafica del supporto appare una caratteristica esecutiva maggiormente significativa rispetto all'impiego di pigmenti incompatibili con l'epoca presunta del dipinto. A tal proposito nel dossier curatoriale della National Gallery si trova traccia di una documentazione che non deve essere stata propriamente compresa o considerata decisiva³⁹. Nel dossier sono infatti contenute le stampe delle radiografie di Burroughs del 1927, sia in ripresa perpendicolare alla superficie del dipinto, che mostra le stucature interne, sia in ripresa tangenziale, perpendicolarmente al bordo. (Figg.I.3-4) Quest'ultima, seppur di difficile lettura, documentava la stratigrafia composita del supporto, che agli occhi di Burroughs non poteva che essere opera di un falsario⁴⁰. Tale documentazione è alla base delle informazioni condivise nella corrispondenza citata, di cui però non abbiamo contezza nella scheda dedicata al dipinto dal catalogo espositivo del 2010. Da quest'ultima si evince che la qualità di falso dell'opera venne accertata tra gli anni cinquanta e sessanta del Novecento su base stilistica. Nel catalogo del 1951, Martin Davies l'aveva finalmente espunto dai dipinti originali, accogliendo ufficialmente i dubbi sulla presunta modernità della composizione, sorti pochi anni

³⁴ «...He [Burroughs] has found that, as in the case of the National Gallery one, they [le due opere ducchesche trattate da Gnoli] consist of two old pieces of wood glued together». Ibid.

Il riferimento ad Alceo Dossena e allo scandalo dei falsi gruppi scultorei scoppiato nel 1928 appare particolarmente significativo, dal momento che l'amico e collega Frederic Allen Whiting si era dovuto difendere dalle accuse di cattiva gestione del museo di Cleveland, in seguito all'acquisto di due sculture, poi rivelatesi di Dossena: l'una in legno alla maniera di Pisano, l'altra – un pezzo “archeologico” raffigurante la dea Atena - in marmo. L'interesse di Forbes nel caso specifico riguardò anche il supporto per l'analisi ai raggi X della scultura lignea “medievale”- eseguita da Burroughs - che permise al museo di accertare il falso. Cfr. WHITING 1929; SOX 1987. Per Dossena cfr. LUSETTI 1955; CELLINI 1992.

³⁵ Lettera EWF a RW dell'8 aprile 1929 in HAMA *Forbes Papers*, box 37, f.2251 “Witt, Sir Robert [1921-1940]”. Il *Ritratto di gruppo* è stato pure accostato alla mano di un altro celebre falsario, Umberto Giunti. MAZZONI 1993.

³⁶ Lettera EWF a GLS del 25 settembre 1928 in HAMA, *Forbes Papers*, box 87, f.1966 “Stout, George L. [1927-1944]” (n.1372-5). Va ricordato che anche Alexander Crane riteneva che il *Ritratto di gruppo* fosse opera di Ioni. WIESEMAN 2010, p.38. Per Ioni cfr. JONI 1932; FRINTA 1978; *FALSI D'AUTORE* 2004.

³⁷ Lettera DVT a EWF del 12 giugno 1925. BEWER 2010, p.276.

³⁸ WIESEMAN 2010, p.37; per la tecnica di Ioni cfr. MUIR, KHANDEKAR 2006

³⁹ National Gallery; Research Center; Archive ...

⁴⁰ La descrizione dell'analisi radiografica eseguita da Burroughs e la relativa interpretazione sono nella lettera AB a EWF del 2/10/1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2313 “X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports”. Si veda infra il capitolo, paragrafo *La seconda campagna radiografica europea*.

dopo il suo acquisto⁴¹. Peraltro la sua incongruità iconografica sarebbe stata rilevata di lì a poco dalla storica del costume Stella Mary Newton relativamente agli abiti rappresentati, che mostrano dettagli palesemente derivati dalla moda dei primi anni del Novecento. Molti più anni sarebbero invece passati per acquisire la verifica materiale e analitica del carattere di opera non autentica del *Ritratto di Gruppo*: dalle osservazioni tecniche di Burroughs e Forbes di fine anni venti, alla estesa campagna diagnostica condotta nel 1996 presso lo *Scientific Department* della National Gallery.

Non furono solo i casi di falsi smascherati dai raggi x ad attirare l'interesse della critica e del pubblico verso la nuova metodologia di analisi. In alcune famose controversie che ebbero rilevanza penale l'oggetto del contendere era il confronto tra due versioni della stessa composizione, una delle quali veniva retrocessa al rango di copia. Tra queste il caso più famoso degli anni venti fu quello delle due *Belle Ferronière* di Leonardo da Vinci, l'una conservata al Louvre l'altra in collezione privata di André Lardoux Hahn, che culminò nel processo Hahn vs Duveen. Anche in questo caso la radiografia fu chiamata in causa per fornire prove a favore dell'una o dell'altra parte e proprio Alan Burroughs fu chiamato a testimoniare sul confronto della resa radiografica dei due dipinti, da cui emersero elementi a sostegno della tesi che la versione Hahn derivasse da quella museale. La sua interpretazione fu in seguito messa in discussione e con essa l'affidabilità del ricercatore e dello stesso Istituto cui apparteneva, a causa di un'errata – seppur secondaria - dichiarazione resa sotto giuramento⁴².

Forbes e i restauri al Fogg Art Museum con il supporto dei raggi x

Relativamente ai primi risultati della ricerca di Burroughs, un certo rilievo ebbero anche quelli prodotti dalle radiografie di dipinti trasfigurati dalle ridipinture di restauro. Tra questi, due casi consolidarono agli occhi dello stesso Forbes il valore del progetto avviato: due ritratti femminili, uno dei quali riguardava peraltro un'opera da lui acquisita, malgrado il cattivo stato di conservazione ne pregiudicasse una corretta lettura. Si trattava di un ritratto di donna con cane, allora attribuito ad Antonio Badile e in seguito a Francesco Montemezzano, la cui radiografia rivelò immediatamente l'estensione e il “peso” delle ridipinture di restauro, indirizzando verso un intervento di recupero della stesura originale e una più rispettosa ricucitura delle lacune (Figg.I.5-6). Questo tipo di contributo dell'analisi radiografica alla scelta della strategia conservativa più appropriata costituì un punto fermo nella comunicazione e nella promozione della nuova metodologia di studio tecnico, sia negli scritti di Burroughs, sia nelle attività didattiche e divulgative di Forbes. Burroughs pubblicava una prima volta l'esame radiografico del ritratto veneto nello *Smithsonian Report* del 1927⁴³. Forbes lo avrebbe inserito stabilmente nella serie di casi-studio delle sue numerose lezioni e relazioni sulla tecnica di indagine, fin dalla lezione impartita all'università di Roma nella primavera del 1928 e poi nelle numerose conferenze tenute negli anni trenta. Si trattava infatti di un caso emblematico, in cui il supporto offerto dai raggi x aveva permesso una rimozione controllata e non “al buio” delle ridipinture e un'esatta previsione dell'entità delle lacune da reintegrare.

Ancora più eclatante fu il caso – precedente a quello del Montemezzano – di un ritratto di donna, allora in collezione del Metropolitan Museum of Artg. I raggi x ne rivelarono la stesura originaria al

⁴¹ «This picture appears to be modern; there is some evidence, not altogether convincing, that it is by Icilio Federico Joni» DAVIES 1951, n. 3831.

⁴² Si trattava dell'affermazione – non vera - circa la presenza di una stesura pittorica sul retro del dipinto del Louvre. BEWER 2010, pp.103-104.

⁴³ BURROUGHS 1927a, pl. 1-2.

di sotto di una pesante sovrastatura settecentesca che travisava completamente il *ductus* di Frans Pourbus e le stesse sembianze del volto femminile. La radiografia del dipinto va inserita – secondo quanto precisato da Burroughs stesso⁴⁴ - nella seconda fase di sperimentazione del progetto, cioè prima dell'aprile 1926 e dell'avvio presso il Museum of Fine Arts di Boston di campagne radiografiche estese. In quella fase un primo nucleo di dipinti del Fogg e alcuni del Metropolitan vennero sottoposti ad analisi ai raggi x, tra cui appunto i due ritratti. Sul dipinto di New York fu sensazionale la scoperta di un volto apparentemente ben conservato, sempre in tre quarti ma con lo sguardo rivolto all'osservatore e con fattezze ben più incisive del morbido volto visibile in superficie, ingentilito e con lo sguardo trasognato: un'immagine che al confronto con quella sottostante venne ritenuta incompatibile con l'ambito cronologico seicentesco del dipinto (Fig.I.7). La decisione di rimuovere del tutto la ridipintura sulla base della documentazione radiografica ci appare oggi piuttosto radicale e in contrasto con le moderne teorie del restauro⁴⁵. A proposito del ruolo che in quella scelta può aver giocato l'evidenza scientifica - o che al tempo si riteneva tale - della radiografia, dobbiamo ricordare tuttavia che l'analisi ai raggi x condusse talvolta a decisioni opposte di intervento. Nuovamente al Metropolitan Museum of Art, pochi mesi dopo, vennero sottoposte a indagine altre due opere: uno stendardo di Spinello Aretino e una tela di Correggio. Lo stendardo, raffigurante una *Santa Maria Maddalena in trono che sorregge un crocifisso*, era giunto al museo nel 1913 reintelato, con la scena al verso non più visibile (Fig.I.8). Anche in questo caso la radiografia condusse a una scoperta⁴⁶, restituendo la lettura della *Flagellazione* nascosta (Fig.I.9). Bryson Burroughs, come già detto padre di Alan e curatore del Metropolitan, si rallegrò con Forbes degli esiti dell'indagine, ma dal momento che essa aveva appurato che il Cristo alla colonna era in gran parte abraso e lacunoso, nell'area della testa e del busto, non ritenne «valesse la pena intraprendere il pericoloso compito di rimuovere la tela di rifodero» (Fig.I.10 – Doc.21)⁴⁷. Ciononostante è un fatto, che pur con motivi diversi e anche divergenti, il mondo statunitense del museo e della conservazione – così infestato di opere falsificate e ridipinte - percepisse la stretta relazione tra l'esame radiografico e le scelte di conservazione e presentazione dei dipinti. Nella stessa lettera, Burroughs senior si rammaricava che la radiografia del Correggio non fosse stata altrettanto fortunata: la presenza di stesure cariche di biacca, sul retro e tra le tele originale e di rifodero, aveva impedito di registrare la resa della pittura, mostrando soltanto le diverse densità di queste ammanniture. È interessante però che il conservatore ammetta espressamente il fine di questo secondo esame: «Questa radiografia era intesa prevalentemente come documento in grado di convincere il consiglio di amministrazione della necessità di pulire il dipinto. Io personalmente ne

⁴⁴ Nel dattiloscritto "The X-Raying of Paintings" (HAMA, Conservation dept. History collection, box 1, folder "Lectures by Alan Burroughs"), databile ante 1933, il ricercatore del Fogg Museum riassume le prime fasi di attività e sperimentazione con i raggi x per una presentazione alla College Art Association.

⁴⁵ La presentazione del restauro e dell'indagine RX del dipinto è nel fascicolo di giugno del bollettino del museo. WEHLE 1926; BEWER 2010, p.100

⁴⁶ Si trattava in realtà di una riscoperta in quanto la descrizione di entrambi i lati era contenuta in CROWE-CAVALCASELLE 1864.

⁴⁷ «But the figure of Christ tied to the column is seemingly all but gone. My impression now is that it would be not worth while to undertake the dangerous task of removing the relining canvas». Lettera BB a EWF del 2 agosto 1926 in HAMA, *Forbes Papers*, box 68, f.1484 "New York, Metropolitan Museum of Art". Si conserva il *report* dell'analisi radiografica di Burroughs (HAMA, *Forbes Papers*, box 106, f.2314 "X-Ray Alan Burroughs Reports" – Doc.22). Lo stendardo sarebbe stato sfoderato nel 1950, verificando che effettivamente gli strati pittorici di una porzione rettangolare del Cristo alla colonna erano stati asportati prima di procedere al reintelaggio (1913). Il frammento è ora conservato al Campo Santo Teutonico in Vaticano e una sua riproduzione fotografica è stata collocata a risarcimento della lacuna. Cfr. scheda a cura di K. Christiansen <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437744>

sono convinto, ma i consiglieri sono timorosi in materia di puliture e difficili da convincere. Una buona radiografia avrebbe sostenuto le mie ambizioni»⁴⁸.

Dal canto suo Forbes distingueva chiaramente nel panorama internazionale delle scuole di restauro una metodologia fondata sulla documentazione radiografica e sullo studio scientifico dei materiali da una pratica di intervento basata sulla semplice esperienza e consuetudine stabilita dal singolo operatore, per quanto famoso. Tra le molte notazioni interessanti contenute in una lunga missiva del 25 settembre 1928, con la quale Forbes indirizzava a Stout una serie di suggerimenti e di lettere di presentazione per facilitarne la missione europea, appare significativo come egli contrapponga le due scuole di restauro di Berlino e Monaco. In particolare, la sua opinione del restauratore del Kaiser Friedrich Museum di Berlino, Alois Hauser Jr. (1857-1919) era senza appello: «Hauser era il famoso restauratore di Berlino che era molto radicale e tendeva a spazzare via vernice, ridipintura, stesura originale e ogni cosa, ricoprendo poi con i propri ritocchi e nascondendoli il meglio che poteva sotto uno spesso strato di vernice. Ho sentito spesso il termine “Hauserizzato”. Credo che il suo lavoro rappresenti gli ideali di Bode e Friedländer⁴⁹, ma molti parlando con me si sono detti disgustati della superficie nuova smagliante, brillante e lucida dei quadri della galleria di Berlino... Il vecchio Hauser che lavorava in questo modo è morto, ma credo che suo figlio stia portando avanti la tradizione e potrebbe valere la pena di incontrarlo e ascoltare le sue posizioni» (Doc.23)⁵⁰.

In realtà si intende tra le righe che l'oggetto della critica è non solo e non tanto il restauratore del museo di Berlino, quanto chi ne è responsabile e ne dirige i restauri, in primo luogo Wilhelm von Bode. Lo si comprende quando nel seguito della lettera, contrapponendo la metodologia praticata a Monaco, Forbes cita essenzialmente il conservatore della Alte Pinakothek, lo storico dell'arte Walter Gräff. «A Monaco, credo la situazione sia differente. Quest'anno ho incontrato sia Dörnhöffer sia Graeff ed entrambi non parlano inglese... Non credo sia importante che tu incontri il direttore se non lo desideri. Ma Graeff sta lavorando con i raggi x e può metterti in contatto con il

⁴⁸ Lettera BB a EWF del 2 agosto 1926 (doc.21): «We had no success with the Correggio. The original canvas has been glued to a relining canvas and this relining canvas is white-lead to another canvas backed as well with white lead. The x ray showed only the varying densities of these two coats of white lead. Alan wants to try again on his return, to get some result by another process. This x-ray was intended primarily to convince the trustees of the necessity of cleaning. I am sure of the necessity, myself, but the trustees are timorous about cleaning and hard to convince. A good shadowgraph would have helped me in my ambition».

⁴⁹ Altre occasioni di dissenso, stavolta pubblico, ebbero luogo in seguito tra Forbes e Friedländer circa l'idea di restauro e dei conseguenti procedimenti che il conoscitore tedesco sosteneva. In particolare la celebre polemica sul restauro del *San Luca che dipinge la Vergine* di Rogier Van der Weyden, eseguito nel 1933 da Helmut Ruhemann con metodologia di integrazione mimetica delle lacune. MACBETH, SPRONK 1997

⁵⁰ «As you know, Hauser was the famous Berlin restorer who was very radical and tended to sweep off varnish, repaint, original paint and everything and put back his own repaint and conceal it as best as he could with a heavy coat of varnish. I have often heard the verb “Hauserized”. I suppose his work represents the ideals of Bode and Friedlander, and many people have spoken to me with disgust of the shiny, polished brand-new appearing pictures in the Berlin Gallery. It is the opposite and of the pole from the Louvre where the pictures are apt to be dirty and dingy and often covered with repaint which has not been cleared off. The old Hauser who did this work is dead but I believe his son is carrying on this tradition, and it might be worth your while to meet him and talk with him and hear his views». Lettera EWF a GS del 25 settembre 1928 in HAMA, *Forbes Papers*, box 87, F.1966“Stout, George L. [1927-1944]”.

Alois Hauser è il nome che raggruppa tre generazioni di restauratori di un unico ceppo familiare: Alois senior (1831-1909), formatosi come pittore, allievo di Anton Deschler e dal 1875 restauratore della Alte Pinakothek di Monaco; Alois junior (1857-1919), formatosi all'Accademia di Monaco e specializzatosi come restauratore presso l'atelier del padre; Alois III (1886-?) assunto presso il Kaiser Friedrich Museum nel 1908, ma poi costretto a lasciare nel 1929 per problemi di dipendenza da morfina. (Cfr. HAYES 2017). Certo Hauser Jr. ammetteva esplicitamente il suo tentativo di dissimulare completamente le parti degradate e da lui “restaurate”, come documenta questa lettera indirizzata a Von Bode relativa all'intervento sulla formella con la *Natività* proveniente dalla Maestà di Duccio. «Die Restauration machte viel mehr Arbeit als ich anfangs dachte, und ich wollte bei dem Bild eben Alles aufbieten, was überhaupt möglich war. Ich glaube es dürfte auch für eine geübtes Auge schwer halten, die beschädigt gewesenen Stellen herauszufinden». Lettera AH a WvB del 3 Febbraio 1885, SMB-ZA IV, NL Meyer 300.

restauratore, il cui nome è Kinkelen [sic]⁵¹ e che mi dicono essere un restauratore capace e valido che lavora sotto la direzione di Graeff con l'ausilio dei raggi x. Penso sia molto opportuno che tu incontri Graeff e Kinkelen»⁵². Nel descrivere un approccio corretto alla conservazione, Forbes richiama espressamente l'uso della radiografia e si conferma ben informato sullo stato dell'arte in materia. In effetti Walter Gräff (1876-1934) fu probabilmente il primo storico dell'arte ad avviare lo studio scientifico e radiografico della pittura all'interno di un grande museo. Sperimentatore e appassionato nell'uso della documentazione fotografica dei dipinti, esperto nelle tecniche dell'incisione, Gräff ebbe la fortuna di affiancare e poi di sostituire alla pinacoteca di Monaco il conservatore Heinz Braune, la cui curiosità verso la nuova indagine ai raggi x lo indusse a intrattenere rapporti con Conrad Röntgen e a invitarlo a effettuare delle prove radiografiche in pinacoteca. Queste si svolsero nel 1916 e malgrado le difficoltà operative diedero esiti positivi e promettenti, spingendo il museo a dotarsi precocemente, nel 1925, di un apparecchio radiogeno. Già nel 1929 Gräff, ormai conservatore capo della Alte Pinakothek, pubblicò uno studio radiografico della *Madonna Canigiani* di Raffaello⁵³.

Forbes e le istituzioni internazionali

I continui viaggi europei di Forbes ebbero la funzione di tessere una rete estremamente ampia e articolata di relazioni che servirono – come vedremo – ad agevolare il progetto di ricerca di Burroughs e su un piano generale permisero al Fogg e al suo nuovo dipartimento tecnico di avere una grande visibilità e di incidere nelle iniziative istituzionali di rilievo internazionale. In questo contesto dunque Il progetto presentato da Burroughs al Fogg Art Museum si sarebbe rivelato uno strumento utile alle strategie del suo direttore.

La fine degli anni venti vide l'avvio della prima fondamentale iniziativa internazionale, che avrebbe spinto altri musei occidentali ad adottare l'impostazione propugnata da Forbes al Fogg e con alcune analogie dal restauratore Jean Gabriel Goulinat e dallo scienziato Fernand Cellier al Louvre. Una parte sostanziale delle vicende e dei personaggi di riferimento per la prima *Conferenza Internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle opere d'arte* è stata già analizzata e resa nota da chi scrive, ricostruendone il contesto e il lascito⁵⁴. La conferenza segnò la fine della fase pionieristica nella sperimentazione degli esami scientifici sulle opere d'arte e il primo tentativo di standardizzazione in ambito museale degli studi tecnici e di procedimenti conservativi, quali la composizione delle vernici protettive. Ciononostante, la consultazione dei materiali di archivio considerati in questo lavoro permette di approfondire determinate prospettive.

Innanzitutto dalla corrispondenza di Forbes ci si rende conto di una certa debolezza e scarsa rilevanza istituzionale a quella data dell'*Institut de Cooperation Intellectuelle* (IICI) e della sua

⁵¹ Emil Kinkelin subentrò ad Alois Hauser Sr. come restauratore della Alte Pinakothek dal 1910 al 1931 (WIESSMANN 2009). Friedrich Dörnhöffer fu direttore generale delle Bayerischerischen Staatsgemaldehymmlungen dal 1912 al 1933.

⁵² Lettera EWF a GS del 25 settembre 1928 (doc.23): «In Munich I think the situation is different. I met both Dörnhöffer and Graeff this year and neither of them can speak English at all well. In fact I held my conversations with them in German. I should not think it important for you to meet the Director unless you want to. But Graeff is doing x-ray work and can put you in contact with the restorer, whose name is Kinkelen, and who is said to be a very able and remarkable restorer and who works under Graeff's direction with the help of x-rays. I think it highly desirable that you should meet Graeff and Kinkelen»

⁵³ GRÄFF 1929; BURMESTER 2016.

⁵⁴ CARDINALI 2002b, CARDINALI 2014, CARDINALI 2020, CARDINALI 2022

costola *Office International des Musées* (OIM), organizzatori della conferenza⁵⁵. Emerge inoltre una certa carenza nella pubblicizzazione dell'iniziativa e apparentemente un tardivo coinvolgimento di coloro che si intendeva inserire tra i relatori e i referenti istituzionali. Per il convegno, fissato a Roma tra il 13 e il 17 ottobre 1930, Forbes ricevette una lettera di invito datata 10 luglio dal segretario dell'OIM, Euripide Fondoukidis e non conoscendo il livello di approfondimento dei temi trattati, né le persone coinvolte, cercò di approfondire attraverso canali diversi. Da un lato scrisse a Stephen Duggan, direttore dell'*Institute of International Education*, in grado di informarlo sull'istituzione promotrice (doc.24) e dall'altro a William Constable, *assistant-director* della National Gallery di Londra. Il primo lo mise a parte dei lavori di una commissione della Società delle Nazioni, nella quale era stato coinvolto (doc.25)⁵⁶, creata per verificare attività e organigramma dell'IICI. Il giudizio sull'istituzione fu severo, sebbene Duggan avesse conservato un'impressione positiva proprio di Fondoukidis⁵⁷. Constable, dal canto suo, lo informò che nessuno dei principali musei londinesi, non solo la National Gallery ma nemmeno il British Museum, il Victoria and Albert Museum e la Wallace Collection, sapevano nulla del convegno e chiosava mestamente: «l'attività [dell'IICI] finora non ha prodotto granché» (doc.26)⁵⁸. Malgrado i pareri raccolti, non proprio confortanti, Forbes decise che il Fogg dovesse essere rappresentato al convegno, in virtù del tema così centrale nelle strategie del museo. Il 30 agosto inviava a Fondoukidis la sua lettera di adesione, declinando però l'invito personale a partecipare: aveva trascorso lunghi soggiorni europei nei due anni precedenti e indicò George Stout al suo posto, dal momento che questi era già in Europa per partecipare a nome del museo al XII Congresso di Storia dell'Arte (Bruxelles, 20-29 settembre 1930) (doc.27)⁵⁹. Per le capacità di stringere relazioni e per la totale dedizione al suo mentore, la scelta di Stout non si rivelò certo un ripiego, sebbene il tema specifico scelto per la relazione al convegno di Roma da parte del giovane conservatore non rispecchiasse il tema centrale in agenda - vale a dire quello dei metodi scientifici di analisi - che Forbes avrebbe potuto personalmente toccare, avendo egli esposto in altre occasioni i primi risultati delle campagne radiografiche del Fogg⁶⁰.

A questo proposito vale la pena ricordare una lezione tenuta da Forbes proprio a Roma, all'Università La Sapienza nella primavera del 1928, durante il suo soggiorno italiano e in uno dei momenti di maggiore frequentazione con Adolfo Venturi. L'episodio fa parte di quell'attività di

⁵⁵ Il Comitato Internazionale per la Cooperazione Intellettuale venne fondato nel 1922 a Ginevra, presenti alcuni tra i più importanti intellettuali e scienziati europei, del calibro di Henry Bergson, Albert Einstein, Marie Curie-Sklodowska e Jules Destrée. Il suo braccio operativo - l'Institut International de Cooperation Intellectuelle (IICI) - venne istituito a Parigi nel 1926 e al suo interno venne creato l'Office International des Musées (OIM), organo indipendente dall'IICI, nato su progetto del grande storico d'arte Henri Focillon e ratificato il 14 gennaio 1927 (MOUSEION 1927, DUCCI 2005 e 2012). In occasione dell'anniversario della fondazione del Comitato, si è recentemente tenuto a Ginevra il convegno *The Centenary of Intellectual Cooperation at the League of Nations* (Geneva, Palais de Nations 12-13 maggio 2022).

⁵⁶ Malgrado gli Stati Uniti non fossero membri della Società delle Nazioni, ne affiancarono l'attività e parteciparono a molte delle sue iniziative.

⁵⁷ Lettera SD a EWF del 28 agosto 1930 (HAMA Conservation Dept. History Collection, box 6, folder "Rome Conference- correspondence"): «I may say that our report was a very drastic one, recommending a complete reorganization of work of the Institute of Intellectual Cooperation at Paris. We were not impressed by the work of the Institute or many of divisions although, if I remember correctly, Dr.Fondoukidis made a favourable impression upon us. I believe that, as a result of our report, the Institute will be impelled to make its work more worthwhile».

⁵⁸ Lettera WC a EWF del 14 agosto 1930 (HAMA Conservation Dept. History Collection, box 6, folder "Rome Conference- correspondence"): «It is very difficult to make up one's mind concerning the seriousness of the work done by the International Institute. They are constantly sending us reports and publications which seem to display great activity; but I have not found anyone here who feels that this activity has led to very much so far».

⁵⁹ Lettera EWF a EF del 30 agosto 1930 (HAMA Conservation Dept. History Collection, box 6, folder "Rome Conference- correspondence").

⁶⁰ Effettivamente, la presentazione delle ricerche tecniche in corso al Fogg era già stata prevista da Stout per il congresso di Bruxelles (STOUT 1930a e STOUT 1930b). Al meeting di Roma avrebbe invece svolto il tema delle *Expériences effectuées en vue de la conservation des peintures murales asiatiques au moyen d'un transport sur des nouveaux supports* (STOUT 1932).

promozione e sensibilizzazione in cui Forbes si spese personalmente, soprattutto in Italia, per facilitare il lavoro di Burroughs e la crescita dell'archivio radiografico del Fogg Art Museum. In questo momento del nostro racconto sono da ricordare gli aspetti che Forbes sottolineò, presentando agli studenti di Venturi i contributi dell'analisi radiografica dei dipinti. Dalle prime esperienze acquisite grazie alle ricerche di Burroughs, si poteva sostenere con consapevolezza che essa permettesse di rivelare «alcuni tipi di falsificazioni», distinguere stesure originarie da successive sovrastesure dovute a restauri invasivi e ridipinture, estrapolare e classificare alcune caratteristiche tecnico-pittoriche come ausilio all'identificazione dell'autore (doc.28). In verità questo terzo contributo conoscitivo dell'analisi ai raggi x viene considerato con molta cautela da Forbes e riferito esplicitamente a un'ipotesi di lavoro della ricerca intrapresa da Burroughs⁶¹. Come abbiamo visto i primi due temi presentati agli studenti corrispondono a quanto Forbes andava sperimentando direttamente in quegli anni e alla necessità crescente di una metodologia scientifica in tema di riconoscimento dei falsi e di restauro, intendendo con questo il recupero conservativo della stesura originale e la sua corretta presentazione⁶².

La missione europea di Stout nell'estate-autunno del 1930 è accompagnata da una fitta corrispondenza con Forbes. Il 21 settembre, dopo aver descritto un paio di quadri sul mercato a Bruxelles secondo quell'approccio tecnico all'esame visivo dei dipinti maturato al Fogg, Stout scrive a proposito del Congresso di Storia dell'arte, iniziato il giorno prima: «Il convegno qui è iniziato con una certa ufficialità e con grandi speranze. Ci sono circa 800 partecipanti e 150 contributi in programma. [...] Foundoukidis dell'Ufficio Internazionale dei Musei è qui. Mi sono intrattenuto con lui ieri sera e sembra molto felice che io presenti un *report* a Roma sui dipinti murali asiatici». Ciò che interessa particolarmente è che Stout registri con stupore ed entusiasmo il clima che si respira intorno al Fogg Art Museum e senta la responsabilità di rispondere alle attese generali con iniziative importanti e mirate: «Sono davvero stupito di quanto il Fogg Museum sia conosciuto da tutti. Per dirla teatralmente, sembra che il mondo si aspetti un gran tanto da noi. Ho molte idee a proposito del nostro lavoro tecnico. Dovremo tenere alcuni incontri della nostra unità e tracciare la rotta. Non abbiamo ancora dato il meglio. Abbiamo un'occasione davvero fantastica e credo dobbiamo impegnarci nella programmazione con la massima cura»⁶³. Nei giorni successivi, immediatamente precedenti alla Conferenza di Roma, Stout si persuadeva della bontà della scelta di parteciparvi: «A Parigi ho chiamato Cellerier e l'ho trovato convinto a proposito della conferenza e molto fiducioso, come altri con cui ho parlato». Ammetteva quanto affermato da Duggan circa le critiche raccolte dall'IICI, ma le riconduceva alla fase di rodaggio dell'istituto mentre confermava l'attestato di stima verso il suo coordinatore, che già aveva ricevuto un'apertura di credito dallo stesso Duggan: «i numerosi scambi con Foundoukidis mi portano a riporre fiducia in lui»⁶⁴. In

⁶¹ Nathan Marsh Pusey Library – Harvard University Archives, HUG FP 139.42, Box 2, Folder “1928 Rome X-ray”

⁶² Entrambe le tematiche assunsero un rilievo inedito nelle stesse iniziative dell'IICI e poi dell'OIM. Un “Progetto sui metodi di identificazione e autenticazione delle opere d'arte contemporanea” viene redatto nel 1926 all'interno dell'IICI per contrastare la loro falsificazione. Cardinali 2002.

⁶³ Lettera GLS a EWF del 21 settembre 1930 in HAMA, *Forbes Papers*, box 87, F.1965 “Stout, George L. [1927-1944]”: «The Congress here has started off with a certain amount of ceremony and great hopes. [...] Foundoukidis of the International Museums Office is here. I had a talk with him last night and he seems much pleased that I am going to do a report at Rome on Asiatic wall paintings. I am really surprised to find how well the Fogg Museum is known by everyone. To put it theatrically, the world appears to wait a great deal from us. I have dozens of things on my mind that have to do with our technical work. We shall have to hold some meetings of our force and get the road mapped out. We haven't hit a proper stride as yet. Our opportunity is really wonderful and I think that we must plan with the very greatest care».

⁶⁴ Lettera GLS a EWF del 6 ottobre 1930 in HAMA, *Forbes Papers*, box 87, F.1965 “Stout, George L. [1927-1944]”: «There is no doubt left in my mind about the wisdom of our being represented at the Rome meeting. In Paris I called on M.Cellerier and found him, like others I've talked with, very serious about this conference, and hopeful. I realize that the Institute – as indicated in Mr.Duggan's letter – has been in for a considerable amount of criticism, and I dare say it

questa lettera scritta da Firenze, oltre a informare il proprio direttore di quanto avveniva, Stout toccava argomenti e offriva riflessioni generali, che meritano di essere riportate più diffusamente.

« [...] Per quanto riguarda la creazione di una rete per lo scambio di documentazione radiografica, farò tutto quel che posso. Sono certo che si creerà prima o poi e non solo limitata al materiale radiografico bensì una generale reciprocità internazionale per qualsiasi documentazione tecnica. È una questione di tempo e degli strani capricci dell'essere umano. Al momento l'ostacolo maggiore è costituito dalla paura e dal fastidio da parte di curatori e amministratori delle collezioni. Il fastidio è assolutamente comprensibile. È causato dal vedere conclusioni avventate, presuntuose e pseudo-scientifiche avanzate qui e là in modo sensazionalistico. Queste conclusioni hanno allarmato gli operatori prudenti del settore e in alcuni contesti hanno messo in cattiva luce l'intero argomento della tecnica. Spero che la conferenza di Roma farà un po' di chiarezza al riguardo. [...] Non si preoccupi di essere definito "pioniere" nelle mie note. Trattandosi di un documento interno non le procurerà alcun imbarazzo. Sono felice che ha temporaneamente rinunciato all'acquisto di una fotocamera macro. Se investiremo in questo tipo di strumento, sono sicuro dovremo dotarci di un modello più adeguato. Inoltre Foundoukidis sta allestendo una esposizione speciale di simili strumenti a margine della conferenza di Roma e avrò occasione di approfondire direttamente l'argomento. Quanto all'ipotesi di una pubblicazione tecnica internazionale, credo che questa sia praticamente garantita. Constable (*entre nous*) ha riscontrato che il *Connoisseur* è interessato, sebbene non si sia impegnato e Foundoukidis la ritiene un'iniziativa da accogliere e la prenderebbe in considerazione per l'Istituto. [...] Se alla fine venisse chiesto al Fogg di assumerne la curatela, spero vorrà concedere il suo nome alla testata del colophon e non si neghi per modestia. Credo questo ispirerebbe più fiducia mentre io e John [John Rutheford Gettens] con altri potremmo svolgere il lavoro sotto il suo coordinamento. [...] Avrei preferito che fosse venuto a Roma. Ci sono molti punti sui quali avrei apprezzato il suo consiglio man mano che le cose evolvono. [...] Il materiale radiografico di Alan [Burroughs] è arrivato in buone condizioni e sono molto felice di averlo con me. Sono in attesa che mi arrivi la spedizione di John, nei prossimi giorni. Le sto preparando un report sul congresso di Brussels e sugli incontri relativi al lavoro del museo e alla ricerca tecnica. [...] I miei migliori saluti a Paul [Sachs] e alla sua famiglia. Il suo fedele George L. Stout»⁶⁵.

La lettera offre diversi spunti. In primo luogo mostra come Stout avesse il mandato chiaro di tessere rapporti, finalizzati da un lato ad accrescere l'archivio di radiografie e di documentazione tecnica del Fogg e dall'altro ad avviare iniziative internazionali centrate sulle ricerche materiali. L'idea di una pubblicazione dedicata, condivisa con Constable e Foundoukidis, non è ben specificata, ma appare evidente come il motore di questa proposta sia proprio il Fogg, che – va ricordato - soltanto un anno e mezzo dopo avrebbe lanciato la rivista *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, chiamando a collaborare nel comitato scientifico molti degli studiosi presenti alla conferenza di

is still in a trial stage of development, but I believe that there are good principles back of it, and a number of talks with M. Foundoukidis leads me to put confidence in him».

⁶⁵ Lettera GLS a EWF del 6 ottobre 1930. Ibid.

Roma, da Constable a Eibner, da Paul Ganz⁶⁶ a Laurie⁶⁷. Mentre traspare l'ammirazione di Stout per il proprio direttore – *pioniere* delle ricerche tecniche - viene al contempo ammessa la debolezza disciplinare dei nuovi studi nel panorama internazionale, sia per la scarsa autorevolezza dell'istituto che se ne faceva promotore, sia per l'impiego spesso «presuntuoso e pseudo-scientifico» delle analisi tecniche che generava diffidenza presso gli studiosi. Questa diffidenza dei più accoglieva i lavori della conferenza e in parte ne avrebbe minato a posteriori il lascito. Come noto⁶⁸, una riflessione in merito ci è giunta anche da un protagonista e promotore di quel convegno internazionale, come Henri Focillon. Il grande studioso francese avrebbe lasciato un ricordo personale di quelle giornate di studio, in apertura del volume *Les primitifs français; la peinture clunysienne en Bourgogne a l'époque romane, son histoire e sa technique*⁶⁹, il cui autore Fernand Mercier partecipò alla Conferenza con una relazione dal chiaro profilo metodologico (*Les déterminants caractéristiques d'une peinture*), pienamente in linea con quanto propugnato da Burroughs. Il contributo, poi pubblicato come capitolo introduttivo del volume sui Primitivi francesi, individuava nelle ricerche materiali assistite dai metodi scientifici di indagine lo strumento per lo “studio della tecnica interna” della pittura in grado di descriverne e isolarne i tratti caratteristici. Così Focillon ne ricordava l'esposizione durante la conferenza:

«Ho ancora ben presente alla memoria la sessione della conferenza di Roma del 1930, nel corso della quale M. Fernand Mercier ci intrattenne sulle pitture di Berzé-la-Ville. Un certo numero di conservatori, storici e critici si erano riuniti per esaminare alcuni recenti metodi di analisi e manutenzione delle opere d'arte e specificamente per considerare l'uso dei procedimenti di laboratorio. Non ci sfuggiva che la pratica esclusiva di strumenti di precisione e le riflessioni fondate sugli esami dei fisici e dei chimici esponessero gli spiriti assoluti a pericoli intellettuali seri. Il primo e più grave era un uso restrittivo della parola scienza, riferita ai soli dati quantitativi, negando qualsiasi valore scientifico o più modestamente qualsiasi carattere positivo alle ricerche sullo stile. Sarebbe stato un peccato se, per una reazione naturale, procedimenti innovativi e utili di analisi fossero stati considerati come l'espressione un po' confusa di scientismo»⁷⁰.

Le parole di Stout e Focillon esprimevano analoghi timori e manifestavano parallelamente la speranza che abusi e malintesi nel ricorso alle nuove ricerche tecniche non conducessero a rifiuti ideologici o radicali da parte di storici dell'arte e conservatori. Soprattutto erano rappresentative di due contesti significativi e istituzionali, che non a caso sono al centro del presente lavoro: da un lato un prestigioso polo accademico e museale, estremamente attivo e in pieno rinnovamento; dall'altro un Istituto (IICI) della Società delle Nazioni, al cui interno per iniziativa di Focillon stesso era nato l'Office

⁶⁶ Paul Ganz (1872-1954) è stato fino al 1919 conservatore dell'*Öffentliche Kunstsammlung* di Basilea, la cui struttura di museo universitario lo accomuna al Fogg Museum. Al tempo della Conferenza di Roma, cui partecipò con uno studio radiografico dei dipinti di Holbein, era ordinario di Storia dell'arte dell'Università di Basilea. CARDINALI 2002b, p.241.

⁶⁷ GALASSI 2009

⁶⁸ CARDINALI 2013

⁶⁹ MERCIER 1931

⁷⁰ MERCIER 1931, p.VII. «J'ai encore toute présente à la mémoire la séance de la conférence de Rome en 1930, au cours de laquelle M. Fernand Mercier nous entretint des peintures de Berzé-la-Ville. Un certain nombre de conservateurs, d'historiens et de critiques s'étaient réunis pour examiner quelques méthodes récentes d'analyse et d'entretien des œuvres d'art et notamment l'usage des procédés de laboratoire. Il ne nous échappait pas que la pratique exclusive des instruments de précision et que les raisonnements fondés sur les investigations des physiciens et des chimistes exposaient à de sérieux dangers intellectuels les esprits absolus. Le premier et le plus grave était de dénier, par un emploi restrictif du mot science appliqué aux seules données quantitatives toute valeur scientifique ou plus modestement, tout caractère positif aux recherches sur le style. Il eût été bien regrettable que, par une réaction naturelle, des procédés d'enquête nouveaux et utiles eussent été considérés comme l'expression un peu dérégulée du scientisme».

International des Musées⁷¹, che tra gli anni venti e trenta promosse e organizzò i principali incontri internazionali nel campo della conservazione e della nascente museologia. Quanto a questo secondo ambito, il ruolo delle istituzioni internazionali nella organizzazione della Conferenza di Roma era noto, così come la presenza qualificante di studiosi francesi tra gli estensori del progetto, i consulenti e i convegnisti⁷². Per quanto riguarda invece il gruppo del *Department of Technical Research* del Fogg Art Museum, rappresentato da Stout, non era altrettanto evidente il ruolo che *in itinere* si trovò a ricoprire e che viene approfondito in questa sede grazie agli epistolari e ai documenti di archivio consultati presso gli Harvard Art Museums Archives (HAMA).

Appare evidente che la figura di Euripide Foundoukidis, segretario generale dell'OIM e della Conferenza fu una figura chiave nell'individuare gli interlocutori dell'iniziativa, muovendosi anche fuori dai limiti dei paesi appartenenti alla Società delle Nazioni. Fu Foundoukidis infatti a invitare di propria iniziativa un ignaro Forbes all'incontro di Roma. D'altra parte anche per iniziative successive e conseguenti alla Conferenza, quali la commissione d'inchiesta sulla formazione dei restauratori del 1933, la sua corrispondenza con conservatori, funzionari di museo e operatori dimostrò il suo grado di aggiornamento e conoscenza intorno ai temi in questione⁷³.

Se le ricerche di Forbes nella nuova metodologia di studio lo rendevano più noto di quanto egli stesso credesse e financo un "pioniere" agli occhi dei propri assistenti e di un gruppo scelto di ricercatori, sappiamo per sua stessa ammissione che un conoscitore del calibro di Bernard Berenson lo criticava per quegli stessi interessi, ritenendo gli facessero «perdere di vista le cose grandi dell'arte in favore delle piccole» (doc.23)⁷⁴. Berenson fu sempre in stretto contatto con Harvard, dove si era formato, e anche con il gruppo di studiosi e ricercatori che Forbes aveva riunito negli anni. Scrisse ad esempio l'introduzione alla seconda edizione del volume di Thompson *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, ribadendo però anche in tale sede: «Non dobbiamo scambiare la storia delle tecniche, o la storia degli artisti, con la storia dell'arte. [...] Considero tutte le questioni relative alla tecnica come sussidiarie all'esperienza estetica»⁷⁵.

Sul tema in questione, la distanza siderale tra i due grandi storici dell'arte che abbiamo richiamato appare emblematica ed è stata investigata⁷⁶. Da un lato Berenson superava il Crocianesimo della critica d'arte italiana rivolgendosi all'opera d'arte in sé, resa autonoma dall'intuizione creativa dell'artista, ma assunta nei limiti di un atto di comunicazione che si realizza nella percezione del fruitore. Dall'altro Focillon, che era estraneo all'*imprinting* dell'idealismo crociano tanto quanto gli storici e intellettuali francesi del suo tempo (es. Louis Hourticq, Elie Faure, Paul Valéry)⁷⁷, "elogiava" la centralità della mano e la materialità della forma artistica: «L'arte si fa con le mani. Esse sono lo strumento della creazione, ma prima di tutto l'organo della conoscenza». Ne conseguì – aggiungeva proprio a proposito della critica d'arte dello storico americano - che «dobbiamo altresì estendere alquanto la nozione di valore tattile quale è formulata da Bernard Berenson: essa non procura soltanto, in un quadro, la viva illusione del rilievo e del volume, inducendoci a tendere le nostre energie muscolari per mimare in un moto interiore, il movimento dipinto, con quanto suggerisce di sostanza,

⁷¹ DUCCI 2005, pp.290-295

⁷² Non a caso la sede prevista della Conferenza era Parigi e solo in virtù delle pressioni diplomatiche italiane venne trasferita a Roma. CARDINALI 2013, pp.108-9.

⁷³ CECCHINI 2016

⁷⁴ Lettera EWF a GS del 25 settembre 1928: «[Berenson] is not a specialist in technique and is rather inclined to pooh-pooh at and to think I am losing sight of the big things in art for the small».

⁷⁵ BERENSON 1956: «We must not mistake the history of techniques, or the history of artists, for the history of art. [...] I regard all questions of technique as ancillary to the aesthetic experience.»

⁷⁶ DUCCI 2015

⁷⁷ Vedi la introduzione di Annamaria Ducci in FOCILLON 2014

peso e slancio. Quella medesima nozione è anche all'origine di qualsiasi creazione. Adamo fu plasmato con il fango come una statua. [...] Ed è una mano formidabile che Rodin, per rappresentare l'operato dei sei giorni della creazione, fa emergere da un blocco in cui giacciono assopite le forze del caos»⁷⁸.

Senza addentrarci qui nella complessità teorica del dualismo occhio-mano, con riferimento ai diversi approcci della critica d'arte⁷⁹, e tornando al tema della Conferenza di Roma, va osservato come la "forzatura" operata da Focillon sulla nozione di *Valori tattili* era funzionale a una ricerca incentrata sul farsi dell'opera d'arte, sull'atto creativo-operativo, le cui tracce potevano essere documentate da quelle indagini scientifiche, che si presentavano a Roma. E appare evidente che fatto salvo l'impiego dei metodi scientifici per raccogliere informazioni di natura conservativa, su cui le diverse anime potevano agevolmente convergere, la diffidenza che Stout e Focillon segnalavano aveva le radici proprio nel terreno della critica.

Questo è quanto avrebbe verificato Forbes, testimone d'oltreoceano di quel convegno, sollecitando i commenti dei propri interlocutori. Tra quelli italiani vi erano accademici importanti e influenti, come Adolfo Venturi, il quale abbiamo visto aveva mostrato un'iniziale interesse verso la nuova metodologia, invitando Forbes a introdurre il tema della radiologia artistica presso i propri studenti. Pochi giorni prima dell'avvio dei lavori, Forbes scriveva a Venturi comunicandogli che sebbene fosse stato sul punto di venire a Roma per il congresso «di coloro interessati nella tecnica della pittura», aveva dovuto rinunciare e mandare al suo posto il giovane collega Stout⁸⁰. La risposta a questa lettera verrà scritta da Venturi una settimana dopo la chiusura della Conferenza e significativamente si dispiaceva di non aver potuto incontrare il collega americano al congresso di storia dell'arte di Bruxelles, ritenendo evidentemente che la partecipazione alla Conferenza di Roma non valesse il viaggio: «Speravo di vederla al Congresso di Bruxelles; ma, purtroppo, Ella non è venuta. La Conferenza della Società della Corporation Intellectuelle ha avuto poca importanza per me, perché la scienza non potrà mai arrivare dove l'occhio esperto arriva. E si voleva farla arrivare troppo lontano. Vi sono certi limiti che solo la sensibilità d'uno studioso, d'un conoscitore, può varcare. Non è vero?»⁸¹. In favore del primato dell'occhio del conoscitore, espressamente richiamato in contrapposizione all'occhio della macchina scientifica, doveva pronunciarsi gran parte della critica italiana e degli accademici storici dell'arte. Certamente questa era la posizione di Roberto Longhi, testimone critico della relazione tenuta da Mercier e commentata favorevolmente da Focillon⁸². Va ricordata ancora una volta la sua condanna senza appello del metodo di Fernando Perez – presentato in occasione della Conferenza di Roma - per l'analisi scientifica degli impasti e della tecnica di stesura mediante la fotografia in luce radente: «A me pare che in nessun caso sia lecito indulgere alle pretese di questa pseudo-scienza che il Dott. Perez, del resto in perfetta buona fede, aveva chiamato "Pinacologia": una delle periodiche rifioriture positivistiche sul corpo martoriato della critica d'arte; e convenga ridurne il campo, meramente pratico, d'attività a quel modesto aiuto che, per quanto

⁷⁸ FOCILLON 1990, pp.114-115

⁷⁹ CARDINALI 2013, DUCCI 2015

⁸⁰ Lettera EWF a AV del 9 ottobre 1930 in HAMA, *Forbes Papers*, box 94 f.2097 "Venturi, Sen.Adolfo [1924-1937, 1963]": «I very nearly went to Italy this year to attend the congress of those interested in the technique of painting, but was unable to go. My young colleague, Mr. Stout, has gone in my place».

⁸¹ Lettera AV a EWF del 24 ottobre 1930 in HAMA, *Forbes Papers*, box 94 f.2097 "Venturi, Sen.Adolfo [1924-1937, 1963]"

⁸² CARDINALI 2013

riguarda la fotografia a luce radente, se ne può ricavare per la documentazione meccanica dello stato dei dipinti, in vista della loro migliore conservazione»⁸³.

Il giudizio di Adolfo Venturi, il più influente storico dell'arte del mondo accademico italiano, equivale a un *de profundis* sulle "velleità" della Conferenza di Roma di promuovere le ricerche tecniche all'interno degli studi storico-artistici italiani, e alla luce della netta chiusura sull'argomento appare poco più che formale quella promessa di sostegno che la precede: «Vedrò di far riprendere al Mariani e al Paribeni la corrispondenza relativa alle vostre importanti ricerche». L'impegno a intercedere presso il Ministero per il collega americano si inseriva nella lunga e tormentata vicenda dei tentativi di estendere ai musei italiani la campagna internazionale di documentazione radiografica condotta da Alan Burroughs fin dal 1926.

2. Alan Burroughs, *Keeper of X-ray shadowgraphs* dell'archivio del Fogg Art Museum

L'avvio della ricerca

Come ricordato, gli inizi dell'impresa di Burroughs vanno rintracciati nel successo dell'ispezione ai raggi x della mummia del *Minneapolis Institute of Arts*, che convinse il direttore Russel Plimpton ad autorizzare un certo numero di prove radiografiche sui dipinti del museo. Su questa base Burroughs stilò un progetto di ricerca per stabilire contributi e limiti dell'applicazione dei raggi x allo studio dei dipinti.

Come sappiamo, sarà Forbes il destinatario finale di quella proposta di progetto e colui che permise di destinare al giovane ricercatore una borsa del *Milton Fund*, linea di finanziamento della ricerca introdotta ad Harvard nel 1924 e tuttora attiva.

Gli scambi epistolari tra Forbes e Burroughs cominciarono nel febbraio 1925 e consideravano sia gli accordi remunerativi, sia gli aspetti finanziari e logistici della tecnologia necessaria alla ricerca (doc.33-34)⁸⁴. Forbes si era dovuto muovere celermente per ottenere il supporto del *Milton Fund*, per questo il primo tema della corrispondenza tra i due fu strettamente legato alla redazione del budget. Successivamente Forbes poté soffermarsi su aspetti sostanziali, quali la verifica del grado di supporto tecnico indispensabile, che dipendeva dalle reali competenze pratiche di Burroughs, dalle sue esperienze e dalle sue conoscenze sullo stato dell'arte della ricerca applicata («Avete seguito ... il serio lavoro svolto a Parigi e Amsterdam?») (doc.35-36)⁸⁵. In definitiva, a riprova della miscela di determinazione, passione e pragmatismo che guidava Forbes, soltanto a finanziamento ottenuto egli chiedeva finalmente a Burroughs i dettagli e i riferimenti del suo lavoro di ricerca. Dalla risposta di Burroughs capiamo che aveva da offrire quella stessa miscela e poco altro: «Ho effettuato solo 8 radiografie, con un apparecchio portatile standard sotto la guida di un esperto. Ho studiato molto per mio conto, tutto quello che ho potuto sulla teoria e la pratica dei raggi x... Ho letto quanto

⁸³ Lettera RL a GB (Giuseppe Bottai) del 20 agosto 1937 (Roma, ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, IV Versamento, b.106). CARDINALI *et al.* 2002, pp.261-3.

⁸⁴ Lettera EWF a AB del 13/2/1925 e risposta AB a EWF del 16/2/1925 in Nathan Marsh Pusey Library – Harvard University Archives, HUG FP 139.10, Box 2, folder "General correspondence"

⁸⁵ Lettera EWF a AB del 21/3/1925 e risposta AB a EWF del 25/3/1925 in Nathan Marsh Pusey Library – Harvard University Archives, HUG FP 139.10, Box 2, folder "General correspondence"

possibile sul lavoro svolto a Parigi e Amsterdam, ma non sono riuscito a trovare nulla di tecnico, come è naturale visto che gli sperimentatori tendono a conservare gelosamente i loro segreti». Accettava dunque di buon grado l'assistenza tecnica che Harvard poteva offrirgli, ma al contempo esprimeva chiaramente i suoi obiettivi: «il lavoro già svolto documenta soltanto l'esistenza di ridipinture. Le mie radiografie credo possano documentare non solo quelle e altri restauri, bensì le condizioni della stesura sottostante e qualcosa dei procedimenti del pittore»⁸⁶. Un paio di settimane più tardi inviò un prospetto del piano dei lavori articolato in cinque fasi (doc.37)⁸⁷ e nel maggio 1925 iniziò la prima fase di sperimentazione nel Cruft Laboratory dell'Università affiancato da John Lloyd Bohn, giovane fisico laureato ad Harvard. In prima istanza andava verificato qualsiasi eventuale effetto provocato sui dipinti dall'esposizione ai raggi e a tal fine Forbes coinvolse i suoi studenti - tra i quali Murray Pease, futuro conservatore del Metropolitan Museum - nella preparazione di campioni di pigmenti, miscele, nonché esempi di stesure secondo i procedimenti descritti da Cennino Cennini⁸⁸. Le prove vennero effettuate con dosi crescenti di radiazioni e molto superiori a quanto necessario, verificando sperimentalmente la non nocività dei raggi x nei confronti dei materiali pittorici e l'assenza di tracce residue di radioattività. Al termine di questo studio di fattibilità e di verifica sperimentale vennero avviati con il supporto del laboratorio dell'Huntington Memorial Hospital saggi radiografici di dipinti di collezione del Fogg Museum, talvolta a confronto con copie-studio eseguite dagli studenti, al fine di esaminare i diversi assorbimenti dei raggi x in funzione dei materiali e delle tecniche di stesura. Ad esempio, un caso-studio per l'esame comparato originale-copia fu quello più volte presentato da Forbes nelle sue conferenze della *Sant'Agnese* di Ambrogio Lorenzetti (Harvard Art Museum/Fogg Museum 1953.203) e della copia eseguita da Arthur Everett Austin Jr. (Harvard Art Museum/Fogg Museum 1954.156) (Fig.I.11)⁸⁹. Lo stesso Burroughs nelle sue attività didattiche si sarebbe spesso avvalso dei confronti radiografici tra copia e originale, facendovi ricorso anche nel volume *Art Criticism from a Laboratory*, che raccoglierà le sue riflessioni critiche sugli esiti delle ricerche radiografiche di un arco temporale di dodici anni. Nello specifico compare tra le illustrazioni una copia, acquisita dal Fogg per via di donazione (Harvard Art Museum/Fogg Museum 1920.17) e tratta per mano di Nicholas Lokhoff dalla figura centrale del *Concerto* di Tiziano degli Uffizi (Fig.I.12)⁹⁰.

⁸⁶ Lettera AB a EWF del 25/3/1925. Ibid.

⁸⁷ Lettera AB a EWF del 8/4/1925 in Nathan Marsh Pusey Library – Harvard University Archives, HUG FP 139.10, Box 2, folder “General correspondence”

⁸⁸ BEWER 2010, cfr. note 86 e 87 cap.3; le prime attività del progetto sono descritte pure in COÖPERATION IN X-RAY RESEARCH 1929.

⁸⁹ BEWER 2010, pp.98-99.

⁹⁰ BURROUGHS 1938, figg.11-13, p.33. In FORBES 1920-1921 (pp.1-2), il direttore del Fogg saluta con favore l'acquisizione di due copie dipinte da Nicholas Lokhoff e tratte dagli originali del *Concerto* – allora ritenuto di Giorgione – e di una porzione del *Corteo dei Magi* di Benozzo Gozzoli, dipinto murale della Cappella in Palazzo Medici Riccardi. «Mr. Lockhoff has a profound knowledge of technical processes and his copies are remarkable in their likeness to the originals. The fresco is of particular significance for students, as it is only through copies that this method of painting, as practised in fifteenth century Italy can be studied in this country». Non solo per la sua vita avventurosa, che in gioventù attraversò le vicende rivoluzionarie della fine dello zarismo, Lokhoff meriterebbe un approfondimento, rientrando in quelle figure poliedriche di studiosi e artisti autodidatti di primo Novecento, le cui ricerche tecniche pur con diversi approcci e provenienze nutrono la nascita della *Technical Art History*. Forbes lo stimò e frequentò nel periodo in cui stabilitosi a Firenze il pittore russo esercitava la professione di restauratore e copista esperto delle tecniche pittoriche antiche, con commissioni sia pubbliche, per conto del governo italiano e di musei internazionali, sia private. Nella citata lettera con la quale indirizzava Stout e gli forniva i contatti per il suo soggiorno italiano - Lettera EWF a GS del 25 settembre 1928 (doc.23) – Forbes consigliava caldamente il suo collaboratore di incontrare Lokhoff, al tempo impegnato sopra i ponteggi appositamente allestiti per copiare gli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo su commissione di Helen Clay Frick: «But wherever he is, he is well worth meeting. [...] He is perhaps the most valuable person of all for you to meet».

Negli archivi degli Harvard Art Museums si conserva un lungo *report* redatto da Burroughs – con la qualifica di “Curatore del Minneapolis Institute of Arts” - sulle prime fasi della ricerca (doc.38)⁹¹. Non è datato, ma è precedente al 26 gennaio 1926, quando Forbes vi faceva riferimento scrivendo a Lawrence Lowell, Presidente della Harvard University, per sollecitare un secondo finanziamento del *Milton Fund*⁹². Effettivamente dopo il primo allontanamento da Minneapolis tra l'estate e l'autunno 1925, grazie alla prima borsa offertagli da Forbes, Burroughs ottenne nella primavera successiva un ulteriore congedo dal suo museo di provenienza, che scadeva alla fine di agosto 1926. Contemporaneamente però sia le ricerche di finanziamento da parte di Forbes, sia gli accordi di Burroughs con il suo istituto e con Forbes stesso convergevano sull'ipotesi di un trasferimento in pianta stabile del ricercatore ad Harvard.

Dal *report* venne estratta un'ampia porzione, pubblicata nell'aprile 1926 da Burroughs, in un articolo che fu il primo suo vero intervento sul tema della radiografia applicata allo studio dei dipinti⁹³. Ciò che distingue il *report* dall'articolo è la maggiore ampiezza delle osservazioni e la descrizione analitica dei principali risultati acquisiti sulle opere, in gran parte del Fogg Museum (ca. 100 dipinti incluse le copie degli studenti, alcuni sospetti falsi e opere di privati) (doc.39)⁹⁴. Un lungo resoconto iniziale introduce il tema delle molteplici variabili che influenzano la radiopacità dei materiali e nello specifico la resa ai raggi x delle stesure e dei supporti pittorici. Egli segnala la complessità della lettura, particolarmente quando vi sono una preparazione ricca di biacca o un'ammannitura sul retro del supporto, e di conseguenza la necessità di una verifica su modelli di stesure e di stratigrafie, elaborati in laboratorio anche secondo le fonti (Cennino Cennini), per distinguere le specifiche densità radiografiche dei materiali⁹⁵. Si evinceva che i pigmenti antichi hanno generalmente una radiopacità maggiore di quelli moderni e che una serie di pigmenti risultano trasparenti e privi di una densità radiografica apprezzabile («indaco, oltremare, lacche, verderame, neri»). I dipinti esaminati appartenevano a sette distinte categorie: imitazioni di quadri antichi, copie tratte da originali tre-quattrocenteschi ad opera di studenti, dipinti italiani su tavola, dipinti fiamminghi e tedeschi su tavola, dipinti su tela, dipinti trasportati su altro supporto, opere in materiali particolari. Per quanto concerne il primo gruppo, si annotavano le principali caratteristiche radiografiche dei falsi: la presenza di tarlature stuccate sotto la pittura, laddove il falsario avesse reimpiegato tavole antiche per simulare la genuinità del supporto; la diversa resa radiografica dei frammenti di stesura originale rispetto alle ampie aree ridipinte – anche con pigmenti minerali e non di sintesi moderna – in superfici pittoriche apparentemente antiche e ben conservate. Anche per quanto riguarda le copie, indipendentemente dalla fedeltà all'originale e dal tentativo di riprodurre i procedimenti antichi, Burroughs osservava una resa radiografica assai diversa dai modelli⁹⁶. Così rilevava nelle radiografie delle copie tratte dall'*Annunciazione* di Andrea Vanni (Fogg 1914.9.A-B) e dalla *Crocifissione* di Simone Martini (Fogg 1919.51), come anche dalla citata copia della *Sant'Agnese* di Ambrogio Lorenzetti, dove «i contorni netti dell'originale diventano crudi ...[e il

⁹¹ “*Application of the X-Ray to Connoisseurship*, Report of X-Ray Experiments on Pictures, conducted at the Fogg Museum of Art, Harvard University, by Alan Burroughs, Curator of Paintings at the Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minn.” in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2324

⁹² Lettera EWF a Lawrence Lowell del 29 gennaio 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2315

⁹³ BURROUGHS 1926

⁹⁴ Nei fatti il *report* risponde anche alla richiesta di Forbes di avere copia degli appunti annotati da Burroughs durante le riprese radiografiche. Lettera EWF a AB del 16 novembre 1925 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2315

⁹⁵ «Three charts of colors were used, one containing samples of pigments prepared according to the formulas of Cennino Cennini (Typical of tempera painting), one containing samples of oil paints covered by glazes, and one containing a miscellaneous assortment of commercial colors such as are on the market today, some mixed, some pure.» in “*Application of the X-Ray to Connoisseurship*, Report of X-Ray Experiments on Pictures...cit.” (doc.38), p.4

⁹⁶ «The very paints, supposed to have been similarly prepared from similar materials as closely as as can be approximated, registered differently» in “*Application of the X-Ray to Connoisseurship*, Report of X-Ray Experiments on Pictures...cit.” (doc.38), p.9.

ductus] tormentato, specialmente nella stesura dell'agnello con pennellate che non seguono la forma dell'animale»⁹⁷. Quando giungeva a relazionare i risultati delle sperimentazioni sulle tavole, Burroughs si soffermava sul terreno dello stato di conservazione e dei restauri, che maggiormente fornivano informazioni «pratiche e immediate». Al di là delle evidenti tracce di interventi sul supporto, rotture e lacune pittoriche, sono le ridipinture a individuarsi per la diversa resa radiografica delle stesure e dei pigmenti, che se moderni non lasciano impronta ai raggi x. Al contempo si segnalava la possibile confusione nella lettura della radiografia tra una stesura moderna di ridipintura e una sottile velatura originale, costituita da uno dei citati pigmenti non radiopachi. Diversi esempi di ridipinture e manomissioni vengono elencati da Burroughs, descrivendo le informazioni che la radiografia aveva fornito sui dipinti del Fogg. Osservava la presenza della decorazione originale a foglia d'oro sotto la nuova doratura del fondo nella «tavola danneggiata» con la *Madonna con Bambino* di Benozzo Gozzoli (Fogg 1907.68)⁹⁸. Nella *Sacra Famiglia* del Pintoricchio (Fogg 1910.5) individuava le numerose ridipinture lungo le lesioni verticali del legno che erano state stuccate in un passato restauro. Tra gli esempi più efficaci delle possibilità di studiare le stesure originali al di sotto dei rifacimenti, Burroughs inseriva nel *report* il caso – che abbiamo già considerato – del ritratto femminile del Metropolitan Museum of Art, inviato al Fogg Museum per essere esaminato ai raggi x, conducendo alla riscoperta del Pourbus. La scoperta relativa a un dipinto del gruppo della pittura fiamminga è forse altrettanto importante per la corretta ricostruzione dell'opera esaminata. Si tratta della tavola attribuita a un seguace di Gerard David con *Donatore e santo*, accoppiata in forma di dittico alla *Madonna con Bambino* di scuola di Roger Van der Weyden (Fogg 1906.6 A e B) (Figg.I.14-15). Secondo la lettura di Burroughs della radiografia, la tavola con il donatore, dipinta sul retro con iscrizione dedicatoria a Joost van der Burg e stemma araldico, presentava tracce di rifacimenti antichi su entrambi i lati. I raggi x rivelavano che il volto era stato ridipinto muovendolo da una posizione frontale al tre quarti della redazione visibile e che anche le mani erano state mutate di inclinazione. Contemporaneamente pure l'iscrizione dedicatoria retrostante era stata modificata e Burroughs osservava un diverso monogramma «"F.B." ... molto probabilmente un membro precedente della famiglia Van der Burg... che aveva commissionato la tavola per se stesso». L'ipotesi di Burroughs sarebbe stata sostanzialmente confermata, seppur correggendo alcune delle sue osservazioni e proponendo l'identificazione del personaggio nel figlio Simon⁹⁹. Quanto al gruppo successivo di dipinti su tela Burroughs osservava come l'analisi radiografica delle caratteristiche e dello stato di conservazione del supporto dipendesse dalla preparazione penetrata nella trama e che in assenza di quella, ad esempio per lacune che avessero interessato l'intera stratigrafia pittorica, la tela non risultava più visibile. Grazie alla preparazione originale era possibile individuare tagli della tela risarciti in restauri successivi e non visibili ad occhio nudo, come era stato verificato nel *Ritratto del conte Rumford* di Gainsborough (Fogg 1922.1). Il ricercatore rilevava anche che quella prima campagna radiografica aveva documentato un'ampia varietà di tipologie di tela e che il diverso tiraggio della tela sul telaio originale al momento della stesura della preparazione influiva sull'immagine ai raggi x: «questi temi dovrebbero essere affrontati sperimentalmente. È l'inizio per ulteriori ricerche»¹⁰⁰.

⁹⁷ “*Application of the X-Ray to Connoisseurship*, Report of X-Ray Experiments on Pictures...cit.” (doc.38), p.9.

⁹⁸ Si tratta della tavola largamente ridipinta che Forbes aveva acquistato, ritenendola autografa, e che in seguito alla pulitura si rivelò una larva seppure riferibile al maestro quattrocentesco. BEWER 2010, pp.48-49, 94.

⁹⁹ In HAND, METZGER *et al.* 2006, pp.264-271, vengono pubblicate e discusse le successive indagini all'infrarosso e chimico-stratigrafiche. Esse hanno permesso di precisare che il volto del donatore sottostante, con ogni probabilità il figlio Simon van der Burg, era dipinto in posizione di maggior profilo piuttosto che frontalmente. Inoltre è emerso che il santo eponimo – San Simone da Gerusalemme – venne coperto da una ridipintura (poi rimossa nell'Ottocento) al momento della stesura del nuovo ritratto, questo soltanto accostabile stilisticamente a Gerard David.

¹⁰⁰ “*Application of the X-Ray to Connoisseurship*, Report of X-Ray Experiments on Pictures...cit.” (doc.38), pp.25-26.

Rilevante per la descrizione dei caratteri stilistici e del *ductus* viene giudicata la radiografia del ritratto di Lorenzo Lotto, restaurato nel 1923 e in quell'occasione restituito alla sua corretta iconografia: *Ritratto di Frate Angelo Ferretti come San Pietro martire*¹⁰¹ (Fogg 1964.4) (FIGG). A proposito dei dipinti trasportati su altro supporto, Burroughs rilevava la generale scarsa leggibilità della pittura a causa dell'elevata radiopacità della mestica applicata sul nuovo supporto, evidentemente contenente bianco di piombo. Tra i casi esaminati compare la famosa *Pietà* di Carlo Crivelli (Fogg 1924.21), trasportata da tavola a tela e ampiamente ridipinta da Luigi Cavenaghi, il quale reintegrò l'intera figura di Cristo dissimulando con grande maestria i confini tra pittura originale e rifacimento¹⁰². Malgrado gli scarsi risultati, Burroughs notava in radiografia come il bianco di piombo della nuova mestica filtrasse nel *craquelé* e negli spacchi e come la resa radiografica del rifacimento pittorico fosse debole, al punto da chiedersi quanto anche le teste superstiti potessero essere state ritoccate. In definitiva la scarsa leggibilità degli strati pittorici, in seguito al trasporto sul nuovo supporto, rendeva la radiografia poco significativa per lo studio della tecnica esecutiva.

Per l'ultimo gruppo considerato, quello dei materiali altri rispetto a tavola e tela, i risultati delle prove erano molto diversi. L'alta radiopacità del rame, similmente alle preparazioni o ammanniture cariche di biacca, annullava la resa radiografica delle stesure pittoriche soprastanti. Differentemente l'esame dei manoscritti e delle miniature si presentava promettente, mentre fallimentari erano stati i saggi radiografici sulle incisioni per l'impossibilità di registrare gli inchiostri, come anche molto ardui erano gli esami delle tracce grafiche dei disegni. In questi ultimi casi i limiti dell'impiego della radiografia erano ancora da definire.

Le stesure a encausto di un ritratto Fayum avevano mostrato al contrario risultati chiari ai raggi x. Al termine del *report*, il ricercatore del Minneapolis Institute of Art poteva trarre la conclusione che l'impiego della radiografia nel campo della *connoisseurship* «non fosse soltanto una possibilità molto interessante. Può considerarsi un fatto, specificamente nella individuazione delle ridipinture, nel riconoscimento dei falsi in presenza di circostanze favorevoli, nell'osservazione delle modifiche in corso d'opera rispetto alla prima idea del pittore, nell'esame dei materiali, nello studio comparativo dei dipinti. I primi tre punti sono certamente verificati in questa serie di prove. Gli ultimi due credo mostrino i presupposti incoraggianti per future dimostrazioni»¹⁰³. A proposito di queste future ricerche, Burroughs lanciava alcune sfide ambiziose, ponendo dei quesiti, che con il senno di poi possiamo dire non possano trovare risposta attraverso la radiografia, particolarmente se impiegata come unico metodo di analisi tecnica della pittura. Si domandava se la diversa età del legno o di pigmenti stesi a distanza di venti o cinquanta anni potesse essere documentata dai raggi x; se fossero distinguibili in radiografia i pigmenti introdotti a fine Ottocento rispetto a quelli di metà secolo; se la radiografia avesse una qualche rilevanza per la comprensione del “segreto” della pittura fiamminga; se fosse possibile determinare i caratteri radiografici dello stile di un artista, così da distinguerlo dai suoi vicini seguaci. La grande fiducia nel nuovo approccio da parte di Burroughs emergeva priva di dubbi, malgrado il finale apparentemente prudente del *report*: «Le onde di luce e la pellicola fotosensibile non possono mai sostituirsi al giudizio estetico, ma possono dare sostanza

¹⁰¹ Gli attributi del santo martire – la lama sulla testa e la palma in basso a destra – erano stati coperti da ridipinture. Nel successivo restauro degli anni quaranta è stata recuperata la firma in un bordo di tela ripiegato. BEWER 2010, pp.46-47, 49.

¹⁰² FORBES 1926, pp.77-81; TIETZE 1934, pp.9-10, figg.9-11; EDWARD WALDO FORBES 1971, pp.124-127; BEWER 2010, pp.109-111. Il dipinto rappresenta un raro caso in cui Forbes trasgredì le proprie convinzioni rispetto all'ammissibilità o meno delle reintegrazioni. L'opera, da lui conosciuta prima dell'intervento di Cavenaghi del 1924, venne mantenuta nel suo stato falsificato come *Monument of Restoration* (EDWARD WALDO FORBES 1971, p.124) e ampiamente impiegata nella didattica da Forbes, per la formazione degli studenti.

¹⁰³ “*Application of the X-Ray to Connoisseurship, Report of X-Ray Experiments on Pictures...cit.*” (doc.38), p.30.

ai fatti sui quali quei giudizi si fondano. Questo è il valore della radiografia nella *connoisseurship*»¹⁰⁴.

La terza fase della ricerca – quella delle campagne radiografiche ad ampio raggio – iniziò l'anno successivo, nell'aprile 1926, con il Museum of Fine Arts di Boston, per intraprendere poi il primo viaggio transatlantico nell'agosto e avviare la documentazione radiografica di 175 dipinti tra il Louvre e il Kaiser Friedrich Museum di Berlino (ora Bode Museum). Al ritorno Burroughs radiografò opere delle collezioni del Metropolitan Museum, del Cleveland Museum e dell'Art Institute di Chicago, quindi ripartì in autunno e operò nella National Gallery di Londra, nel Fitzwilliam Museum di Cambridge e successivamente nei Musées Royaux di Bruxelles e Anversa, nel museo comunale di Bruges e nella cattedrale di Gand. Qui egli fu anche il primo a sperimentare la radiografia sulla grande pala di van Eyck.

La prima campagna radiografica europea

Le basi per la preparazione della prima campagna europea erano state poste da Forbes fin dal luglio 1925, quando annunciava a Burroughs di aver ricevuto dal direttore del Louvre la disponibilità di radiografare dipinti delle collezioni del museo di Parigi (doc.40)¹⁰⁵. Questa eventualità si sarebbe concretizzata l'anno successivo e gli scambi epistolari tra i due mescolano riflessioni sulle necessità strumentali e operative per una simile impresa a ipotesi sulla stabilizzazione del rapporto di lavoro di Burroughs al Fogg Museum (doc.41)¹⁰⁶. Si poneva il problema dell'acquisto di una strumentazione portatile, ma anche, a giudizio di Forbes, dell'opportunità di un assistente tecnico («a regular professional X-ray man») da affiancare nella missione europea. Forbes si preoccupava dei rischi di qualsiasi malfunzionamento dell'apparecchiatura o peggio di un danno a un dipinto per un errore nella movimentazione della stessa: «sarebbe un duro colpo per Harvard e per gli Stati Uniti»¹⁰⁷. Burroughs condivideva l'opinione di Forbes sulla necessità di acquistare uno strumento portatile, ma dissentiva su quella di avere al suo fianco un tecnico, nel caso specifico John Lloyd Bohn, e preferiva dover essere responsabile solo per se stesso (doc.42)¹⁰⁸.

La preparazione fu particolarmente laboriosa per gli aspetti doganali e logistici, tra i quali la compatibilità del sistema di alimentazione elettrica tra Stati Uniti e Francia¹⁰⁹. La partenza fu preceduta dalla citata analisi radiografica dello Spinello del Metropolitan Museum¹¹⁰, che confermò

¹⁰⁴ «*Application of the X-Ray to Connoisseurship*, Report of X-Ray Experiments on Pictures...cit.» (doc.38), p.31.

¹⁰⁵ «I saw M. Guifrey, the Director of the Louvre, yesterday and he said that if later we get to the point where we would like to photograph some of the pictures in the Louvre for purposes of comparison, and for the purpose of having a definite standard of what a Titian, a Leonardo, etc. looks like, he will be glad to have us do so and keep the plates, provided we bear the expense» Lettera EWF a AB del 23/7/1925 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2315.

¹⁰⁶ Come Forbes ammetteva scrivendo al giovane curatore di Minneapolis, la creazione di una posizione stabile per la ricerca radiografica non era ancora giustificabile e dipendeva dal successo e dall'ampliamento della campagna europea che si andava pianificando. Lettera di EWF a AB dell'11/3/1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2315.

¹⁰⁷ Lettera di EWF a AB dell'11/3/1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2315.

¹⁰⁸ Lettera di AB a EWF dell'16/3/1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2315. Come sappiamo dal seguito della corrispondenza di viaggio, Burroughs fu accompagnato dalla moglie, che lo aiutò anche per il lavoro sul campo.

¹⁰⁹ Considerando le possibili alternative per generare la corrente elettrica autonomamente, Burroughs suggerisce addirittura un motore rotativo azionato da una bicicletta. Lettera AB a EWF e PS del 26 luglio 1926 (doc.43) in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 «X-Rays Alan Burroughs Reports».

¹¹⁰ Vedi infra nota 47. La relazione (doc.22) di Burroughs fu inviata a Forbes con la lettera che dava conto dei preparativi per l'imbarco della strumentazione da portare in Francia. Lettera AB a EWF del 31 luglio 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 «X-Rays Alan Burroughs Reports».

l'utilità della metodologia e irrobustì le aspettative per la riuscita dell'impresa, manifeste nella corrispondenza di Forbes inviata in Francia (doc.44)¹¹¹. Questi cercava al contempo di frenare il suo appassionato collaboratore, a volte incline a un certo sensazionalismo e a rilasciare interviste che contrastavano la discrezione del Fogg Museum: «Ti prego di ricordare che la nostra istituzione non gradisce pubblicità da commercio all'ingrosso...questo darsi le arie è del tutto estraneo al Signor Sachs e a me» (Doc.45)¹¹². A parte tali eccessi di entusiasmo e velleità di promozione, Burroughs si attenne alle disposizioni dei suoi mentori per quanto riguarda le modalità di approccio e di relazione con gli importanti interlocutori che guidavano le istituzioni, ospiti della prima campagna europea del Fogg: Jean Guiffrey e Max Friedländer, responsabili dei dipartimenti di pittura rispettivamente del Louvre e del Kaiser Friedrich Museum (ora Bode Museum) di Berlino.

Burroughs incontrò Guiffrey il 12 agosto e seppe gestire il malumore di questi per la corposa lista di opere da esaminare ai raggi x, suggerendo che fosse egli stesso a scegliere tra i *desiderata* del direttore del Fogg Museum e a stabilire l'ordine dei lavori (doc.46)¹¹³. Dopo le prime due settimane di lavoro, Burroughs avrebbe precisato a Forbes quali opere erano state espunte da Guiffrey, tra cui numerosi dipinti di Leonardo, Raffaello e Mantegna, ritenuti troppo fragili o troppo grandi per essere spostati nella sala adibita alle analisi (doc.47)¹¹⁴. All'elenco finale dei circa cento dipinti radiografati al Louvre avrebbe poi contribuito lo stesso Burroughs, inserendo una quarantina di opere in sostituzione, che per dimensioni e stato di conservazione non subirono il veto di Guiffrey (doc.48)¹¹⁵.

Ciò che più preoccupava il giovane statunitense nei primi giorni di lavoro era il comportamento della strumentazione e la disomogeneità delle dosi radiografiche: le lastre risultavano troppo chiare o troppo dense indipendentemente dai parametri inseriti, probabilmente per l'instabilità della corrente. Seguiva da vicino le fasi di sviluppo delle pellicole, cui non poteva provvedere direttamente per i costi eccessivi dell'affitto di una camera oscura e dell'acquisto dei prodotti chimici ed era assai cauto rispetto alla possibilità di stampare i negativi a Parigi. Malgrado il desiderio di Forbes di ricevere quanto prima le stampe delle radiografie acquisite, entrambi ritenevano che la riservatezza delle informazioni e la sicurezza delle lastre originali fossero prioritarie¹¹⁶. Nei primi commenti sui risultati trasmessi a Forbes, accanto alle usuali note su restauri e ridipinture - «In breve, le teste di Uccello sembrano essere ridipinte malamente. Due ampie spaccature hanno danneggiato la superficie e causato evidentemente il mediocre rifacimento» - emerge lo specifico interesse di Burroughs per la possibilità di documentare lo stile attraverso i raggi x. «Due lastre di Signorelli [...] sono le migliori. Diverse per scala e trattamento, presentano comunque caratteristiche così simili da rendere le radiografie estremamente significative. Intendo

¹¹¹ «I wish you all sorts of good fortune abroad, and I shall be tremendously eager to hear what you make of some of the great pictures in the Louvre». Lettera EWF a AB del 6 agosto 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 "X-Rays Alan Burroughs Reports".

¹¹² La lettera di rimprovero di Forbes (Lettera EWF a AB del 18 agosto 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 "X-Rays Alan Burroughs Reports") è emblematica della serietà e dell'equilibrio dello studioso e del direttore di museo.

¹¹³ Lettera AB a EWF del 12 agosto 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 "X-Rays Alan Burroughs Reports".

¹¹⁴ Lettera AB a EWF del 26 agosto 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 "X-Rays Alan Burroughs Reports".

¹¹⁵ Lettera AB a EWF del 10 settembre 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 "X-Rays Alan Burroughs Reports". Tra i dipinti aggiunti per iniziativa di Burroughs figurano anche un Breughel (*Gli storpi*), un Bellini (*Madonna con Bambino e santi*) e alcuni Rembrandt, Rubens, Memling, Cranach, Massys (Lettera AB a EWF del 2 settembre 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 "X-Rays Alan Burroughs Reports").

¹¹⁶ Lettera AB a EWF del 28 agosto 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 "X-Rays Alan Burroughs Reports" (doc.49).

dire che i raggi x documentano l'analogia» (doc.49)¹¹⁷. Immerso per la prima volta nella documentazione a tappeto dei capolavori di un grande museo, con la possibilità di confrontarne sul campo la resa radiografica, Burroughs è entusiasta delle prospettive di studio aperte dalle immagini acquisite. «Non posso sperare di darle un'idea precisa del loro pieno valore», scrive a Forbes, riassumendo quanto stava emergendo dalle radiografie: «Solario e Luini dipingono con caratteristiche distinte che a loro volta differiscono dallo stile di Leonardo. I Memling presentano tutti analogie e sono ricchi di informazioni. Così anche i Tiziano. I Raffaello e i Perugino, sebbene simili per manifattura, sono riconoscibili per lo stile. I Rembrandt sono evidenti e corrispondono agli esempi del museo di Boston, se i miei ricordi sono esatti. Van Dyck è facilmente distinguibile da Rubens ed entrambi mostrano precisi manierismi nelle stesure sottostanti.» (doc.48)¹¹⁸.

Il 12 settembre Burroughs annunciava di aver completato il suo compito al Louvre e riassumeva al suo direttore i criteri che avevano condotto alle esclusioni e sostituzioni rispetto alla lista iniziale: la decisione di Guiffrey di non sottoporre all'esame i dipinti fragili e/o di grande formato; l'impossibilità di ottenere risultati apprezzabili in alcuni dipinti, specificamente per la presenza sul retro di ammanniture e strati pittorici, che si rivelavano maggiormente radiopachi della pittura sul fronte. A tal proposito è interessante per il nostro specifico argomento di approfondimento sulla pittura veneta che Burroughs menzioni in questo gruppo di dipinti problematici proprio la *Festa campestre*, sulla quale comunque i suoi molteplici tentativi avevano ottenuto risultati sufficienti per un esame dello stile (Figg.I.21-22)¹¹⁹. Egli rivela, fin da queste fasi iniziali della campagna di analisi, che il tema lo appassiona: «Il problema Giorgione, Luciani e scuola di Tiziano è complesso e affascinante. Riteniamo comunque che Tiziano si differenzi dagli altri, sebbene ogni conclusione sia prematura fino a poter disporre di maggior materiale» (doc.50)¹²⁰.

Alla fine di settembre, Burroughs riceve a Berlino le istruzioni per la sua missione al Kaiser Friedrich Museum, incluso una lista di cento opere da sottoporre a Friedländer per il permesso a radiografare (doc.51)¹²¹. Esse rispecchiavano gli interessi di Paul Sachs per la pittura nordica e tedesca e quelli di Forbes per la pittura italiana. Quest'ultimo si soffermava anche sulla richiesta di indagare due dipinti per verificarne la genuinità – una *Madonna con Bambino* attribuita a Benozzo Gozzoli (Figg.I.23-24) e un frammento di affresco con un ritratto (autoritratto?) attribuito a Filippino Lippi¹²² – raccomandando tatto e discrezione a questo proposito (doc.52)¹²³.

La corrispondenza di Forbes incrociava in realtà quella inviata dal suo collaboratore, che tracciava il primo resoconto da Berlino relativamente ai passi intrapresi verso il museo. Essendo stato indirizzato specificamente a Max Friedländer, il quale era temporaneamente fuori Berlino, il

¹¹⁷ Ibid.; le lastre dei due Signorelli (Burroughs 1815-Straus 6019 e Burroughs 1814-Straus 6018) si riferiscono alla *Nascita di San Giovanni Battista* (Louvre, inv.670) e al *Gruppo di personaggi in piedi* (Louvre, MI 541), frammento di una grande composizione, forse un' *Adorazione dei Magi*.

¹¹⁸ Lettera AB a EWF del 10 settembre 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 "X-Rays Alan Burroughs Reports".

¹¹⁹ «[malgrado la pittura sul retro] in some cases I succeeded in getting a little something, as on the *Fête champitre* [sic], which look like nothing at all at first, but reveals a type of workmanship when you come to study it». Lettera AB a EWF del 12 settembre 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 "X-Rays Alan Burroughs Reports" (doc.50). Vedi infra, II parte, nota 81.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 "X-Rays Alan Burroughs Reports"

¹²² Si tratta di due opere allora conservate al Bode Museum (cat.nn.60B e 96a). . https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/berlin_gemaelde1912/0602/scroll (pp.31, 232). Solo il frammento di affresco è tuttora nella *Gemäldegalerie* di Berlino ed è stato in seguito sottoposto ad analisi scientifiche verificandone la compatibilità con una cronologia quattrocentesca.

¹²³ Lettera EWF a AB del 28 settembre 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 "X-Rays Alan Burroughs Reports"

giovane studioso confessava il proprio imbarazzo e timore a rivolgersi ad altri funzionari che potessero rivelarsi non collaborativi o all'anziano direttore Wilhelm von Bode, del quale conosceva lo scarso interesse o meglio la diffidenza verso le indagini ai raggi x (doc.53)¹²⁴. In attesa del ritorno di Max Friedländer, si era dedicato ai sopralluoghi nelle sale della pittura italiana, manifestando nuovamente il proprio interesse verso i dipinti di scuola veneta e il desiderio di includerne nella campagna radiografica una buona selezione¹²⁵. Aggiungeva che la presenza di prese di corrente nelle sale avrebbe permesso di lavorare *in situ*, irraggiando i dipinti senza rimuoverli dalle pareti e potendo dunque considerare anche quelli di ampie dimensioni. Notava infine il cattivo stato di conservazione della maggior parte delle opere osservate in questo suo primo sopralluogo della collezione italiana: un senso di «orrore e rammarico» per l'entità delle evidenti ridipinture.

Le cose sarebbero invece andate differentemente dal previsto, a partire dal comportamento evasivo di Friedländer che rimise la questione sul tavolo del direttore, per finire con la sorprendente disponibilità di Bode stesso, che propose un contenuto numero di sostituzioni e veti alla lista di 91 dipinti sottoposta da Burroughs (doc.54)¹²⁶. Le condizioni del lavoro sul campo avrebbero comunque influito sulla effettiva possibilità di realizzare il programma, non essendo in realtà praticabile l'idea di lavorare nelle sale e dunque dovendo rinunciare alla movimentazione e documentazione radiografica delle grandi opere. I resoconti di Burroughs a Forbes rivelano anche le continue scelte e revisioni operate dal giovane sperimentatore a causa degli ostacoli logistici e dei tempi ristretti concessi: gli assistenti di Bode, lo seguivano passo passo, ricordandogli la premura del direttore affinché la campagna terminasse nel più breve tempo possibile. Di conseguenza, nella sua missione al Kaiser Friedrich Museum, Burroughs introdusse criteri di selezione legati ai risultati *in progress*, privilegiando le opere e gli artisti di cui le radiografie rivelavano con evidenza i caratteri dello stile e del *ductus*. Egli escluse le opere dubbie, come anche gli suggeriva Bode, e limitò la documentazione dei pittori di scuola tedesca, la cui resa radiografica gli appariva costante e non mostrava un'evidenza dello stile particolarmente significativa, rispetto a quanto visibile in superficie (doc.55)¹²⁷. Al termine delle riprese, si rese conto quanto in realtà la sua presenza e quella delle attrezzature fossero state mal sopportate. L'ultimo colloquio con Bode, nel quale intendeva chiedere un tempo supplementare per ulteriori radiografie richieste da Forbes, rese evidente che l'aspetto del quale il direttore si rallegrava maggiormente circa la campagna radiografica era che fosse terminata! (doc.56)¹²⁸ E non sembrava si trattasse di una personale idiosincrasia del direttore: «Suppongo che il senso comune circa l'esame ai raggi x in tutta Berlino – dalla Kodak, al costruttore degli alimentatori e allo staff del museo – sia che non ne verrà fuori niente di buono»¹²⁹. Ciononostante Burroughs era soddisfatto del lavoro svolto e del supporto che come a Parigi gli aveva assicurato sua moglie, compagna in questa avventura¹³⁰. Le lastre dei

¹²⁴ «The secretary or assistant to Excellenz Von Bode advised me not to see his [Friedländer's] superior, who was suspicious of the x-ray and who considers it a useless thing» Lettera AB a EWF del 26 settembre 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 "X-Rays Alan Burroughs Reports".

¹²⁵ Burroughs annota una lista con «2 Tintoretto, 2 Sebastiano del Piombo, 1 Bassano, 6 Tiziano, 1 Bordon, 1 Lotto, 4 Palma, 1 Cariani, 2 Basaiti, 2 Crivelli, 1 Vivarini, 2 Cima, 2 Carpaccio». *Ibid.*

¹²⁶ Lettera AB a EWF del 2 ottobre 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 "X-Rays Alan Burroughs Reports".

¹²⁷ Lettera AB a EWF dell'11 ottobre 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 "X-Rays Alan Burroughs Reports".

¹²⁸ «I could get nothing from him except that he was glad the x-raying was finished. He seemed to take it for granted that 80 or so pictures (100 negatives taken in all) was enough for the present». Lettera AB a EWF dell'11 ottobre 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2314 "X-Rays Alan Burroughs Reports".

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ «Mrs. Burroughs and I have been working all the time, taking notes and comparing for all we are worth». *Ibid.*

dipinti di scuola fiamminga risultavano significative e «i Van Eycks sono un problema affascinante». Notava generalmente la diversa resa dei Tiziano di Berlino rispetto a quelli del Louvre, mentre la cosiddetta *Lavinia*, che Bode riteneva una copia, mostrava ai raggi x una stesura completamente differente dagli altri dipinti¹³¹.

Conclusa la prima missione europea, come già detto, proseguì negli Stati Uniti, nelle collezioni del Metropolitan Museum di New York, del Cleveland Museum e dell'Art Institute of Chicago, la campagna di documentazione radiografica del Fogg. Particolarmente ricca – circa 200 lastre RX da 190 dipinti - fu quella condotta a febbraio 1927 nel Metropolitan, a seguito della richiesta inoltrata due mesi prima da Forbes, nella quale assicurava il direttore Edward Robinson sull'assenza di pericoli per i dipinti dovuti all'esposizione ai raggi x (doc.57)¹³². Al Metropolitan Burroughs poteva contare sul sostegno del padre Bryson ma anche sull'interesse di Robinson, studioso di una disciplina, l'archeologia, che aveva promosso già da molti anni l'istituzione di laboratori scientifici museali, grazie alla collaborazione con i chimici Friedrich Rathgen a Berlino e Alexander Scott a Londra (*British Museum Research Laboratory*, 1919). La corrispondenza di Burroughs testimonia il suo impegno: «Ho lavorato duro e questi 190 dipinti sono tanto interessanti quanto i 181 documentati all'estero. ...Probabilmente il lavoro di confronto prenderà dei mesi. Non vedo l'ora di scoprire come usciranno questi dipinti del Metropolitan dal confronto con gli esempi del Louvre e di Berlino» (doc.58)¹³³.

Nell'estate gli scambi epistolari documentano la preparazione della seconda missione europea e le relazioni con le istituzioni e le persone, che Forbes riteneva utili per la realizzazione della campagna radiografica. Alcuni contatti proseguivano frequentazioni già avviate nei suoi precedenti viaggi europei, come è il caso di Charles Holmes, direttore della National Gallery, il cui profilo era analogo a quello di Forbes stesso: pittore, studioso di tecniche antiche e storico dell'arte. Dagli appunti del direttore del Fogg, veniamo a conoscenza che i due parlavano di radiografia applicata ai dipinti fin dal 1925 e che Holmes aveva raccolto autorevoli pareri scientifici a favore della non nocività dei raggi x rispetto ai materiali pittorici. Inoltre aveva richiesto al chimico Frans Scheffer dell'università di Delft di sperimentarli su un dipinto, con risultati giudicati molto interessanti (Doc.59)¹³⁴.

Alcune lettere formali di presentazione vennero redatte nell'agosto per introdurre Burroughs a Jean Capart, direttore dei Musées Royaux di Bruxelles, ma anche a una serie di interlocutori in Italia, al fine di coinvolgere anche i musei italiani nella campagna radiografica. Abbiamo già incontrato uno di questi interlocutori, Umberto Gnoli, cui Forbes aveva scritto all'inizio di luglio per ricordargli la sua cortese offerta a Burroughs di ospitarlo nella Pinacoteca di Perugia e di permettergli la ripresa

¹³¹ *FÜHRER DURCH DAS KAISER FRIEDRICH MUSEUM* 1905, n.166, p.119. Burroughs non ravvedeva i caratteri della copia e nella relativa scheda di archivio (Figg.I.25-27) avrebbe chiarito che la differente resa radiografica dipendeva dalla presenza di un abbozzo frammentario sottostante, di cui non poteva interpretare la figurazione avendo documentato solo il dettaglio del volto. "Report Fogg 1917, Titian, *Lavinia*, Berlin Picture Gallery" in Washington, National Gallery of Art, Archives of the Conservation Department. In realtà la *Ragazza con fruttiera* è dipinta su una tela di reimpiego con l'abbozzo largamente condotto di una donna seduta.

<https://recherche.smb.museum/detail/865682/m%0c3%0a4dchen-mit-fruchtschale>

¹³² Lettera EWF a ER del 21 dicembre 1926 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 64, fold. 1484, "New York, Metropolitan Museum of Art"

¹³³ Lettera AB a EWF del febbraio 1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2313 "X-Rays Alan Burroughs. Correspondence and Reports".

¹³⁴ Note EWF 1925 in HAMA, *Forbes E.W. - Teaching and Research Materials Collection*, box 47, fold. 1697 "X-Rays – Misc. (1921-1937)". Frans Scheffer avrebbe partecipato con la relazione *L'examen chimique des tableaux* alla conferenza di Roma del 1930. SCHEFFER 1931; CARDINALI 2020, p.118.

radiografica di alcuni dipinti (Doc.60)¹³⁵. Non sappiamo di preciso quando avvenne il contatto tra Burroughs e Gnoli, con tutta probabilità durante il ciclo di conferenze che Gnoli tenne ad Harvard nel 1926 su invito di Sachs¹³⁶. Quel che è certo è il tentativo di Forbes di coinvolgere Gnoli e attraverso questi di poter inserire altri musei italiani - «in Florence, in Venice and perhaps in Siena» - nella seconda campagna radiografica del Fogg dopo la tappa londinese. Riteneva comunque molto probabile l'eventualità di una missione a Perugia, dal momento che nella stessa lettera si informava di quale tipo di corrente elettrica alimentasse la Pinacoteca e della presenza o meno sul retro dei dipinti in collezione di ammanniture, che avevano creato non pochi problemi a Burroughs nella campagna del Louvre¹³⁷. Nella risposta lo studioso italiano annunciava di essere in attesa dell'autorizzazione ministeriale per Burroughs e chiedeva un suo contatto a Londra (doc.61)¹³⁸. Augurandosi di poter inserire una o più tappe italiane alla missione, Forbes scrisse lettere di presentazione anche ad Arduino Colasanti, Direttore generale delle Antichità e Belle Arti e ad Adolfo Venturi. I rapporti di Forbes con Venturi erano iniziati tre anni prima, quando lo studioso italiano gli aveva raccomandato il figlio Lionello per un ciclo di conferenze in America, cui questi dovette poi rinunciare (doc.62)¹³⁹. Ma il desiderio di visitare le collezioni d'arte americane accomunava il padre al figlio e alla fine del 1926 Adolfo manifestava a Forbes, in modo quasi appassionato, il proposito di intraprendere il viaggio nella primavera successiva, sebbene lo trattenesse «il pensiero della spesa enorme» (doc.63)¹⁴⁰.

I contatti intrapresi nell'estate 1927 per coinvolgere i musei italiani rappresentano il primo di una lunga e per lo più sfortunata serie di tentativi, d'altra parte anche la partenza di Burroughs per Londra avveniva con un certo numero di interrogativi. Una lettera-memorandum di Forbes, inviata al suo ricercatore il 23 agosto, lascia intendere che le riprese radiografiche alla National Gallery avrebbero potuto concludersi rapidamente e che gli accordi preliminari con Holmes si limitavano a una decina di dipinti. Per questo Forbes lo indirizzava anche a Robert Witt, una delle figure più influenti nel *Trust* del museo. In ogni caso era importante che Burroughs apparisse convincente nella presentazione della ricerca e rassicurante a proposito dell'uso dei risultati, per non recare alcun danno d'immagine ad un museo così prestigioso, vero e proprio «pièce de resistance» dell'intera spedizione (doc.64)¹⁴¹. La seconda tappa della spedizione, come viene ricapitolato nella lettera-memorandum, sarebbe stato il Fitzwilliam Museum di Cambridge, per poi attraversare la Manica e puntare sui Musées Royaux di Bruxelles. Il programma auspicato di poter proseguire per l'Italia sarebbe stato in caso sostituito da una missione mitteleuropea verso Monaco, Dresda e forse Vienna, a seconda degli esiti dei contatti di Forbes stesso. Al di là delle istituzioni, i viaggi di Burroughs servivano anche a creare la rete di specialisti che il direttore del Fogg riteneva

¹³⁵ Lettera EWF a UG del 1/7/1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2318 "X-Rays miscellaneous correspondence". Gnoli diede poi seguito, inoltrando la richiesta al Direttore Generale delle Belle Arti Arduino Colasanti, vedi NUCERA 2005, pp.26-27

¹³⁶ HAMA, *Sachs, Paul J., 1878-1965. Papers, 1903-2005*, box 37, fold. 728 "Gnoli Count Umberto 1926-1939"; BATTIFOGLIA 2018, p.125.

¹³⁷ Lettera EWF a UG del 1/7/1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2318 "X-Ray Miscellaneous Correspondence" (doc.60).

¹³⁸ Lettera UG a EWF del 2/8/1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2318 "X-Ray Miscellaneous Correspondence".

¹³⁹ Lettera AV a EWF del 14/3/1924 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 94, fold. 2097 "Venturi, Senator Adolfo – Correspondence 1924-1937/1963"

¹⁴⁰ «Ma se trovo un editore che pubblichi poi le mie peregrinazioni nelle gallerie pubbliche e private degli Stati Uniti [...] verrò in America, verrò a stringerle le mani. Sono vecchio, ma il desiderio di vedere cresce tutti i giorni. E ho fede nel principio che più vedendo, meglio si veda.» Lettera AV a EWF del 2/12/1926 in *ibid.*

¹⁴¹ Lettera EWF a AB del 23/8/1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2313 "X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports".

fondamentale per i suoi progetti. Per questo gli raccomandava di contattare Arthur Pillans Laurie durante il soggiorno inglese, «uno degli uomini più abili nel campo [della tecnica]»¹⁴².

La seconda campagna radiografica europea

L'accoglienza a Londra fugò molti dubbi e l'interesse mostrato da Holmes fece sì che la magra lista iniziale raddoppiò. Questa prima lista approvata dal direttore della National Gallery includeva sia il falso Melozzo, di cui abbiamo già parlato, sia il cosiddetto *Ritratto di Ariosto* di Tiziano e il supposto bozzetto per il santo in armi della Pala di Castelfranco di Giorgione. Di entrambi questi ultimi avremo modo di parlare in dettaglio più avanti. La lista conteneva un nutrito gruppo di dipinti di scuola veneta e un'analogha quantità di Fiamminghi (doc.65)¹⁴³.

Il 22 settembre Burroughs annunciava soddisfatto al suo direttore che era stata completata l'indagine del primo gruppo di dipinti, con risultati che avevano incontrato il favore di Holmes, rafforzando anche alcune sue convinzioni in tema di attribuzione - come il caso dell'*Uomo in armatura* che egli riconduceva a Giorgione - e in tema di riconoscimento delle ridipinture, ad esempio quelle che ricoprivano buona parte del *Ritratto del Sultano* di Gentile Bellini¹⁴⁴. Logica conseguenza fu che una seconda lista più ampia venne sottoposta e approvata, anche grazie al sostegno di William Constable, allora collaboratore e poi vicedirettore del Museo. Si trattava di un elenco di una trentina di dipinti, con in testa la *Vergine delle rocce* («da riprendere in Galleria prima o dopo l'orario di apertura al pubblico») e articolato in quattro gruppi - «Leonardo e seguaci; il problema dei primitivi fiamminghi; Tiziano e seguaci; Rembrandt e la scuola» - che ben rappresentano i principali temi della ricerca (doc.67)¹⁴⁵. La lettera citata reca un'addenda del giorno successivo che, oltre a confermare il beneplacito al supplemento di indagine, informava del numero complessivo di dipinti della National Gallery (53) che sarebbero stati rappresentati nell'archivio radiografico del Fogg. Burroughs aggiorna il suo direttore anche in merito al consiglio di entrare in contatto con Laurie - «Proverò a farmi introdurre dal Prof. Laurie nel suo lavoro e gli proporrò uno scambio tra le stampe delle nostre radiografie e quelle delle sue microfotografie» - ma al contempo registra che «l'opinione generale circa le microfotografie del Prof. Laurie è che esse non riescano a dimostrare la loro utilità. [e aggiunge significativamente:] Questa medesima obiezione è quella normalmente sollevata nei confronti della radiografia» (doc.66)¹⁴⁶. Sul tema, la necessità di mettere a fuoco e comunicare agli storici dell'arte i vantaggi e i limiti dell'indagine radiografica dei dipinti, Burroughs si confrontava anche con il curatore del *Burlington Magazine for Connoisseurs*, Robert Tatlock che concordava circa il bisogno di «uno studio esaustivo su problemi specifici, come la scuola di Rembrandt o di Leonardo, al fine di verificare la reale utilità della radiografia»¹⁴⁷.

Tra la prima e la seconda tornata di campagna radiografica nella National Gallery ebbe luogo il breve e alquanto rocambolesco soggiorno a Cambridge, dal 24 al 27 settembre. Le parole di Burroughs dai suoi resoconti epistolari aprono ai nostri occhi l'immagine delle condizioni improbe

¹⁴² «He has made a special study of the micro-photograph, and I should learn what I could of this from him. [...] If you could make arrangements with him to sell some prints from his negatives to the Fogg Museum, it would be a wonderful chance to get them». Ibid.

¹⁴³ HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 "X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports".

¹⁴⁴ Lettera EWF a AB del 22-23/9/1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2313 "X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports" (doc.66).

¹⁴⁵ HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 "X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports".

¹⁴⁶ Lettera AB a EWF del 22-23/9/1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2313 "X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports".

¹⁴⁷ Ibid.

in cui questo pioniere si trovava a operare e vale la pena riportare l'intero stralcio che testimonia la travagliata preparazione del *set* radiografico:

«Sabato ho scoperto che il Fitzwilliam non ha elettricità, il che appariva una situazione irrecuperabile. Ma ho anche scoperto che c'era un quadro elettrico temporaneo collegato alla rete, installato per la costruzione di un edificio accanto al museo; sono corso a un negozio di elettricità e alla fine, due minuti prima della chiusura del negozio, ho comprato un cavo di un centinaio di *yards*! Il resto della giornata l'ho impiegato nel tentativo di collegare il cavo alla rete passando sopra i tetti e giù dentro la nuova ala del Fitzwilliam dove dovevamo fare gran parte delle riprese. ... Così abbiamo proceduto a singhiozzo lungo la lista, selezionando solo gli esempi più importanti. Molti, che sarebbe stato interessante radiografare, erano sotto vetro e alcuni erano dipinti sul retro. Il museo, in assenza di Mr. Cockerell¹⁴⁸, era riluttante all'idea di aprirli a patto che non si trattasse di opere cruciali per noi. Alla luce di tutto ciò, della gentilezza dello staff, del fastidio arrecato dallo strumento, e anche in vista dell'importante lavoro che ci attendeva a Londra, ho deciso di ridurre l'elenco ai quadri seguenti: Bordone - Ritratto virile [attualmente attr. Francesco Torbido il Moro]; Lorenzo Costa – Ritratto virile [attualmente attribuito a Ridolfo del Ghirlandaio]; Mainardi – Sacra Famiglia; Basaiti – Madonna con Bambino; Rosselli – Madonna in trono; Andrea Vanni – Madonna con Bambino; Giovanni da Ponte – Madonna in Trono e sportello di pala d'altare; Luca di Tommè – Madonna in trono; Rembrandt – Uomo con cappello piumato; Met de Bles – Annunciazione [non rintracciato né nelle collezioni del Fitzwilliam, né nell'archivio radiografico di Harvard Art Museum]; Tiziano (?) – Ritratto Doge Gritti [non rintracciato nelle collezioni del Fitzwilliam]; Tiziano - Venere e Cupido, Tarquinio e Lucrezia; Palma il Vecchio – Venere; Bouts – Annunciazione [in realtà è la Trasfigurazione]; Neroccio di Landi – Madonna» (doc.68)¹⁴⁹.

Burroughs lasciava Cambridge con un piccolo bottino di 19 lastre, acquisite come abbiamo visto tra molte avversità. Cionondimeno, il suo entusiasmo e il suo ottimismo non erano intaccati ed egli era incuriosito a proposito della visita che in quei giorni aveva condotto Berenson alla National Gallery e nel corso della quale Holmes si era intrattenuto con il grande studioso sul tema delle radiografie effettuate¹⁵⁰.

La seconda tappa londinese è argomento di un importante resoconto epistolare del 2 ottobre, denso di informazioni e opinioni relativamente agli esiti delle indagini (doc.69)¹⁵¹. La lettera si apre con la soddisfazione per i successi della campagna in corso, che lo rendono fiducioso nella possibilità di dar poi seguito a un terzo lotto di dipinti da radiografare, magari del gruppo Bellini-Vivarini che incontra gli interessi di Holmes. Altrimenti avrebbe presentato una lista di opere più varia per cronologia e contesti¹⁵². Quanto ai risultati Burroughs si sofferma in particolar modo su due temi.

¹⁴⁸ Sydney Carlyle Cockerell (1867-1962) fu direttore del Fitzwilliam dal 1908 al 1937. Si adoperò instancabilmente per attirare lasciti e donazioni, acquisendo tra l'altro la ricca collezione di William Blake.

¹⁴⁹ Lettera AB a EWF del 27/9/1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2313 "X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports".

¹⁵⁰ Berenson era stato destinatario di una delle lettere di presentazione preparate da Forbes per il suo ricercatore all'inizio della missione.

¹⁵¹ Lettera AB a EWF del 2/10/1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2313 "X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports".

¹⁵² «...a mixed list including Mantegna, Duccio etc. ...at least 40 pictures long, including those which you asked for especially», *ibid.*

Riferisce della *Vergine delle rocce*, dove la resa radiografica mostra «pentimenti e una freschezza di pennellata che possiamo considerare in tutta certezza opera originale di un caposcuola che non è Ambrogio De Predis». Burroughs rigetta un'ipotesi attributiva allora ricorrente – oggi minoritaria – sulla base del confronto con la diversa resa della stesura in un ritratto della *National Gallery*, il cosiddetto *Ritratto Archinto*, allora dato al De Predis e ora piuttosto a Marco D'Oggiono. Significativamente lo pone in stretto rapporto con la *Ragazza con ciliegie* del Metropolitan, anch'essa riferita oggi a Marco D'Oggiono. Il secondo tema riguarda un dipinto controverso di cui abbiamo già parlato - il *Ritratto di gruppo* («Montefeltro family») riferito alla cerchia di Melozzo - e del quale Burroughs fornisce un *report* tecnico, arricchito dal riassunto della discussione avuta con Holmes a questo proposito. La risposta radiografica con diffuse tarlature stuccate, di cui non vi era traccia sul retro della tavola, rappresentava per Burroughs prova sufficiente a dimostrare la falsità dell'opera (Fig.I.3). In una sorta di controdeduzione, Holmes ipotizzava però che la resa radiografica andava spiegata diversamente, in ragione della stratigrafia della tavola composta da due pannelli montati uno sull'altro. Il taglio, o meglio, i due tagli nello spessore della tavola (Vedi grafici in doc.69, p.4) sarebbero stati eseguiti in un passato restauro per eliminare una porzione interna dello spessore, particolarmente tarlata; quindi sarebbero state stuccate le due superfici e fatte aderire nuovamente. L'ipotesi piuttosto ardita venne verificata e confutata da Burroughs attraverso una «cross section x-ray» (Fig.I.4), quella radiografia tangenziale, perpendicolare al bordo, conservata alla National Gallery nel dossier curatoriale del dipinto senza il suo «codice di lettura», che è invece nella lettera consultabile in archivio ad Harvard. Questa ulteriore ripresa «prova che il dipinto è un falso e che la linea di giunzione non segna niente di più che un'aggiunta dal retro al sottile pannello sul fronte» e come mostra il disegno che graficizza la *cross section x-ray* le stuccature sono risultate a ridosso della pittura e dunque eseguite sul fronte del supporto. Dispiace che questa brillante procedura investigativa non abbia lasciato traccia nel dibattito critico sull'opera, anche se sappiamo che il codice deontologico stabilito da Forbes preveniva di pubblicizzare i risultati della campagna radiografica, laddove potessero recar danno all'immagine del museo e di chi lo dirigeva. Effettivamente Burroughs stesso temeva la delusione di Holmes in merito, ma riteneva che questi avrebbe potuto convincersi ancor più delle potenzialità dell'analisi radiografica e sperava che attraverso i risultati acquisiti sulla *Vergine delle rocce*, a favore di un'attribuzione a Leonardo, «la sua delusione sarebbe stata mitigata»¹⁵³.

Il silenzio di Umberto Gnoli, dal quale Burroughs non aveva ricevuto indicazioni, suggeriva che la meta italiana della missione fosse alquanto improbabile e il giovane ricercatore si preparava a proseguire per Bruxelles, in attesa di istruzioni per le ulteriori destinazioni. Tra queste prendeva quota Monaco, dove Forbes aveva individuato Walter Gräff, uno storico dell'arte e conservatore della pinacoteca, specialista nella fotografia tecnica e interessato alla radiografia (doc.70)¹⁵⁴.

Infine Holmes non concesse a Burroughs di estendere oltre l'indagine alla National Gallery, tuttavia si spese per facilitare la trasferta di Bruxelles «mettendo una buona parola» con Leo Van Puyvelde,

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ «Enclosed please find a copy of a letter that I have just written to Dr.Graeff of Munich...I wanted to know just the right man to write to and it was only two or three days ago when I saw Dr. Heil in Detroit that he told me that Dr.Graeff was the man». Lettera EWF a WG del 13/10/1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2313 “X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports”. Con Walter Gräff, Forbes aveva certamente individuato il referente tedesco giusto per la sua rete europea, grazie all'esperienza diretta del curatore del Detroit Institute of Art, Walter Heil, storico dell'arte proveniente dalla Germania e vissuto anche a Monaco. Forbes lo avrebbe incontrato l'anno dopo, quando Gräff sperimentava già da tre anni i raggi x sui dipinti della pinacoteca. Vedi infra, capitolo I, paragrafo 3. Egli fu relatore alla Conferenza di Roma del 1930. GRÄFF 1931; BURMESTER 2016, I, p.53-65.

capo conservatore dei *Musées Royaux des Beaux Arts* (doc.71)¹⁵⁵. In realtà Van Puyvelde era un interlocutore più che interessato, avendo già affrontato il tema della radiografia in rapporto alla pulitura dei dipinti nel suo intervento al Congresso Internazionale di Storia dell'arte del 1921¹⁵⁶. A quell'intervento si era riferito, accogliendo la richiesta di collaborazione inviatagli da Forbes e manifestando il suo interesse per la ricerca (doc.72)¹⁵⁷. L'unico vero problema era operativo e riguardava l'assenza di elettricità nel museo, ma Burroughs l'aveva già affrontato e non lo temeva - «l'acchiapperemo sui tetti come a Cambridge» - come anche la diversa tensione di corrente tra un luogo e l'altro. Le buone condizioni di lavoro e la sola condizione di non movimentare opere eccessivamente grandi permisero in una settimana di lavoro di acquisire radiografie su 59 dipinti, tra i più importanti della collezione e con una buona rappresentanza di Rubens e scuola, Roger van der Weyden e primitivi fiamminghi (doc.73)¹⁵⁸. Il programma che Burroughs riassume al suo direttore lo avrebbe portato prima al *Musée Royal des Beaux Arts* di Anversa, diretto da Arthur Cornette, quindi a Bruges dove tentare di realizzare l'ambizioso progetto di indagare la pala d'altare del Canonico Van der Paele di Jan van Eyck, la *Morte della Vergine* di Hugo van der Goes, il *Giudizio di Cambise* di Gerard David e il *San Cristoforo* di Hans Memling. Infine la missione belga avrebbe dovuto terminare a Gand, affidando nei buoni uffici di Georges Hulin de Loo per avvicinare la pala dell'*Agnello mistico*¹⁵⁹.

Pochi giorni dopo questo raggianti resoconto da Bruxelles, Burroughs scrive con altro tono da Anversa per la campagna meno fortunata sui primitivi fiamminghi della collezione Van Ertborn¹⁶⁰, molti dei quali erano stati rivestiti sul retro da uno strato di biacca, a protezione dall'umidità, che li rendeva quasi illeggibili ai raggi x. Sebbene con esiti non sempre significativi, «la nostra completa lista di radiografie, 29 dipinti, 37 lastre, include un Memling storico, Van der Weyden, un altro storico Metsys, splendidi Rubens, Jordaens e Van Dyck, un interessantissimo Fouquet» (doc.74)¹⁶¹. Ma quello che lo preoccupava e deprimeva erano i crescenti dolori alla schiena, conseguenti a un'impresa che era ben poco consona a un uomo di lettere e richiedevano semmai una formazione da carpentiere e un fisico da trasportatore: «Quando sostengo il minimo sforzo – emotivo o fisico – riesco a malapena a muovere le gambe e provo grande dolore... nel mentre la signora Burroughs sta svolgendo gran parte del mio lavoro, persino spostando l'apparecchio quando necessario e prestandosi a fare cose che mi lascerebbero steso a letto»¹⁶². Con una passione che sfiora l'eroismo – e che doveva aver contagiato anche la moglie, se non la subiva soltanto - Burroughs non rinunciava a pianificare la tappa successiva, dove contava sull'aiuto di Louis Reckelbus «che mi

¹⁵⁵ «Sir Charles evidently has done us another good turn by speaking of the x ray to him. Mr. Van Puyvelde said he had seen him a day or two ago in London and accepted me at once without asking to know anything about the work». Lettera AB a EWF del 12-14 ottobre 1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2313 “X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports”. Dal 1927 al 1947 Leo van Puyvelde (1882-1965) fu conservatore capo dei *Musées Royaux des Beaux Arts* di Bruxelles dove fondò il laboratorio di restauro.

¹⁵⁶ VAN PUYVELDE 1922

¹⁵⁷ Lettera LVP a EWF del 12/9/1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2320 “X-Ray – Miscellaneous Correspondence”

¹⁵⁸ Lettera AB a EWF del 21 ottobre 1927 con lista opere radiografate nei *Musées Royaux des Beaux Arts* di Bruxelles in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2313 “X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports”.

¹⁵⁹ Georges Hulin de Loo (1862-1945) fu un'autorità nella storia dell'arte fiamminga e insegnò all'Università di Gand dal 1899 fino ai primi anni trenta.

¹⁶⁰ Nel *Musée Royal des Beaux Arts* di Anversa è conservata la collezione Van Ertborn, raccolta da Florent Van Ertborn, che fu borgomastro della sua città natale e vi legò alla sua morte (1840) i suoi dipinti, principalmente del Quattrocento fiammingo.

¹⁶¹ Lettera AB a EWF del 27 ottobre 1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2313 “X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports”.

¹⁶² Ibid.

dicono essere l'uomo più influente di Bruges nel campo delle arti»¹⁶³. L'assessore alle belle arti di Bruges autorizzò la campagna radiografica, chiedendo però una documentazione che comprovasse la non nocività dei raggi x rispetto ai dipinti e che Burroughs produsse relazionando i test svolti nelle prime fasi della ricerca (doc.75)¹⁶⁴. Malgrado le ulteriori difficoltà frapposte dall'anziano direttore del Groeningemuseum, il pittore Eugène Copman¹⁶⁵, che pretendeva di proibire la radiografia delle opere più pregevoli «perché non sai mai quel che può succedere», Burroughs riuscì al fine a condurre in porto quel che si era prefissato, grazie ai permessi del governo locale: «Ho radiografato i Van Eyck, Memling, David e Hugo van der Goes il più velocemente possibile per evitare ulteriori passi da parte di Copman». Poteva così aggiornare con orgoglio la contabilità della missione: «Fino ad oggi abbiamo radiografato 167 dipinti e acquisito quasi 200 lastre. E credo che l'elenco sia tanto importante quanto quello dei 164 dipinti, che abbiamo ripreso lo scorso anno» (doc.76)¹⁶⁶.

La missione belga sarebbe stata coronata dall'impresa di radiografare alcune porzioni della grande *Pala dell'agnello mistico* di Hubert e Jan Van Eyck. Indirizzato da Hulin de Loo, Burroughs venne aiutato dal pittore Frans Cooppejans, che lo informò della presenza di uno strato di minio sul retro della tavola centrale con l'*Adorazione dell'agnello mistico*. In aggiunta l'ispezione ai raggi x era ostacolata negli sportelli laterali dalla presenza della pittura sia sul fronte, sia sul retro. Ciò non era più vero nel caso degli sportelli inferiori, i quali erano stati comprati da Edward Solly nel 1816 e successivamente acquisiti dal re di Prussia e dunque conservati all'*Altes Museum* di Berlino dal 1830. Qui sarebbero stati segati lungo lo spessore, separando i fronti dai retri. In questa condizione sarebbero stati infine restituiti al Belgio, come parte della compensazione dei danni di guerra da parte della Prussia, potenza sconfitta nella Prima Guerra mondiale. Per questo Burroughs si riprometteva di sfruttare questa opportunità ma ammetteva che le difficoltà erano molte: « Dovrò montare la macchina su una scala molto alta, per raggiungere la parte superiore ... [che] è chiusa da una pesante struttura lignea, cosicché le lastre dovranno essere attaccate a un'asse e issate dal basso, se c'è una fessura sufficiente per un'asse abbastanza lunga da raggiungere le figure in alto» (doc.77)¹⁶⁷. Nel fondo radiografico Burroughs degli Harvard Art Museum sono conservate 14 lastre, che testimoniano la capacità del ricercatore di confrontarsi con condizioni logistiche proibitive. Due lastre per ciascuno dei due pannelli dell'ordine superiore con gli *Angeli musicanti*; due lastre per ciascuno dei pannelli dell'ordine inferiore con il *San Cristoforo e i pellegrini*, i *Cavalieri di Cristo*, i *Giudici integri* e quattro lastre per il pannello centrale (*Sante Martiri e Vescovi*), che presentano effettivamente una resa radiografica in parte confusa dall'ammannitura sul retro¹⁶⁸. Si tratta di una documentazione preziosa, non solo perché è la prima ripresa radiografica della pala – gran parte delle radiografie di Burroughs costituiscono il primo scatto ai raggi x per le opere esaminate – ma anche e soprattutto perché il pannello con i *Giudici integri* è stato trafugato nel 1934 e successivamente sostituito da una copia¹⁶⁹.

¹⁶³ Ibid.; Louis Reckelbus (1864-1958), pittore e collezionista di disegni, nel 1930 sarebbe diventato curatore del Groeningemuseum di Bruges.

¹⁶⁴ Lettera AB a EWF del 2 novembre 1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2313 “X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports”.

¹⁶⁵ Il pittore Eugène Jean Copman (1839-1930) diresse il Museo Comunale (Groeningemuseum) di Bruges dal 1892 alla morte.

¹⁶⁶ Lettera AB a EWF dell'8 novembre 1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2313 “X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports”.

¹⁶⁷ Lettera AB a EWF dell'11 novembre 1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2313 “X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports”.

¹⁶⁸ <https://harvardartmuseums.org/collections?group=2040005&q=Ghent+van+Eyck&sort=rank>

¹⁶⁹ <http://clostertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#home/sub=panel23>

A fine novembre, Burroughs redigeva il *report* preliminare della seconda campagna radiografica europea (doc.78)¹⁷⁰. Il suo successo era stato garantito dal buon lavoro di relazione intessuto prima e durante la missione, nonché dalla collaborazione dei direttori e curatori incontrati: tra tutti Charles Holmes, Leo van Puyvelde, Arthur Cornette, Robert Witt e Georges Hulin de Loo¹⁷¹. In confronto al peso e alla preparazione di questi personaggi appariva «del tutto evidente che la mancanza di collaborazione dei musei italiani e della Alte Pinakothek [di Monaco] dipendesse dalla mancanza di preparazione». Contatti preziosi erano stati avviati con restauratori e scienziati, in grado di condurre ricerche tecniche e indagini ai raggi x, come Martin de Wild – un altro futuro relatore alla Conferenza internazionale di Roma del 1930¹⁷² - e Frans Scheffer, aprendo quindi la strada a possibili commissioni per l'esecuzione di radiografie senza dover pianificare missioni così dispendiose per il museo di Cambridge. Anche a Londra si era aperta una possibilità analoga attraverso la Watson Ltd. Il resoconto riportava uno specchio con la distribuzione delle 234 lastre su 181 opere indagate tra le varie scuole (francese, tedesca, spagnola, olandese, fiamminga e italiana) e cronologie, nonché tra i vari musei. La scuola più rappresentata era la fiamminga (87 dipinti), seguita dall'italiana (50 dipinti) e dall'olandese (39 dipinti) e per questi tre ambiti Burroughs elencava gli artisti esaminati, dove i nomi di Rubens, Rembrandt, Rogier van der Weyden e Tiziano erano i più ricorrenti (doc.78, pp.4-5).

Le campagne americane di Burroughs e la missione europea di Forbes del 1928

Al ritorno dall'Europa Burroughs si sarebbe nuovamente dedicato alle collezioni negli Stati Uniti e alla fine di marzo 1928 aveva acquisito 240 radiografie sui dipinti della Johnson Collection in poco più di una settimana di lavoro sul campo, grazie alla collaborazione di Henry Marceau, allora assistente e poi curatore presso la grande collezione, la quale era stata legata alla città di Filadelfia nel 1917¹⁷³. Nella primavera del 1928 la corrispondenza tra Forbes e Burroughs avrebbe nuovamente solcato l'oceano ma a ruoli invertiti, con il direttore del Fogg Museum in missione a Roma. Abbiamo già accennato al soggiorno romano di Forbes, durante il quale si prodigò intrattenendo relazioni e partecipando a incontri e dimostrazioni per sensibilizzare il mondo accademico e museale italiano sulle ricerche radiografiche. La stessa lezione tenuta alla Sapienza su invito di Adolfo Venturi e quella prospettata da Pietro Toesca, che poi non ebbe luogo, rientrano in questa strategia. Burroughs era di supporto a distanza attraverso l'invio di documentazione, istruzioni e informazioni, grazie alle quali Forbes riuscì anche a dialogare – non senza fatica¹⁷⁴ –

¹⁷⁰ Lettera AB a EWF del 30/11/1927 in HAMA, *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2313 “X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports”.

¹⁷¹ La soddisfazione per i risultati dell'indagine radiografica era talvolta espressamente condivisa. Leo van Puyvelde avrebbe manifestato apprezzamento e gratitudine per le radiografie dei quadri del proprio museo: «Ces photographies nous ont rendu les plus grands services, pour nous assurer de la pureté et de la conservation de plusieurs oeuvres et aussi pour reconnaître quelques surpeints. Je les conserve avec le plus grand soin dans nos collections et je les montre aux personnalités intéressées qui louent tous, comme moi, la perfection des ces photographies et l'heureuse entreprise du Fogg Museum». Lettera LvP a EWF del 27 giugno 1928 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2319 “X-Ray Miscellaneous Correspondence Nov.1925-Sept.1934” (doc.79).

¹⁷² DE WILD, SCHEFFER et Al.1929; DE WILD 1931. Martin De Wild era restauratore al Mauritshuis dell'Aja ed ebbe un ruolo attivo anche nella “Commissione speciale per il restauro dei dipinti” insediata durante i lavori della Conferenza del 1930. CARDINALI et Al. 2002, pp.235-236, 249; CECCHINI 2016, pp.435-436; CARDINALI 2020, pp.69-72

¹⁷³ Due settimane dopo, con la campagna radiografica della Johnson Collection e la successiva tappa al Metropolitan Museum, saranno 316 le nuove radiografie acquisite. Lettere AB a EWF del 27 marzo e dell'11 aprile 1928 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2313 “X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports” (doc.80).

¹⁷⁴ «In the instructions you use the expression “with a machine of fixed gap”. Professor Curbino [sic] was wholly at a loss to know what that meant and I was quite unable to explain what the word “gap” meant... In future, please be sure

con degli scienziati, come il professore di fisica, nonché senatore, Orso Maria Corbino, cui era stato introdotto da Venturi¹⁷⁵. Fu così che Corbino sulla base delle indicazioni di Burroughs sperimentò la radiografia su due dipinti del Barone Lazzaroni, coinvolto anch'egli da Venturi¹⁷⁶. Tale dimostrazione del contributo della radiografia agli studi storico-artistici fu un successo e attirò ulteriormente l'attenzione degli studiosi e delle istituzioni italiane verso le ricerche intraprese dal Fogg. Forbes informava il suo ricercatore delle intenzioni manifestategli da Arduino Colasanti, direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, di avviare sulla scia delle esperienze del Fogg un'analogha ricerca, affidata a Corbino per la parte scientifica e a Gnoli per la parte artistica¹⁷⁷. Contemporaneamente, Forbes aveva avuto occasione di mostrare esempi di radiografie dell'archivio del Fogg a Corrado Ricci e a Valerio Mariani, presidente e segretario del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'arte, suscitando anche presso di loro un grande interesse. Alla luce di queste reazioni e delle prospettive che sembravano aprirsi, Forbes concludeva la sua lunga lettera complimentandosi con il suo ricercatore: «Desidero congratularmi con te per lo splendido lavoro fatto e dirti che credo tu abbia avviato qualcosa di grande valore e importanza negli studi di storia dell'arte» (doc.81)¹⁷⁸. Dietro le parole di risposta - «sono molto lusingato di essere il vostro *junior partner* in questi grandi sviluppi» (doc.82)¹⁷⁹ - possiamo facilmente immaginare la gioia e la soddisfazione di Burroughs per il favore riscosso dall'iniziativa da lui avviata e per le crescenti adesioni dei musei europei («Hanns Swarzenski, figlio del direttore a Francoforte, ... confida di poterci far avere il permesso di condurre la ricerca nel museo [Städel Museum]»¹⁸⁰). Inseguendo con le sue lettere gli spostamenti del *senior partner* - da Roma a Monaco, quindi Parigi e Londra - Burroughs lo aggiorna dei suoi progressi nell'elaborazione dei materiali acquisiti e nella loro

to make your statements perfectly clear as for an unscientific ignoramus like myself it is most difficult to explain to an Italian in Italian an ambiguous word like "gap" which may mean one of fifty things». Lettera EWF a AB del 20/4/1028 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 "X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports" (doc.81).

¹⁷⁵ Orso Maria Corbino diresse l'Istituto di Fisica della Sapienza dal 1918 e nel 1926 istituì la prima cattedra italiana di Fisica teorica affidandola a Enrico Fermi.

¹⁷⁶ Lo spregiudicato antiquario e mercante Michele Angelo Lazzaroni (1863-1934), alle cui mediazioni si devono numerosi restauri di falsificazione, dovette avere un ruolo anche nell'intervento eseguito da Cavenaghi sulla *Pietà* di Crivelli, poi acquistata da Sachs e legata al Fogg Museum. Come reso noto da Elisabetta Sambo, i drammatici esiti del trasporto vengono derubricati a «poche parti cadute», in una lettera di Lazzaroni a Berenson del 21 novembre 1917. Vedi SAMBO 2014.

¹⁷⁷ «I called on Signor Colasanti and he was very much interested and impressed with the work which you have done and ... he had in mind that the Italian Government should take it up too. When he found how much you had done he was very glad to make use of our experience so he said he would put Professor Corbino in charge of the physical part and that he would put Count Gnoli in charge of the artistic part and the decision as to what picture should be X-rayed and the interpretations of the radiographs, etc.». Lettera EWF a AB del 20/4/1028 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 "X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports" (doc.81).

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Lettera AB a EWF dell'8 maggio 1928 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 "X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports".

¹⁸⁰ Ibid. «Hanns Swarzenski, son of the director in Frankfort, says he will talk to his father about the xrays and is confident that he can get us permission to have work done in the museum there. He is to look up an xray man in Frankfort for us and let us know his address so that we can make an arrangement with him, if we wish. Probably, Dr. Swarzenski, the son, would be willing to supervise the choice of pictures, following our list. I am going to show him some prints here, before he returns to Germany, to whet his appetite for the work» (doc.82). Il medievista Georg Swarzenski (1876-1957) fu chiamato a dirigere lo Städelische Kunstinstitut di Francoforte con annessa accademia d'arte nel 1907. L'istituto fondato dal banchiere Johann Friedrich Städel nel 1815 e dotato della sua collezione d'arte sarebbe stato a lungo guidato da Johann David Passavant. Durante la direzione di Swarzenski venne rinnovata la galleria e arricchita di opere d'arte contemporanea, scatenando poi le confische naziste nella campagna contro l'*arte degenerata*. Il direttore dovette emigrare negli Stati Uniti nel 1938, assumendo in seguito l'incarico di curatore del Museum of Fine Arts di Boston. Il figlio Hanns (1903-1985), esiliato con il padre, fu assistente di Erwin Panowsky prima di prendere il posto del padre nello staff curatoriale del museo di Boston. Rispetto alla disponibilità di Hanns Swarzenski per facilitare la ricerca radiografica al Museo Städel di Francoforte anche suggerendo un tecnico *in loco*, va ricordato che la campagna sarebbe stata condotta da Kurt Wehlte per conto del Fogg nel giugno 1931. Vedi infra – paragrafo iv).

interpretazione. Tali operazioni erano lunghe e laboriose, ma presupposto di una lettura affidabile. «I dipinti Johnson devono essere studiati in parallelo con quelli della National Gallery per disporre di confronti necessari», scriveva Burroughs mostrando una crescente confidenza nei propri mezzi: «Ho sempre più fiducia nel valore di questo studio. Ho sviluppato una certa “expertise radiografica”. Vale a dire che so riconoscere ai raggi x stili differenti e comporre una sorta di standard radiografico per determinati artisti. Alcuni appaiono così chiaramente distinti in radiografia, che sono tentato di essere didascalico. Ma cercherò di trattenermi» (doc.83)¹⁸¹. I contatti intrapresi da Forbes con Gräff a Monaco e con Cellier a Parigi permettevano di poter contare sulla fornitura di altre radiografie, per quanto concerne la Alte Pinakotek, nonché sulla collaborazione e il confronto tecnologico con il centro di ricerca allestito al Louvre, dove si studiava una metodologia integrata di analisi acquisendo radiografie, riprese con filtri monocromatici e in ultravioletto¹⁸². Proprio allo scopo di presentare il suo lavoro, Cellier fu invitato al Fogg Museum per tenere una relazione, che effettivamente si tenne il primo ottobre 1928¹⁸³. Mentre due mesi più tardi, come già abbiamo visto, sarebbe stata la volta di Umberto Gnoli a intervenire ad Harvard come relatore sul tema dei falsi (Doc.86), contribuendo a stringere un rapporto sul quale Forbes e Burroughs affidavano le loro speranze per annettere finalmente l'Italia alla loro impresa. D'altra parte era opinione condivisa anche dal lato italiano che egli fosse la persona giusta nella posizione giusta per avviare quella collaborazione internazionale. Individuato, come noto, dal Direttore Generale Arduino Colasanti quale figura di riferimento per intraprendere in Italia lo studio radiografico dei dipinti, Umberto Gnoli aveva ricevuto il 12 marzo 1928 comunicazione dal Soprintendente all'arte medievale e moderna dell'Umbria Achille Bertini Calosso riguardo al consenso del Ministero a «che i predetti Signori Prof. Forbes e Dott. Burroughs possano riprodurre con lo speciale processo radiografico-fotografico alcuni quadri della R. Pinacoteca Vannucci in Perugia» (doc.87)¹⁸⁴.

La terza campagna radiografica europea e la sfortunata missione italiana

Le premesse erano dunque le migliori per annunciare a Umberto Gnoli l'arrivo in Europa di Burroughs e l'inizio di una nuova campagna radiografica nella seconda metà del 1929. Forbes scrive a Gnoli il 10 giugno di quell'anno che avendo «ottenuto fondi per svolgere del lavoro radiografico in Italia, Mr. Burroughs sta pianificando di salpare per L'Italia verso il primo di agosto, giungendo a Genova intorno al 15 agosto. [...] Ha preso accordi con un tecnico di Milano che possiede un apparecchio radiografico, per noleggiare la macchina» (doc.88)¹⁸⁵. La risposta di Gnoli, già resa nota da Sveva Battifoglia¹⁸⁶, sarebbe stata una grande delusione per il direttore del Fogg Museum. Pur non negando l'impegno assunto per facilitare la ricerca sul campo di Burroughs nei musei italiani, l'ex direttore della pinacoteca di Perugia confessava che la sua posizione e quella dei suoi principali interlocutori erano cambiate nel corso delle lunghe trattative con gli uffici per

¹⁸¹ Lettera AB a EWF del 25 giugno 1928 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 “X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports”.

¹⁸² Lettera EWF a AB del 13 luglio 1928 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 “X-Ray – Alan Burroughs. Correspondence and Reports” (doc.84). CELLERIER 1928.

¹⁸³ Lettera FC a EWF del 19 settembre 1928 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 37, fold. 1267 “Lectures 1927-1943” (doc.85).

¹⁸⁴ Lettera ABC a UG del 12 marzo 1928 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 69, fold. 1599 “Foreign museums – Gallery at Perugia (1928)”

¹⁸⁵ Lettera EWF a UG del 10 giugno 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 37, fold. 915 “Gnoli, Count Umberto (1928-1930)”. Parziali resoconti delle missioni italiane e delle relazioni del Fogg con le istituzioni e gli studiosi del nostro paese sono in NUCERA 2005 e BATTIFOGLIA 2018.

¹⁸⁶ BATTIFOGLIA 2018, p.128

ottenere i permessi necessari¹⁸⁷. Avendo Roberto Paribeni preso il posto di Arduino Colasanti e non essendo più Gnoli «persona grata» presso la Direzione Generale Belle Arti, andava rinnovata dall'inizio la pratica di autorizzazione, contattando Paribeni, cosa che nel luglio Forbes intraprese¹⁸⁸. Ma questi non poteva nascondere il rammarico e un certo risentimento nelle comunicazioni con il suo giovane ricercatore, cui ora si rivolgeva amichevolmente e non più in modo formale: «Caro Alan, [...] è piuttosto esasperante sentirgli dire ora che è *persona non grata* presso il governo italiano e che non ha speranze di ottenere nulla, quando lo scorso autunno a New York lo sentii dire che avrebbe potuto ottenere l'autorizzazione per noi. Già allora si era dimesso dagli incarichi ministeriali e ritengo fosse già *persona non grata* quanto lo è ora» (doc.92)¹⁸⁹. Contemporaneamente Forbes informò Valerio Mariani, che insieme a Corrado Ricci egli aveva incontrato l'anno prima per presentare alcuni saggi della ricerca in corso. Anche a Mariani, Forbes annunciava l'arrivo di Burroughs, augurandosi che potesse essere ricevuto da Paribeni e che Mariani stesso manifestasse a quest'ultimo il proprio interesse per lo studio radiografico dei dipinti¹⁹⁰. Era intenzione di Burroughs, scriveva Forbes, individuare un tecnico («some Italian X-ray photographer») da formare e cui delegare parte del lavoro di ripresa. Il cambio di strategia serviva sia a liberare Burroughs dalla faticosa incombenza delle missioni ricorrenti, sia probabilmente a coinvolgere e sensibilizzare *in loco* una maggior varietà di figure interessate all'impresa, riservando al Fogg il ruolo di ente finanziatore e supervisore. Parallelamente suggeriva a Burroughs di contattare nel suo prossimo viaggio europeo il maggior numero possibile di tecnici in grado di svolgere su commissione le riprese radiografiche per conto del Fogg Museum, sia in Inghilterra sia in Germania¹⁹¹. Dal canto suo Forbes, già in viaggio nel nord Europa, aveva verificato questa possibilità alla National Gallery di Londra, venendo a sapere della presenza di un restauratore, attivo a Londra, che aveva sperimentato la radiografia. Si trattava di Stanley Kennedy North, che avrebbe partecipato alla Conferenza di Roma del 1930, partecipando ai lavori della *Commission spéciale pour la restauration des peintures et l'application des vernis*¹⁹². Analoghe figure andavano individuate ad Amsterdam e Amburgo, dove il direttore della Kunsthalle Gustav Pauli sembrava disponibile a collaborare¹⁹³, mentre Forbes non nutriva speranze né su Vienna né su

¹⁸⁷ «Two years ago I asked this permission and it was given (one year later!) by Colasanti. Actually Mr. Paribeni is the General Director, and I don't know if he has the same opinion». Lettera UG a EWF del 28 giugno 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 37, fold. 915 "Gnoli, Count Umberto (1928-1930)" (doc.89).

¹⁸⁸ Lettera EWF a RP del 13 luglio 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2318 "X-Ray Miscellaneous Correspondence Nov.1925-Sept.1934" (doc.90). Vedi anche NUCERA 2005, pp.26-27. Lettera EWF a AB "Memorandum for Mr. Alan Burroughs" del 15 ottobre 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 "X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports" (doc.91).

¹⁸⁹ Lettera EWF a AB del 9 luglio 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 "X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports".

¹⁹⁰ Lettera EWF a VM del 16 luglio 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2318 "X-Ray Miscellaneous Correspondence Nov.1925-Sept.1934" (Doc.93). Valerio Mariani fu effettivamente uno dei pochi storici dell'arte italiani a interessarsi davvero delle nuove ricerche tecniche condotte con l'ausilio dei raggi x e a "contaminare" i propri studi. DE RUGGIERI 2013, pp.122-126. Nel suo *Saggio di radiodiagnostica d'un quadro antico* ricordava l'incontro con tale nuovo approccio «quando Waldo Forbes [...] ci mostrò un centinaio di prove di raggi x su pitture antiche». MARIANI 1932, p.5. Anche Forbes si rese conto dell'apertura mentale del giovane studioso, «a young and enthusiastic and very attractive person», ritenendo a posteriori giusto il consiglio di Venturi di incaricare Mariani della faccenda piuttosto che Gnoli, indicato da Colasanti e poi caduto in disgrazia. Lettera EWF a AB "Memorandum for Mr. Alan Burroughs" del 15 ottobre 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 "X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports" (doc.91).

¹⁹¹ Lettera EWF a AB del 9 luglio 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 "X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports" (doc.92).

¹⁹² CARDINALI 2020, p.70. Della figura di Kennedy North, ancora non studiata, si occuperà una pubblicazione di prossima uscita, a cura di Camille Polkownik.

¹⁹³ A questa disponibilità rimanda la lettera di EWF a GP del 18 aprile 1929 in cui Forbes acclude una lista di dipinti che «Mr.Burroughs would like to have X-rayed. If there is a competent X-ray man in Hamburg, we should be grateful if

Monaco, sebbene si ripromettesse di «fare un ulteriore tentativo con il temporeggiatore [Walter Gräff della pinacoteca di Monaco]». La missione italiana di Burroughs iniziava dunque nell'incertezza, con i dubbi espressi dallo stesso Forbes e la manifesta sfiducia di un informato testimone del panorama culturale e istituzionale italiano: Bernard Berenson¹⁹⁴. Anche per questo forse il viaggio slittò di un paio di mesi e deviò verso la Francia la prima tappa, con approdo a Boulogne-sur-Mer e sosta a Parigi, dove Burroughs incontrò Cellier. Il racconto di Burroughs dell'incontro rivela giudizi ambivalenti. Non emerge un bilancio davvero positivo, sebbene negli anni precedenti alla Conferenza di Roma e alla conseguente nascita dei laboratori scientifici museali sia proprio il pioniere francese l'alleato naturale di Burroughs e Forbes, l'unico ad avere intrapreso in via sperimentale un'analogia catalogazione diagnostica dei dipinti. La volontà di collaborare espressa da Cellier («pubblicherebbe volentieri un articolo su Leonardo con me») sfuma in una trattativa serrata sul prezzo per la fornitura al museo americano di radiografie dei dipinti del Vinci: «non ci lascerà avere radiografie se non dietro pagamento della relativa tariffa di laboratorio – 700 f. a lastra è l'importo “ordinario”, mi ha detto.» (doc.95)¹⁹⁵. Ulteriore condizione posta per condurre la ricerca congiunta era quella di attendere la fine del processo Duveen («Mi ha dato a intendere di essere stato contattato da entrambe le parti in causa. Teme certo di rimanere invischiato in un intrigo giudiziario»). Da Parigi Burroughs partì per l'Italia, avendo ottenuto «un permesso verbale per radiografare qualcosa agli Uffizi [e nella speranza] di ricevere questa autorizzazione per iscritto» (doc.96)¹⁹⁶. Al contempo aveva preso contatti con Ettore Modigliani, direttore della Pinacoteca di Brera dal 1908¹⁹⁷, allora impegnato nella preparazione della mostra sull'arte italiana da tenersi a Londra (Burlington House 1930). Questi si era reso disponibile a concedergli il permesso di eseguire alcune radiografie. Il programma che Burroughs si prefiggeva era di avviare la radiografia di un primo nucleo di trenta opere agli Uffizi, lasciando appena possibile l'incombenza al tecnico che lo accompagnava per recarsi a Venezia, allo scopo di ottenere l'autorizzazione per le riprese dei dipinti veneziani partiti per la mostra di Londra. Nel carteggio in esame, la successiva lettera destinata a Forbes da Firenze presenta una grafia minuta ed elegante, assai differente dal tratto rapido e disordinato di Burroughs. Il 16 novembre Molly Burroughs scriveva al posto del marito Alan, che era stato «così agitato nei giorni precedenti da non riuscire a comunicare gli ultimi penosi accadimenti» (doc.97)¹⁹⁸. Il direttore degli Uffizi, Nello Tarchiani, dopo aver autorizzato la campagna l'aveva presto interrotta «quando un suo amico lo aveva ammonito che i raggi x sono molto pericolosi». Burroughs aveva avvisato l'ambasciata e il caso era rapidamente evoluto sul piano politico-diplomatico, con l'invito a intercedere indirizzato al ministro, per superare il parere

you could arrange to have him undertake this work». HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2319 “X-Ray Miscellaneous Correspondence Nov.1925-Sept.1934” (doc.94).

¹⁹⁴ «I received a letter from Berenson, part of which I quote: “I cannot judge how much you would accomplish of the X ray business if you came in person. May I ask why you don't attack Dresden, Munich, Vienna, Frankfurt, etc., etc., etc. first? I may be mistaken but I should think the more you did elsewhere, the easier here” [...] I think perhaps it will be your worth while to start in Italy, see what luck you have there in Rome, and if you do not succeed, then you can come right up to more productive fields such as London and the German cities.» Lettera EWF a AB del 9 luglio 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports” (doc.92).

¹⁹⁵ Per avere un saggio radiografico di una lastra dalla *Vergine con Sant'Anna*, dalla *Monna Lisa* e dalla *Vergine delle rocce*, Burroughs ottiene al fine un preventivo «amounting to 1500 f. (\$60). This of course is a peculiar situation in several ways. The price is exorbitant, but if you want the films in question there seems to be no other way to obtain them.» Lettera AB e EWF del 5 novembre 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports”.

¹⁹⁶ Lettera AB e EWF dell'11 novembre 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports”.

¹⁹⁷ MODIGLIANI (1943-1945) 2019.

¹⁹⁸ Lettera MB a EWF del 16 novembre 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports”.

formulato da un «giovane fisico il quale sosteneva che i raggi x *potrebbero* essere pericolosi [...] “tra dieci anni questi dipinti diventeranno tutti neri”». Era stato dunque possibile lavorare la sola notte del 15 novembre, eseguendo radiografie su 17 dipinti soltanto, provenienti dal deposito del museo, mentre si attendeva il responso da Roma. Quest’ultimo venne riportato in un più completo resoconto, redatto da Alan Burroughs pochi giorni dopo e che cita il testo telegrafato da Luigi Parpagliolo, per conto del ministro Giuliano Balbino: «Signor Alan Burroughs Museo dipartimentale Università Harvard chiede autorizzazione prendere fotografie raggi x alcuni (sic) quadri codeste gallerie se procedimento radiografico non è dannoso vossignoria è autorizzata concedere chiesto permesso» (doc.98)¹⁹⁹. Tarchiani avrebbe a questo punto interpellato “il giovane fisico” Vasco Ronchi, invitandolo a un incontro con il ricercatore americano. Nel resoconto indirizzato a Forbes, Burroughs riserva a Ronchi un giudizio sferzante di totale incompetenza, appena mitigato dalla scusante di scarsa conoscenza da parte dell’interlocutore della lingua francese in cui si era svolto il dialogo: «Mi rifiuto di prenderlo sul serio come scienziato, visto che confondeva la luce di mercurio con i raggi x e non diceva altro che banalità [...] a proposito del pericolo per le opere d’arte costituito da qualsiasi intensa sorgente di luce, come se i raggi x producessero una forte luce visibile»²⁰⁰. Di fronte alle argomentazioni di Burroughs, Ronchi dimostrò di ignorare i termini della questione non disponendo di un analogo bagaglio di esperienze: «Non credo personalmente che 35 kV per 3 secondi arrechino un qualche danno. Ma in dieci anni forse»²⁰¹. Burroughs non si capacitava del fatto che dopo il parere positivo di Corbino, ben più attrezzato sull’argomento, il ministro fosse al fine tornato sui suoi passi negando l’autorizzazione, dal momento che «il consulto scientifico sulla non nocività dei raggi x doveva produrre un responso unanime, e il Prof. Ronchi si era già espresso non favorevolmente»²⁰². Burroughs si rendeva però conto che malgrado la bruciante battuta d’arresto il discorso non era chiuso e che i funzionari ministeriali, come quel Luigi Parpagliolo citato più volte²⁰³, erano meno «conservative» di alcuni direttori di museo. Fu proprio quest’ultimo a segnalare al ricercatore americano l’attività e l’interesse nelle ricerche scientifiche applicate all’arte dell’«ambasciatore argentino (presso lo stato italiano, ritengo)»: è la prima volta che nel carteggio in esame compare la figura di Fernando Perez. Tirando le somme della disavventura italiana, Burroughs non la riteneva un totale fallimento e non disperava che Tarchiani potesse tornare sui suoi passi visto che le poche lastre degli Uffizi, su dipinti del deposito «terribilmente ridipinti, [mostravano come] alcuni di questi potessero trarre beneficio da una pulitura e Tarchiani apprezza questo dato di fatto. [...] Se queste lastre permettono agli Uffizi di recuperare anche solo una buona pittura e di poterla quindi esporre, il tema cruciale sarà sul tavolo»²⁰⁴. A proposito dei risultati di quella travagliata seduta radiografica, il ricercatore statunitense avrebbe più volte richiamato l’attenzione del direttore fiorentino sull’evidenza radiografica nei dipinti esaminati di una generale buona conservazione delle stesure originali al di

¹⁹⁹ Lettera AB e EWF del 19 novembre 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports”.

²⁰⁰ «I pointed out that we had made tests of old pigments [...] but Prof. Ronchi wrecked all my reasoning by merely shrugging his shoulders and saying “who knows?”». Ibid.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Luigi Parpagliolo (1862-1953), avvocato, scrittore, storico e paesaggista, a lungo vice-direttore presso la Direzione Generale Antichità e Belle Arti, fu un giurista della conservazione. Promosse la legge dell’11 giugno 1922 *Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*. Scrisse il *Codice delle antichità e delle opere d’arte* (Roma 1913 e 1932), in cui traccia la storia e i principi della conservazione dall’antichità, nonché *La difesa delle bellezze naturali d’Italia* (Roma 1923), che insieme alla sua attività di promozione e poi guida del Parco Nazionale d’Abruzzo, ne fanno un pioniere dell’ecologismo oltre che della concezione moderna di conservazione.

<https://www.uomoenatura.it/project/luigi-parpagliolo/>

²⁰⁴ Lettera AB a EWF del 19 novembre 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports” (doc.98).

sotto delle pesanti ridipinture, richiamando ad esempio il caso di una *Madonna con Bambino* «ai raggi x molto vicina a Filippo Lippi»²⁰⁵. Alla fine Burroughs ricevette un *feedback* positivo, per interposta persona e più di un anno dopo quel 15 novembre 1929. A nome di Tarchiani il funzionario Ugo Procacci, gli scrisse che le «lastre da Lei fatte con i raggi X sono veramente interessantissime, poiché, specie alcune, mostrano in modo evidente che al di sotto della ridipintura esiste una genuina pittura antica. Noi non abbiamo per ora fatto restaurare nessuno di quei dipinti, ma dopo i risultati da Lei ottenuti, cercheremo di far ciò al più presto» (doc.100)²⁰⁶.

In definitiva, la convinzione di Burroughs di aver “seminato bene” con Tarchiani si rivelò una buona profezia: pochi anni dopo questi era in contatto con Perez, promotore instancabile dell’istituzione di laboratori scientifici museali, il quale progettava in accordo con il direttore degli Uffizi l’apertura di un “gabinetto pinacologico” fiorentino, sulla scia di quello napoletano²⁰⁷.

Al termine dello sfortunato soggiorno italiano, Burroughs ripartì per il nord Europa. Sperando di recuperare la documentazione radiografica di un *corpus* di dipinti italiani, confidava nei buoni uffici di Modigliani, curatore della grande mostra londinese di arte italiana, il quale tra l’altro era «ansioso» di fargli radiografare in mostra un Ambrogio de Predis. Le tappe successive furono decisamente più fortunate: a Monaco, incontrò Gräff - «the dilatory man» secondo Forbes – che si rivelò «la cortesia fatta persona e senza dubbio un alleato»²⁰⁸. A Vienna entrò in contatto con diversi storici dell’arte curatori del Kunsthistorisches Museum, che non era necessario convincere «della non nocività e dell’utilità dei raggi x. Stanno acquistando un apparecchio a raggi x con finanziamento governativo e allestendo un laboratorio. Impiegano la luce ultravioletta nel gabinetto di restauro, dove ho seguito le operazioni e osservato la strumentazione e il suo uso.[...] Un certo tipo di filtro annulla tutto il calore dei raggi e consente di illuminare anche un delicato disegno per un tempo considerevole senza rischi»

(doc.102)²⁰⁹. Le persone citate da Burroughs sono Ernst Kris, Ernst Buschbeck e Johannes Wilde, l’ultimo dei quali aveva iniziato a sperimentare la radiografia sui dipinti, già prima della dotazione interna al museo, appoggiandosi ora all’Istituto radiologico dell’Università, ora all’Holzknecht Institut dell’ospedale, che anche Burroughs visitò durante il breve soggiorno. Dal 1930 al 1938, quando a seguito dell’*Anschluss* fu costretto a lasciare il paese, Wilde avrebbe studiato ai raggi x numerosi dipinti del museo, creando un archivio radiografico di circa 1000 lastre²¹⁰. Buschbeck si

²⁰⁵ «The X-ray shows that each of the pictures photographed has been repainted, some in small areas covering small bits of damage and others completely. I am especially interested in the Madonna and Child, which seems in the X-ray so close to Filippo Lippi [Straus.7234, Burroughs n.3053] (Fig.I.28)». Per come l’indagine si era svolta e soprattutto per il modo brusco in cui si era interrotta, Burroughs non disponeva nemmeno delle foto dei dipinti esaminati, cosicché non è stato possibile identificare il dipinto «close to Filippo Lippi», effettivamente simile alla *Madonna* di Palazzo Medici Riccardi. Lettera AB a NT del 2 marzo 1931 in HAMA, *Conservation Department History Collection*, box 110, fold. “Florence – Uffizi” (doc.99).

²⁰⁶ Lettera UP a AB del 25 marzo 1931 in HAMA, *Conservation Department History Collection*, box 110, fold. “Florence – Uffizi”.

²⁰⁷ L’inedita vicenda del progetto, mai andato in porto nonostante l’avallo di Mussolini in persona, è stata resa nota da Anna Mieli e Irene Foraboschi. La lettera del diplomatico argentino indirizzata a Tarchiani che dava conto dell’accoglimento della proposta da parte di Mussolini, presenti Perez stesso e Paribeni, venne redatta il 9 aprile 1933 sulla carta intestata dell’Istituto Pinacologico di Napoli. MIELI, FORABOSCHI 2014

²⁰⁸ Pochi giorni dopo Gräff scriveva a Forbes annunciando che le radiografie richieste da Stout per conto del Fogg Museum erano state effettuate. Lettera WG a EWF del 2 dicembre 1930 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2318 “X-Ray Miscellaneous Correspondence Nov.1925-Sept.1934” (doc.101)

²⁰⁹ Lettera AB a EWF del 25 novembre 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports”.

²¹⁰ Per l’analisi radiografica dei *Tre filosofi* di Giorgione e della *Madonna Zingara* di Tiziano, vedi Infra, II parte e WILDE 1932. La storia di Johannes Wilde, i suoi profili di studioso e di maestro, sono riassunti sia in CLARK 1961 e HIRST 1971. Le vicende umane del grande conoscitore di Michelangelo, del quale catalogò i disegni del British Museum, furono segnate dall’ignobile accusa di essere una spia al servizio dei nazisti e dall’internamento in un campo

mostrò disponibile a fornire al Fogg Museum radiografie di dipinti del Kunsthistorisches Museum, alcune delle quali Burroughs poté osservare in anteprima, come quelle relative ai frammenti della *Pala di San Cassiano* di Antonello da Messina, funzionali allo studio e alla proposta di ricostruzione, allora in corso di pubblicazione²¹¹. Il frutto di questi dialoghi e contatti fu un'ipotesi di collaborazione tra i due musei, con scambi *alla pari* di documentazione radiografica. Il suo resoconto da Vienna terminava quindi trionfalmente: «Non so immaginare risultati così buoni a Dresda, ma quella è la nostra prossima tappa»²¹². Effettivamente lasciava Dresda una settimana dopo, descrivendo gli esiti del soggiorno con altri toni. Il direttore della pinacoteca di Dresda Hans Posse gli appariva «interessato, ma non *intensamente* interessato», sebbene avesse sperimentato la radiografia su alcuni dipinti della galleria con il supporto della strumentazione del Politecnico. Cionondimeno, di lì a poco avrebbe pubblicato le radiografie della *Venere* di Giorgione, discutendole alla luce delle fonti e dei restauri “subìti” dall’opera²¹³. Ma come Tarchiani tra gli Italiani, anche Posse rappresentava in Germania quella fetta di conservatori in dubbio circa la presunta nocività dei raggi x per le opere d’arte ed era quindi benvenuta la ricerca di uno studioso tedesco proprio su questo tema: «Kurt Wehlte (che insegna metodi scientifici all’accademia) sta conducendo esperimenti con il Prof. Wiedmann [del Politecnico] per dimostrare che i raggi x non sono dannosi». Ma soprattutto Wehlte venne individuato da Burroughs come il referente in Germania per campagne radiografiche su commissione: «sarà disponibile per questo lavoro a Dresda in qualsiasi momento, ne sono sicuro. Radiograferà la galleria di Kassel se ottengo i permessi. E può essere quello che svolgerà il lavoro a Berlino se Friedlander dice di sì» (doc.103)²¹⁴. E pochi giorni dopo «Friedlander è apparso tanto favorevole quanto la sua freddezza gli consente verso un’ulteriore nostra campagna radiografica. Così ho trovato un tecnico e una macchina e preso tutti gli accordi possibili. Non avevo modo di suggerire una lista completa [ma soltanto una lista di artisti], visto che il mio argomento era il desiderio del Fogg Museum di stabilire una relazione durevole con il museo di Berlino per future documentazioni radiografiche» (doc.104)²¹⁵. Se qualcosa fosse andato storto con un tale programma dell’ultimo momento, Burroughs confidava comunque su Wehlte e anzi pensava di coinvolgerlo – o in alternativa Martin de Wild - anche per Francoforte, dove il direttore dello Städelches Kunstinstitut, Georg Swarzenski, aveva dato verbalmente parere favorevole e richiesto una lista di desiderata. La lettera, scritta «on the way to Amsterdam», rende chiara la trasformazione in atto in questa terza missione rispetto alle precedenti, con un ruolo principalmente di organizzatore svolto da Burroughs, alla ricerca sia di tecnici operatori, sia di esperti con competenze interdisciplinari, quali appunto Kurt Wehlte²¹⁶ e Martin de Wild. Nelle sue parole ci sembra di leggere l’indicazione di un ruolo

di prigionia in Canada. Il *corpus* di documenti in esame include una corrispondenza, a tratti commovente, tra Wilde e Forbes, che molto si impegnò per la sua liberazione.

²¹¹ WILDE 1929

²¹² Lettera AB a EWF del 25 novembre 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports” (doc.102).

²¹³ POSSE 1931.

²¹⁴ Lettera AB a EWF del 2 dicembre 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports”. WEHLTE 1936 rese noto gli esiti della ricerca su eventuali effetti prodotti dalla radiografia sulle opere d’arte, precedendo anche l’accusa rivoltagli di aver danneggiato con i raggi x un Rembrandt della galleria di Kassel.

²¹⁵ Lettera AB a EWF dell’8 dicembre 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports”. Alla lettera è allegata una lista con una scelta di opere dal catalogo del museo di Francoforte del 1924 e una breve lista di artisti suggerita per le radiografie da eseguire a Berlino.

²¹⁶ Kurt Wehlte (1897-1973) fu allievo di Max Dörner all’Accademia di Monaco e da artista e restauratore si specializzò nello studio delle tecniche artistiche e nell’analisi scientifica e radiografica della pittura. Figura di rilievo internazionale, oltre ai suoi rapporti con il Fogg Museum, per il quale avrebbe eseguito campagne radiografiche nelle collezioni tedesche, a partire da quelle dello Städelches Kunstinstitut (WEHLTE 1932), sarebbe diventato consulente esperto del Courtauld Institute of Art. Professore dal 1930 presso la Hochschule für Bildende Kunst di Dresda vi fondò un

specifico di raccordo tra il museo e lo scienziato. Riportando il dialogo avuto con Friedländer, scrive che ha «cercato di chiarire che un tecnico esperto gestisce lo strumento, sotto la guida di qualcuno che conosce sia la pittura sia i metodi radiografici ed entrambi operano sotto la supervisione ufficiale di qualcuno dello staff del museo»²¹⁷. In termini moderni: tra il tecnologo e il conservatore del museo, Burroughs introduce un *technical art historian*.

Pochi giorni dopo, lo raggiunge a Londra un telegramma di Forbes con la notizia di una (non specificata) disposizione emanata dal soprintendente dell'Umbria, Achille Bertini Calosso, cui Burroughs risponde con favore e rinnovata fiducia, nella prospettiva dei contatti in corso con Modigliani. Si trattava verosimilmente di un assenso o comunque supporto ai tentativi di coinvolgere i musei italiani nella campagna radiografica del Fogg Museum, che Burroughs intendeva usare come argomento nei colloqui con Modigliani, «il quale sta curando la mostra d'arte italiana a Londra, per dimostrare come altri dietro di lui siano determinati a consentire la documentazione radiografica [...] Per correttezza dovrò raccontargli tutta la storia dei miei tentativi a Firenze e a Roma. Tuttavia egli potrebbe essere abbastanza potente da ignorare la cautela ufficiale e lasciarmi radiografare qui i dipinti di Brera arrivati a Londra. [...] Su suggerimento di Modigliani, potrei telegrafare a Perugia, per avere conferma del permesso e fissare un appuntamento affinché il nostro agente di Milano esegua il lavoro». Se i musei italiani erano ancora assenti dall'archivio di radiografie acquisite da Burroughs, la documentazione radiografica della pittura italiana era comunque cospicua e costantemente incrementata. Nel suo soggiorno londinese egli richiedeva a Constable il permesso a radiografare una trentina di dipinti, da aggiungere al *corpus* di opere della National Gallery già precedentemente indagate, tra i quali «un Gentile Bellini firmato, un Carpaccio, un Piero della Francesca e molti dipinti firmati di pittori di secondo piano come Previtali o Benedetto di Diana [Benedetto Rusconi]». A queste si sarebbero aggiunte le lastre - «più di 50, incluso tutte le interessanti cose italiane del Rijksmuseum» - commissionate a Martin de Wild, durante la precedente tappa di Amsterdam (doc.105)²¹⁸.

L'importanza e il successo della mostra di Londra traspare dalla lettera scritta da Burroughs il giorno dopo l'inaugurazione, giustificando la fiducia che egli riponeva nell'influenza e nei poteri di Modigliani, demiurgo di una mostra memorabile, sia per il grande successo di critica e pubblico, sia per il ritorno politico che ne ebbe l'Italia fascista. Nonostante l'*understatement* con il quale descriveva il proprio ruolo, quale semplice «organizzatore ed esecutore [seppur] fervido e appassionato», Modigliani ridefinì completamente la prima selezione delle opere, che includeva pezzi «di media importanza», e la trasformò in una mostra di capolavori assoluti, che potesse «stravincere» il confronto con le precedenti mostre sulle scuole fiamminga e olandese, organizzate nella stessa sede²¹⁹. Scriveva Burroughs il 2 gennaio 1930: «Siamo incantati ed esausti per una serie

laboratorio per lo studio delle tecniche artistiche dotato di gabinetto radiografico. (https://www.hfbk-dresden.de/fileadmin/user_upload/Downloads/Hochschule/Einrichtungen/Archiv-Anatomiesammlung-Kustodie/HfbK-DD-AR-0708-Nachlass-Kurt_Wehlte-Findbuch.pdf)

²¹⁷ Lettera AB a EWF dell'8 dicembre 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 "X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports" (doc.104)

²¹⁸ Lettera AB a EWF del 16 dicembre 1929 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 "X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports".

²¹⁹ Dal 1 gennaio all'8 marzo 1930 furono esposti alla Burlington House oltre seicento capolavori, di cui più della metà giungevano dai musei italiani dopo un viaggio avventuroso a bordo della nave Leonardo da Vinci. Come lo stesso Ettore Modigliani ricordava - MODIGLIANI (1943-1945) 2019 - la sua nomina a «Commissario Generale Italiano della Esposizione» *Italian Art 1200-1900*, da parte dei promotori inglesi con a capo Lady Chamberlain, derivava oltre che dalle sue competenze, «dalle mie relazioni con la cultura e la Società inglese, dai miei stessi legami di famiglia e di amicizia, dalla mia conoscenza della lingua». Effettivamente alle sue buone relazioni con Londra dovette giovare la rete familiare di sua moglie Nellie Nathan, nipote di Sarah Nathan e dunque discendente della potente famiglia ebraica, radicata a Londra, che tanto concorse al nostro Risorgimento. Per la mostra *Italian Art 1200-1900*, si veda BORGHI

di visite studio, specialmente alla grande mostra italiana della Burlington House. [...] Le persone restano inebriate davanti a ogni opera. [...] Molti prendono appunti. Molti inseguono alcuni aspetti dell'arte, correndo avanti e indietro tra gruppi di visitatori oziosi. Ed è tutto tremendamente eccitante» (doc.106)²²⁰. Il confronto tra così tante opere di artisti raggruppati secondo le diverse scuole stimolava e confondeva l'analisi del giovane *connoisseur*: «Il *puzzle* del riconoscimento di Ambrogio [de Predis] da Boltraffio e da Bernardino de' Conti, ad esempio, mi appare ancora più oscuro piuttosto che sbrogliarsi alla luce dei molti esempi qui»²²¹. Sfortunatamente però Burroughs doveva registrare l'ennesimo stop ai suoi “sogni italiani”: «Finora i nostri sforzi di raggiungere il ministero italiano sono falliti. Modigliani, naturalmente, non ritiene saggio muoversi autonomamente (è stato criticato per come ha pubblicamente dato notizia della burrasca in mare e della polizia speciale, etc.). Mi ha chiaramente fatto intendere che la sua posizione sarebbe stata di non intervento fino a nuove indicazioni». Non restava che prendere atto, a suo avviso, che ogni sforzo sarebbe stato vano in mancanza di una manifesta approvazione di Mussolini. Tuttavia, la terza missione poteva ritenersi un successo: «Ti ho scritto che abbiamo 73 radiografie da Londra? Sono splendide. E stiamo riportando indietro molte dozzine dall'Olanda. Friedländer ha dato il permesso al nostro agente a Berlino per proseguire e gli ho inviato una lista di sessanta dipinti da radiografare. Anche Swarzenski ha confermato il suo assenso affinché Kurt Wehlte possa radiografare i dipinti a Francoforte in primavera»²²².

Appena rientrato dall'Europa Burroughs scrisse un primo report generale della missione, che contiene alcune riflessioni degne di considerazione. In apertura, oltre alla contabilità delle spese sostenute e delle lastre acquisite («Ho riportato con me 162 lastre e sono in attesa di altre 60»), elenca le numerose prospettive aperte a Vienna, Francoforte, Cassel e Dresda, nonché gli accordi con esperti e tecnici *in loco* per le future campagne RX come «Curzio Reimann a Milano, Dr. Wilde a Vienna, Kurt Wehlte in Germania e Dr. Martin de Wild in Olanda» (doc.107)²²³. Inoltre, eccezion fatta per l'Italia, gli studiosi e i conservatori museali stavano prendendo atto del valore di questa nuova documentazione e ciò costituiva un dato particolarmente positivo, ma al contempo un nodo problematico. Burroughs citava diverse richieste di accesso e utilizzo delle radiografie che gli erano state rivolte durante la missione europea, ad esempio da Gustav Glück, direttore del Kunsthistorisches Museum, per il suo catalogo su Antoon Van Dyck e da Hans Schneider, curatore al Mauritshuis dell'Aia, per la sua monografia su Jan Lievens²²⁴. Infine lo stesso Friedländer, interessato alle radiografie dei primitivi fiamminghi, sollecitava «il Fogg Museum a pubblicare un indice delle radiografie cosicché i critici potessero sapere quali materiali sono disponibili»²²⁵. Tali *desiderata* indicavano secondo Burroughs la nuova sfida: «Ritengo che abbiamo il dovere di diffondere nella maniera più ampia possibile la nostra documentazione radiografica, non solo affinché possa essere usata, bensì possa essere usata bene e non solo da una persona specifica. Ad esempio il fatto che Berenson abbia compreso l'importanza della radiografia per lo studio del disegno dovrebbe indurci a far sì che anche Venturi e altri realizzino questa importanza»²²⁶. Ne conseguiva al contempo che Burroughs si sentiva chiamato a un nuovo compito: «valutare le

2011, CORRADO (2011-2012) 2021, <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/exhibition-catalogue/1930-italian-art-at-the-exhibition-at-burlington-house>

²²⁰ Lettera AB a EWF del 2 gennaio 1930 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2312 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports”.

²²¹ *Ibid.* (doc.106)

²²² *Ibid.*

²²³ Lettera AB a EWF e PS del 16 gennaio 1930 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2311 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports”.

²²⁴ GLÜCK 1931; SCHNEIDER 1932

²²⁵ Lettera AB a EWF e PS del 16 gennaio 1930 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2311 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports” (doc.107).

²²⁶ *Ibid.*

radiografie, curare la diffusione delle informazioni che contengono, coordinare e vagliare le opinioni [...] non è un compito per uno studente ma per un critico specializzato in questo specifico campo»²²⁷. Si tratta di un compito di «grande responsabilità e rilevanza pubblica [...] e] la persona che occupi questa posizione deve essere fermamente sostenuta dal museo [...] non solo intellettualmente, ma eticamente e sinceramente. È una mansione che può avere un enorme effetto, positivo o negativo, a seconda di come viene svolta, sulla reputazione del museo. La comprensione di ciò mi sembra il risultato maggiore e più lungimirante della missione. [...] L'esperienza che abbiamo nell'interpretazione delle radiografie ci pone automaticamente in una posizione privilegiata rispetto alla critica. [...] È necessaria una pubblicazione autorevole per consolidare questa leadership del Fogg Museum, quale principale centro di riferimento per la critica»²²⁸. Dal report emerge dunque che in Burroughs si è rafforzata la consapevolezza della necessità di una nuova figura di esperto con competenze tecniche e storico-artistiche, cui egli già accennava nella sua corrispondenza scritta “in viaggio verso Amsterdam” a proposito di come gestire il lavoro sul campo. A questa figura ancora in corso di definizione, che come un'avanguardia egli stesso rappresentava, sarebbe spettato il compito di interpretare e validare le informazioni contenute nelle radiografie e per affermare e promuovere questa figura andava preparata una pubblicazione seminale sul tema, che egli effettivamente giunse a pubblicare nel 1938 con *Art Criticism from a Laboratory*. In definitiva, si poneva la questione – tuttora attuale - della catalogazione dei materiali radiografici, non come semplici negativi fotografici bensì come documenti diagnostici.

Le missioni europee di Forbes del 1932-1933 e le campagne radiografiche su commissione

Come abbiamo ripercorso in precedenza, il 1930 avrebbe visto George Stout viaggiare in Europa e rappresentare il Fogg Museum in occasione del convegno di storia dell'arte di Bruxelles e la conferenza di Roma, con il costante e immancabile sostegno epistolare del direttore Forbes. E come abbiamo già notato, l'accoglienza presso gli studiosi italiani dei temi di ricerca tecnico-scientifica presentati durante la conferenza di Roma fu tutt'altro che entusiasta. Malgrado le promesse di Venturi negli scambi di lettere successivi alla conferenza, nulla si mosse sul fronte italiano e Forbes avrebbe ripreso a tessere le sue relazioni per incrementare l'archivio radiografico nel 1932, quando nuovamente raggiunse il vecchio continente. Agli inizi di settembre si mosse da Vienna verso Firenze, quindi a Roma. Fu Valerio Mariani il tramite per un incontro tra Forbes e Paribeni, che sembrò risolutivo agli occhi del direttore del Fogg Museum²²⁹. Questi il 5 ottobre inviava a Paribeni una lettera di ringraziamento per l'accoglienza e la disponibilità ricevute e per il sostegno assicurato da parte del Direttore Generale Belle Arti affinché il Fogg Museum potesse finalmente

²²⁷ Ibid. La proposta di Burroughs contemplava anche una richiesta di ampliamento dell'organico: «There seem to be three divisions of labor here [...] the actual x-raying and developing would keep a man busy only three days in a week on the average. And yet the filing and recording is already a full time task. And the reading and coordinating of information can not possibly be completed by a single person as fast as the files are increasing». Per facilitare il lavoro proponeva anche di attrezzare il suo gabinetto radiografico con una lampada ultravioletta: «An ultra violet light, for instance, would reveal enough about some surfaces to show that the x-ray is not necessary» (doc.107).

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Per la lettera di Mariani a Paribeni del 16 settembre 1932 cfr. NUCERA 2005, p.32. Lo stesso giorno Forbes annotava sul suo diario «Active day [...] Found Valerio Mariani at the Palazzo Venezia. Pleasant and successful talk» in HUA, Nathan Marsh Pusey Library, HUG FP 139.1, box 3, “Edward Waldo Forbes, Diaries 1885-1968”. In seguito ai colloqui con Mariani, alcuni appunti dai taccuini di viaggio di Forbes vennero fissati in un memorandum dattiloscritto (datato ottobre 1932) destinato a Burroughs. Riportava l'elenco dei musei da contattare – i primi nell'ordine erano Brera, Uffizi e Galleria Borghese – nonché il contatto per la Pinacoteca Vaticana (Bartolomeo Nogara) e il contatto espressamente consigliato da Mariani del direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale Luigi Serra. “Notes from Mr.Forbes European notebook, for Mr.Burroughs” in in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2311 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports” (doc.108).

intraprendere una campagna radiografica in Italia. Paribeni si era anche proposto come tramite diretto per far riprendere i contatti tra Burroughs e Modigliani, concedendo «il permesso ad eseguire radiografie di alcuni dipinti del Museo di Brera a Milano» (doc.109)²³⁰. Nella corrispondenza in archivio relativa al tema della radiografia, compare in questo frangente il conte Alessandro Contini Bonacossi, già conosciuto da Forbes a Cambridge nel maggio precedente, il quale aveva offerto il proprio contributo per facilitare l'impresa²³¹. Il ruolo di Contini si sarebbe rivelato fondamentale come emerge dalle lettere che i due si scambiarono quasi quattro anni più tardi²³². In quell'ultimo scorcio del 1932, l'ennesimo nulla di fatto, malgrado gli accordi raggiunti con Paribeni in settembre, era probabilmente causato dalle ristrettezze dei fondi del museo americano destinati all'incremento dell'archivio radiografico, che in effetti traspariva già nella corrispondenza con Paribeni stesso. Alla mancanza dei fondi avrebbe successivamente rimediato Samuel Kress che Contini interessò a questo proposito, ottenendo la disponibilità del magnate ad aiutare Forbes nell'acquisizione di «una quantità di radiografie molto più considerevole di quanto i fondi del museo possano consentire» (doc.112)²³³. In realtà a questa soluzione dovette contribuire più o meno direttamente lo stesso Burroughs, come sembrano ammettere anche le parole di Forbes al principio della precedente lettera, indirizzata al conte il 21 maggio 1936: «Il Sig. Burroughs mi informa che Lei è ora a New York. Non sapevo fosse nel paese. Sono felice di apprendere dal Sig. Burroughs che Lei ha il permesso del governo italiano di far radiografare alcuni degli importanti dipinti custoditi in Italia» (doc.111). Dunque Burroughs era al momento in contatto con Contini e maggiormente informato dei buoni uffici di quest'ultimo verso la causa. Ciò era dovuto all'attività che dal 1930 Burroughs svolgeva per conto di Kress, attraverso il restauratore Stephen Pichetto, quale consulente esperto nell'esecuzione e interpretazione di radiografie dei dipinti che Kress acquistava – anche attraverso Contini - per la propria collezione²³⁴. Questa attività ebbe un significativo rilievo nella specializzazione di Burroughs, affinando le sue competenze nel riconoscimento attributivo e nel metodo di elaborazione e redazione dei report che dovevano accompagnare le radiografie. Torneremo su questi aspetti metodologici e catalografici. Osserviamo invece, senza interrompere il racconto storico, che contemporaneamente alle permanenti difficoltà sul versante italiano, anche in Germania le iniziative messe in campo da Burroughs e Forbes venivano ostacolate da alcuni intoppi di natura burocratica.

Nel giugno 1932, la richiesta al Ministero dell'Istruzione della Sassonia per condurre attraverso Wehlte le indagini radiografiche nel museo di Dresda incontrò uno specifico impedimento. Il Ministero sollevava la questione della licenza brevettata da Alexander Faber relativamente al procedimento di radiografia dei dipinti, che dunque in Germania era da considerarsi coperto da

²³⁰ Lettera EWF a RP del 5 ottobre 1932 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2318 “X-Ray Miscellaneous Correspondence Nov.1925-Sept.1934”. La lettera è archiviata con una lista di 27 «Paintings to be x-rayed in R.Pinacoteca di Brera, Milano ...[e recante aggiunta manoscritta:] File with Paribeni letter».

²³¹ DE GIORGI 1988, pp.72-3. Lettera EWF a ACB del 18 settembre 1932 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2321 “X-Ray Miscellaneous Correspondence from Sept.1934” (doc.110), in cui si dà conto dell'incontro già tenuto con Paribeni e di una visita alla collezione di Contini, che a quel tempo doveva essere custodita nella dimora di Villa Strozzi (da lui ribattezzata Villa Vittoria) a Firenze. Alessandro Contini Bonacossi (1878-1955) fu un collezionista e mercante d'arte, estremamente attivo e influente. Ebbe rapporti di amicizia e consulenza con Roberto Longhi e successivamente con Bernard Berenson, che lo assistette nelle numerose importanti vendite a Samuel H. Kress, iniziate peraltro fin dal 1927 a Roma.

²³² Lettere EWF a ABC del 21 maggio 1936; ABC a EWF del 15 giugno 1936 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2321 “X-Ray Miscellaneous Correspondence from Sept.1934” (doc.111-112)

²³³ Lettera ABC a EWF del 15 giugno 1936 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2321 “X-Ray Miscellaneous Correspondence from Sept.1934”

²³⁴ Walmsley 2022

diritti²³⁵. Si tratta di una vicenda piuttosto bizzarra, da tempo riportata all'attenzione dopo un lungo oblio²³⁶. Faber, un medico attivo a Weimar, fu uno dei pionieri delle prime sperimentazioni radiografiche sui dipinti nel secondo decennio del Novecento. Apparentemente non era a conoscenza delle analoghe esperienze contemporanee - ad esempio quelle di René Ledoux-Lebard in Francia - e di conseguenza, dopo aver pubblicato i termini del procedimento e della lettura dei risultati²³⁷, ritenne di poterne depositare il brevetto. Dal 1916 fino al 1937 questo restò in vigore, prevedendo delle *royalties* che nella crisi post-bellica costituivano un vero freno alla diffusione in Germania dell'indagine ai raggi x dei dipinti, creando problemi persino all'impiego dello strumento radiografico di cui le Bayerische Staatsgemaldesammlungen di Monaco si erano dotate nel 1925²³⁸. Kurt Wehlte, che pure aveva avuto problemi con le rivendicazioni di Faber, cionondimeno aveva acquisito una notevole esperienza già prima della committenza americana, come comunicava nella sua lettera a Forbes del 2 ottobre 1932²³⁹. Egli denunciava l'inaccettabile disposizione del ministero: dopo aver preteso dal Fogg Museum il pagamento di 300 marchi per la licenza di Faber, veniva comunque stabilito che per il rischio di un qualche eventuale danno alle opere causato dai raggi x il permesso a eseguire radiografie nel museo di Dresda veniva limitato a 10 dipinti solamente. Il ricercatore confidava però di poter intervenire personalmente e far recedere gli uffici da questa assurda limitazione, anche in forza dei risultati positivi delle circa 900 riprese ai raggi x da lui acquisite. Tra queste ultime, più di un terzo erano quelle eseguite dal giugno 1931 ai primi di luglio 1932 su commissione proprio del Fogg Museum, una committenza che però si interruppe proprio in occasione del mancato permesso di Dresda²⁴⁰. Wehlte aveva cominciato le indagini radiografiche per conto del Fogg Museum con la campagna nello Städelsches Kunstinstitut di Francoforte, dove tra l'8 e il 15 giugno 1931 acquisì 90 lastre, secondo il consueto metodo di campionare uno o raramente due dettagli per ogni dipinto. Documentò in questo modo un numero ben maggiore delle 53 opere selezionate da Burroughs, che non aveva ad esempio incluso né l'*Astronomo* di Vermeer né il *Ritratto dell'infanta Margherita*, acquistato come Velazquez e rivelatosi poi copia. Una novantina di lastre vennero pure impresse alla Gemäldegalerie Alte Meister di Cassel nell'ultima decade di settembre, documentando tra l'altro le venti opere ascrivibili a Rembrandt o alla sua cerchia. Nel corso del 1932, a più riprese da marzo a luglio, eseguì ca. 130 radiografie sui dipinti del Kaiser Friedrich Museum, una selezione ancora una volta ben più ampia della lista di sessanta opere che Burroughs scriveva di aver inviato al suo *x-ray man* dopo l'assenso di Friedländer²⁴¹.

²³⁵ Lettera Sachliches Ministerium für Volkserziehung a EWF del 30 giugno 1932 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2317 "X-Ray Miscellaneous Correspondence Nov.1925-Sept.1934" (DOC.113).

²³⁶ BRIDGMAN 1964

²³⁷ FABER 1914

²³⁸ CARDINALI 2020, p.123

²³⁹ Lettera KW a EWF del 2 ottobre 1932 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2320 "X-Ray Miscellaneous Correspondence Nov.1925-Sept.1934". (Doc.114)

²⁴⁰ L'accoglienza tiepida di Posse e i suoi perduranti timori sui danni dei raggi x, di cui aveva dato conto Burroughs, vanno tenuti in considerazione alla luce degli ostacoli burocratici sollevati a Dresda, dal momento che questi non furono tali da compromettere le campagne negli altri musei tedeschi dove Wehlte operò per conto del Fogg Museum. A tal proposito Burroughs stesso sollecitava un intervento di Forbes presso Posse, affinché incontrandolo potesse spiegargli che Wehlte aveva già eseguito radiografie a Berlino, provvisto della licenza e del permesso di Faber, il cui brevetto era pretesto per «i comportamenti arbitrari» (Wehlte) del ministero. Lettera AB a EWF del 26 luglio 1932 in in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2311 "X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports". Doc.115)

²⁴¹ Per la lista delle radiografie eseguite nei tre musei su committenza Fogg Museum vedi "Hochschule für Bildende Künste. Archiv und Kustodie. Nachlass Kurt Wehlte. Schenkung Germar Wehlte" (https://www.hfbk-dresden.de/fileadmin/user_upload/Downloads/Hochschule/Einrichtungen/Archiv-Anatomiesammlung-Kustodie/HfbK-DD-AR-0708-Nachlass-Kurt_Wehlte-Findbuch.pdf)

Nel 1933 Forbes riuscì a includere il Prado nel proprio raggio di azione. Recentemente Ana González Mozo ha ricostruito le vicende dei rapporti tra il museo di Madrid e il direttore del Fogg Museum, che fin dal 1929 tentava di ottenere per Burroughs il permesso ad accedere al Prado con lo strumento ai raggi x²⁴². Quel primo progetto cadde nel nulla, come ricordava Francisco Sánchez Cantón, vicedirettore del Prado, o semplicemente non venne concesso il permesso, anche per la riconosciuta mancanza di preparazione sull'argomento da parte della direzione del Prado. Non mancava però chi intorno al Prado sostenesse la necessità di un aggiornamento in linea con gli altri musei internazionali. Nel 1930 Archer Milton Huntington, ispanista e filantropo, nonché amico di Edward Forbes, con il quale intratteneva una corrispondenza fin dal 1925²⁴³, acquistò per il Prado uno strumento radiografico con cui vennero avviate autonomamente alcune sperimentazioni. I tempi per una collaborazione tra il Fogg Museum e il Prado maturarono in fretta, anche perché Forbes seppe mettere le conoscenze acquisite attraverso Burroughs a disposizione dei colleghi del Prado, assolutamente neofiti ma bendisposti verso l'indagine radiografica. Una lettera-manuale di istruzioni di Burroughs, completa delle indicazioni operative, precedette la trasferta madrilen²⁴⁴. Infatti, forte dell'esperienza dei suoi viaggi italiani, quando aveva dovuto spiegare a storici dell'arte e a scienziati i contributi, la metodologia e anche i procedimenti della radiografia dei dipinti, Forbes ebbe la premura di richiedere al suo collaboratore un riassunto delle informazioni tecniche «in una forma tale da poterle trasmettere al fotografo e rendergli chiaro il tutto» (doc.117)²⁴⁵. Come riscontro a caldo della missione al Prado, Forbes comunicava da Parigi la propria soddisfazione sia a Sachs sia a Burroughs²⁴⁶. Questi rispose con il suo consueto entusiasmo: «Le tue notizie sono meravigliose e sono eccitato come se tu avessi acquistato un Tiziano invece di semplici radiografie di quadri di Tiziano» (doc.119)²⁴⁷. Forbes si era infatti accordato per l'acquisto di 25 lastre, delle quali dieci erano relative ad altrettanti quadri di Tiziano, una riguardava la *Madonna con Bambino e Santi*, allora ritenuta di Giorgione, mentre la rappresentanza veneta era completata da tre dipinti allora attribuiti a Palma il Giovane. Erano inoltre documentate ai raggi x sei tele del Velazquez o di scuola, due Raffaello (*Sacra Famiglia con l'agnello* e *Ritratto di Cardinale*), la *Morte della Vergine* del Mantegna e la copia di Rubens tratta dall'*Adamo ed Eva* di Tiziano. Referente del direttore del Fogg Museum fu soprattutto Pedro Beroqui, che il primo settembre gli annunciava il completamento del «suo incarico di radio-fotografie [...] tra queste vi è una interessantissima che rivela l'esistenza di una bella figura sotto il paesaggio nel ritratto della imperatrice Isabella di Tiziano. Spero che ne sarà soddisfatto; il museo è determinato a iniziare lo studio specifico delle radiografie, per cui forse tanto al Fogg come al Prado potrebbe risultare conveniente duplicare gli esemplari delle lastre. Grazie alle sue indicazioni comincio a comprendere e interpretare abbastanza bene le fotografie ai raggi x»²⁴⁸. Nei suoi rapporti con il Prado Forbes non si limitava dunque alla committenza di radiografie, bensì emerge un suo ruolo attivo sia nella comunicazione – quasi didattica - dei criteri di lettura, sia nella selezione dei dipinti da radiografare e nella interpretazione delle radiografie acquisite. Da un lato la selezione rispecchiava le priorità di completezza della

²⁴² GONZALES MOZO 2022, pp.71-101

²⁴³ HAMA *Forbes E.W. Papers, General Correspondence*, box 47, fold. 1143-1146.

²⁴⁴ Lettera AB a EWF del 18 giugno 1933 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2311 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports” (doc.116)

²⁴⁵ Lettera per conto EWF a AB del 16 giugno 1933 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2311 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports” (doc.117)

²⁴⁶ «You will be interested to hear about my X-ray results in Madrid. [...] I hope that you will be pleased, as I am» Lettera EWF a AB del 1 agosto 1933 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2311 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports” (doc.118)

²⁴⁷ Lettera AB a EWF dell'11 agosto 1933 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2311 “X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports”

²⁴⁸ Lettera di PB a EWF del 1 settembre 1933 in GONZALEZ MOZO 2022, p.79

documentazione archiviata al Fogg, che era anche frutto degli interessi specifici degli studiosi che avevano animato quell'impresa; dall'altro lato, era motivata da specifici confronti con altre versioni, di collezione pubblica o privata, conosciute direttamente, come osserva Ana González Mózo sulla base degli scambi epistolari tra Forbes e Sánchez Cantón. Questo è il caso sia per la *Sacra Famiglia con l'agnello* (altra versione allora in collezione Lord Fareham), sia per la *Salomè con la testa del Battista* di Tiziano che «Mister Burroughs ritiene definitivamente migliore della versione di Berlino e io sono totalmente d'accordo con lui»²⁴⁹. Il tema dello studio dello stile e di una sufficiente base comparativa per artisti del rilievo di Tiziano restavano comunque centrali e in questo specifico campo Forbes sembrava affidarsi alle competenze di Burroughs di cui riportava sovente il parere negli scambi con il Prado: «Mr. Burroughs pensa o sente che i numeri 425 (*Danae*) e 430 (*La Religione soccorsa dalla Spagna*) presentano le stesse caratteristiche di altre radiografie [*shadowgraphs*] di pitture genuine di Tiziano che si trovano nella collezione del Fogg», «Mr. Burroughs ha studiato il 1192 e dice che potrebbe essere stato cominciato da Velázquez e completato da Madrazo»²⁵⁰. La frequentazione del Prado da parte di Forbes in quei primi anni trenta e quella che a tutti gli effetti fu una ricerca tecnica congiunta, piuttosto che una committenza per la fornitura di radiografie, lasciarono alcune tracce anche nelle pubblicazioni scientifiche spagnole contemporanee. La più importante fu l'articolo di Elías Tormo su Rodrigo de Osona, dove l'analisi della pala della *Madonna del Cavaliere di Montesa* – allora attribuita all'Osona ora a Paolo di San Leocadio – fu accompagnata da un'appendice (*Información radiofotográfica de la Tabla del caballero de Montesa*) sull'indagine radiografica «eseguita su consiglio di un professore universitario statunitense [Edward Forbes] con un apparecchio acquistato dal museo», alla cui lettura dovette contribuire Forbes stesso²⁵¹. Ciononostante, una certa ambivalenza nelle opinioni di Sánchez Cantón a riguardo della nuova analisi fece sì che l'esperienza non avviò la creazione di un laboratorio museale, parallelamente a quanto invece stava avvenendo in Europa sulla spinta della Conferenza di Roma, cui peraltro il Prado non aveva preso parte.

La campagna italiana del 1936-1937

La sospirata campagna radiografica nei musei italiani prese finalmente forma, allorché una serie di circostanze giunsero a maturazione. Tra queste va annoverato il coinvolgimento del conte Contini Bonacossi, in grado di offrire, attraverso Kress, garanzie per la copertura finanziaria, nonché entrate nel mondo politico e culturale dell'Italia fascista. Per questo sebbene la campagna ebbe luogo dall'estate 1937, all'anno precedente vanno fissati gli inizi della sua lunga preparazione, in corrispondenza del citato scambio di lettere di maggio-giugno 1936 tra Forbes e il conte. Dopo poco infatti venne richiesto a Burroughs di confermare o correggere le brevi informazioni tecniche e istruzioni inviate a Forbes otto anni prima, mentre questi promuoveva a Roma l'indagine radiografica dei dipinti. Nella stessa lettera si annunciava che l'emissario in Italia del Fogg Museum in questa nuova fase sarebbe stato John Walker dell'American Academy di Roma, il quale si sarebbe rivelato un prezioso e decisivo alleato di Forbes²⁵². La risposta di Burroughs sottolineava

²⁴⁹ Lettera EWF a FSC del 22 novembre 1933 in GONZALEZ MOZO 2022, p.82

²⁵⁰ GONZALEZ MOZO 2022, pp.87,91

²⁵¹ TORMO Y MONZÓ 1933, pp.178, 211-214; GONZALEZ MOZO 2022, pp.96-101

²⁵² «Mr. Walker is going to try to start the ball rolling toward getting some X-rays taken [...] He will not be in Rome until late in September». Lettera Segreteria EWF a AB in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 108, fold. 2335 “X-Ray Correspondence of E.W.F. begun in Europe Summer 1937” (doc.120).

John Walker (1906-1995), già allievo di Sachs ad Harvard, poi borsista a “I Tatti” con Berenson, al quale lo legò una lunga amicizia, sarebbe poi diventato curatore e dal 1956 direttore della National Gallery of Art di Washington. Condivise con Forbes le spiccate doti nel tessere relazioni e attirare donazioni, e anche grazie alla sua formazione ad

ancora una volta la centralità del collezionista mercante fiorentino: «Dubito che John Walker possa far molto senza l'aiuto del conte Contini. Devo ancora sapere da Contini quali siano le questioni da risolvere» (doc.121)²⁵³. Se si ricorda come dopo gli insuccessi del 1928-1929 Burroughs si fosse convinto della necessità di un esplicito sostegno di Mussolini, non stentiamo a credere che ritenesse Contini “l'uomo della provvidenza”. Effettivamente, come anche recentemente è stato approfondito²⁵⁴, le triangolazioni Kress-Contini-Mussolini sono molteplici e giustificherebbero il fatto che il nuovo progetto di campagna radiografica italiana non necessitò di veri e propri “passaggi” ministeriali per realizzarsi²⁵⁵. Di contro, John Walker non riteneva di dover coinvolgere Contini, per proseguire i contatti che egli aveva intrapreso, inizialmente e con successo, con i Musei Vaticani: «Non vedo il motivo per cui debba consultare Contini e dopo aver convinto Nogara credo possiamo ottenere i permessi per qualsiasi galleria italiana a patto che il Fogg sostenga le spese» (doc.122)²⁵⁶. In realtà non dovette essere stato così facile convincere il direttore Bartolomeo Nogara, che aveva esordito giudicando inutile radiografare i quadri della pinacoteca Vaticana: «Ha detto che i raggi x mostrano solo le ridipinture e naturalmente nessuno dei quadri vaticani è mai stato toccato». Ciononostante accordò il permesso e indicò pure il tecnico che avrebbe preferito fosse incaricato, il «Professor Mameli». Gli scambi epistolari tra Walker e Forbes in queste fasi iniziali riguardano le condizioni degli accordi che Walker è chiamato a stringere in Italia e la tipologia dei materiali forniti, dalle condizioni di ripresa alle caratteristiche e quantità di stampe e negativi. Nella scelta dei dettagli da documentare, come spiega Forbes, quello che si preferisce è «almeno un esempio di una testa, preferibilmente la testa della Madonna o di una figura centrale. Ci piacerebbe avere un dettaglio di una mano poiché la mano è così difficile da dipingere ed è spesso così caratteristica di un maestro, [...inoltre] una parte che appare ridipinta, sia che si evidenzino o meno dei pentimenti [... e nei] grandi dipinti su tavola [...] se ci sono ridipinture è più probabile siano lungo le linee di giunzione. Credo sia anche auspicabile avere un dettaglio a raggi x che mostri una porzione di cielo e di paesaggio [...] ma con un poco di sapienza nella selezione potresti riunire in uno o due dettagli una testa significativa, una mano, una giunzione, qualche ridipintura, cielo e fogliame» (doc.123)²⁵⁷. Per i dipinti grandi e di problematica movimentazione, Forbes consiglia di cercare dettagli vicino ai margini che si possano radiografare senza rimuovere il dipinto dal muro²⁵⁸. Alla lunga lettera di risposta sui criteri e le condizioni generali, egli acclude una prima lista dal catalogo del 1913 della pinacoteca vaticana, con più di sessanta dipinti divisi in tre gruppi: una prima e una seconda scelta e separatamente un gruppo di dipinti grandi e problematici per l'indagine radiografica. Il primo e più consistente, circa due terzi, era stato selezionato in base a:

Harvard fu, come il direttore del Fogg Museum, una delle poche figure di direttore storico dell'arte, con competenze tecniche nel campo della tecnica pittorica e del restauro. A tal proposito fu quanto meno prudente in fatto di puliture e negli anni della *Cleaning controversy* affermava che «Cleaning is one of the most delicate operations a painting can undergo—very like a difficult and dangerous operation on a human being. At the National it is held to a minimum» (*Art: the Restoration Drama*, in «Time», 4 apr.1960). Vedi *Walker, John, III*, a cura di L. Sorensen, in «Dictionary of Art Historians», consultato 24 november 2022, Web site: <https://arthistorians.info/walkerj>.

²⁵³ Lettera AB a Segreteria EWF dell'11 agosto 1936 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 108, fold. 2335 “X-Ray Correspondence of E.W.F. begun in Europe Summer 1937”.

²⁵⁴ TOFFALI 2016

²⁵⁵ Sveva Battifoglia osserva come manchino generalmente le richieste ufficiali per le molte attività di documentazione radiografica messe in atto nel 1937 dal Fogg Museum in Italia. Vanno però considerati i contatti diretti di cui beneficiava Contini, soprattutto negli anni in cui aveva proposto il proprio intervento a sostegno delle imprese di Forbes e Burroughs. BATTIFOGLIA 2018, p.137, n.73; TOFFALI 2016

²⁵⁶ Lettera JW a EWF dell'11 dicembre 1936 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 108, fold. 2335 “X-Ray Correspondence of E.W.F. begun in Europe Summer 1937”

²⁵⁷ Lettera EWF a JW dell'13 gennaio 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 108, fold. 2335 “X-Ray Correspondence of E.W.F. begun in Europe Summer 1937”

²⁵⁸ Questa scelta comporta il posizionamento della lastra sul retro e nel caso di tavole una perdita di fuoco – nella resa degli strati pittorici - proporzionale allo spessore del supporto.

presenza di firme; mancanza in archivio di radiografie di opere dell'artista; incremento della base comparativa di radiografie di opere dell'artista; particolare rilevanza di un'opera o sua relazione specifica con opere conservate a Boston e Cambridge²⁵⁹. Infine Forbes fa riferimento ai suoi taccuini in cui può avere annotato aspetti su specifiche opere che val la pena approfondire con l'indagine ai raggi x. Argomento ampiamente trattato nella corrispondenza è poi la questione economica e dei relativi materiali forniti. Le richieste di Mameli risultarono eccessive in confronto sia ai prezzi pagati dal Fogg Museum a Madrid e Vienna (meno della metà), sia alla qualità delle immagini inviate come campione²⁶⁰.

In questa corrispondenza di inizio 1937 compare per la prima volta il nome del direttore del *Gabinetto Pinacologico* del Museo Nazionale di Napoli, Sergio Ortolani. Lo introduce Walker, raccontando a Forbes di aver incontrato a Napoli «un giovane molto intelligente e interessante che sa tutto di quel che stai facendo al Fogg ed è impaziente di lavorare con te [...] Ha già radiografato numerosi dipinti a sue spese [...] ed eseguito le fotografie più incredibili che abbia mai visto» (doc.127)²⁶¹. L'entusiasmo del ricercatore americano, futuro direttore della National Gallery di Washington, rende ancora più amare le nostre considerazioni sulla storia a lungo dimenticata della fallita impresa di Ortolani, unico rappresentante del mondo museale italiano ad aver inteso le potenzialità e il rinnovamento metodologico e disciplinare dell'applicazione dell'analisi scientifica allo studio e alla conservazione delle opere d'arte, oggetto della conferenza di Roma del 1930²⁶². Malgrado non fosse né tra i relatori della Conferenza, né tra i componenti della sproporzionata delegazione italiana²⁶³, è presumibile che egli ne seguì i lavori e fu comunque successivamente coinvolto nel comitato di redazione del *Manuel de Conservation* che i lavori della Conferenza avevano avviato²⁶⁴. Come già ipotizzato²⁶⁵, le «incredibili fotografie» cui si riferisce Walker sono verosimilmente le riprese a luce radente, secondo la tecnica messa a punto da Fernando Perez e trasmessa al fotografo Primo Cascianelli, che Ortolani aveva cooptato insieme al fisico Selim Augusti per dotare il Gabinetto Pinacologico delle necessarie competenze tecnico-scientifiche. Gli studi radiografici, avviati in collaborazione con l'Università di Napoli, che Ortolani sperava di poter implementare in autonomia («ha anche richiesto i fondi per acquistare una macchina per il museo»²⁶⁶) non sarebbero stati sostenuti dal Ministero, come peraltro non lo fu l'intero progetto del

²⁵⁹ Vedi doc.124 (“ClassA”).Tra i dipinti di grandi dimensioni (“Class C”) figurano le pale di Raffaello (*Madonna di Foligno, Madonna di Monteluce, Trasfigurazione*), di Tiziano (*Madonna di San Nicolò dei Frari*) e di Caravaggio (*Deposizione*), ma solo per quest'ultimo fu possibile acquisire un saggio radiografico. L'intera lista sarebbe stata poi verificata e molto ridotta come mostra l'elenco quasi definitivo, redatto in Italiano, con 28 dipinti (in archivio attualmente se ne contano 24). “Elenco di quadri nella pinacoteca del Vaticano che il Signor Forbes vorrebbe avere fotografati coi raggi X” in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 108, fold. 2335 “X-Ray Correspondence of E.W.F. begun in Europe Summer 1937” (doc.125).

²⁶⁰ Lettera EWF a JW del 1 marzo 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 108, fold. 2335 “X-Ray Correspondence of E.W.F. begun in Europe Summer 1937” (doc.126).

²⁶¹ Lettera JW a EWF del 22 febbraio 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 108, fold. 2335 “X-Ray Correspondence of E.W.F. begun in Europe Summer 1937”

²⁶² Per le vicende del Gabinetto pinacologico di Napoli si vedano CARDINALI 2002a, pp.29-33; DE RUGGIERI 2002, pp.86-87; DE ROSA 2005; CERASUOLO 2013

²⁶³ Per i relatori alla conferenza si veda CARDINALI 2020, pp.118-121; per la delegazione italiana alla conferenza si vedano i documenti Accademia Nazionale dei Lincei, Archivio Pellati, busta 6, fasc.171 (doc.128).

²⁶⁴ In data 7 febbraio 1937, contemporaneamente agli scambi epistolari che segnano il percorso cronologico del nostro racconto, dalla sezione italiana dell'*Institut International de Cooperation Intellectuelle* veniva inviata a Euripide Foudoukidis – segretario dell'IICI e anima della Conferenza del 1930 - la corposa correzione di bozze apportata alla redazione del Manuale da Sergio Ortolani. Cfr. <https://atom.archives.unesco.org/manuel-de-la-conservation-des-peintures-2>. ; *MANUEL DE CONSERVATION* 1939

²⁶⁵ BATTIFOGLIA 2018, p.134, n.63

²⁶⁶ Lettera JW a EWF del 22 febbraio 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 108, fold. 2335 “X-Ray Correspondence of E.W.F. begun in Europe Summer 1937” (doc.127).

Gabinetto Pinacologico, sebbene nel citato incontro dell'aprile 1933 tra Mussolini, Perez e Paribeni, il capo del governo si fosse «degnato di esprimere compiacimento per l'opera finora compiuta» dall'istituto napoletano (doc.129)²⁶⁷. È un fatto che già un anno prima dell'incontro tra Walker e Ortolani, un appunto del Direttore Generale per il ministro, redatto dall'ufficio per mano di Giulio Carlo Argan, consigliasse a proposito del «l'istituzione ufficiale dell'Istituto di Pinacologia e Restauro presso la Regia Pinacoteca di Napoli [...di subordinarla] alle decisioni di V.E. relativamente alla progettata formazione di un Istituto Centrale del Restauro, affinché non abbiano poi a verificarsi interferenze tra i due istituti» (doc.130)²⁶⁸. La vicenda del Gabinetto di Ortolani, destinato a essere sacrificato all'istituzione dell'Istituto Centrale, era dunque già segnata e in qualche modo la mancata finalizzazione dei contatti tra il Fogg e la Pinacoteca di Napoli potrebbe essere parte di quel declino. Tuttavia, al momento in cui quei contatti vennero avviati il Gabinetto Pinacologico esisteva ancora e la disponibilità di Ortolani venne salutata con favore da Forbes, che inviò subito una lista di 43 *desiderata* dal catalogo della collezione napoletana e programmò di fermarsi a Napoli, dove la sua nave avrebbe attraccato a metà maggio, per incontrare il direttore della Pinacoteca²⁶⁹. Né Forbes riuscì nel suo intento, come egli annota nel suo diario²⁷⁰, né Walker concretizzò passi ulteriori con Napoli. Ciononostante, sul progetto napoletano Forbes continuò a investire tempo ed energie, rivedendo in dettaglio e perfezionando la selezione delle opere da indagare, nonché proponendo a Walker di coinvolgere Ortolani su un secondo fronte di ricerca, a beneficio del quale il direttore del Fogg avrebbe potuto mettere a disposizione la specializzazione del *Department of Technical Research* nell'analisi chimica dei materiali pittorici. Nel suo precedente soggiorno a Napoli del 1928, Forbes aveva ricevuto alcuni campioni di pigmenti pompeiani – un'ocra gialla, un blu egiziano e un'ocra rossa – con la richiesta da parte «del Museo di Napoli di eseguire un'analisi chimica e di inviarla». L'idea di Forbes era di ripetere l'esperienza con la partecipazione di Ortolani e a tal proposito, a riprova della metodica annotazione delle proprie osservazioni, faceva riferimento a qualche colore specifico «che ho visto al Museo di Napoli quest'anno: un rosa luminoso che sembra una lacca; un blu scuro che sembra un indaco e che mi sembra molto interessante» (doc.133)²⁷¹.

Al confronto con i vani tentativi di stabilire una collaborazione con Ortolani, le cose a Roma andavano diversamente: all'opzione vaticana si aggiunse quella dei Musei Capitolini, dove Walker aveva ottenuto «il permesso di radiografare quanti dipinti desideriamo» (doc.134)²⁷². L'ultima settimana di maggio Forbes è a Roma e con Walker incontra sia Nogara, che lo accompagna sui ponteggi di restauro nella Cappella Sistina, sia Biagetti, per discutere i dettagli della campagna²⁷³. Venne approntato un testo in italiano con i termini dell'accordo, che il Fogg Museum proponeva ai musei italiani per l'esecuzione di campagne radiografiche a spese del museo americano e a cura di

²⁶⁷ Lettera di SE a RP del 16 aprile 1933 in ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO, Ministero della Pubblica Istruzione, AA.BB.AA., Divisione II, 1929-1933, b.52

²⁶⁸ Appunto del Direttore Generale (redattore G.C. Argan) per il Ministro dell'Educazione Nazionale del 16 marzo 1936 in ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, IV versamento, b.106: "Impianto per ricerche pinacologiche".

²⁶⁹ Lettera EWF a JW del 19 marzo 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 108, fold. 2335 "X-Ray Correspondence of E.W.F. begun in Europe Summer 1937" (doc.131).

²⁷⁰ Il tentativo, non andato a buon fine, di incontrare Ortolani è registrato nei diari di Forbes, in data 23 maggio 1937: «Went to Museo Nazionale [...] Tried to see Comm. Ortolani. He didn't appear. Took notes on pictures in gallery. After lunch back to gallery again in hopes of finding Sig.Ortolani. He did not come» in HUA, Nathan Marsh Pusey Library, HUG FP 139.1, box 3, "Edward Waldo Forbes, Diaries 1885-1968" (doc.132).

²⁷¹ Lettera EWF a JW del 30 maggio 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 108, fold. 2334 "X-Ray Correspondence of E.W.F. begun in Europe Summer 1937"

²⁷² Lettera JW a EWF del 6 aprile 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 108, fold. 2335 "X-Ray Correspondence of E.W.F. begun in Europe Summer 1937"

²⁷³ HUA, Nathan Marsh Pusey Library, HUG FP 139.1, box 3, "Edward Waldo Forbes, Diaries 1885-1968".

un tecnico specializzato, affidabile per entrambe le parti. Questo testo-base venne indirizzato a Ortolani da Walker e ripreso da Forbes per stringere l'accordo con Nogara dei Musei Vaticani²⁷⁴. Si stabiliva che la lastra radiografica sarebbe rimasta di proprietà dell'istituto committente, il quale avrebbe tratto un internegativo e fornito una stampa al museo, pure a proprie spese, mentre il museo avrebbe potuto acquistare l'internegativo. I diritti restavano di proprietà del museo e il Fogg si riservava un uso dei materiali circoscritto alla didattica e alla ricerca.

Per quanto riguardava il tecnico, la scelta era caduta sul fisico Aroldo De Tivoli, attivo presso il Laboratorio del Monte di Pietà²⁷⁵, della cui esistenza Walker era venuto a conoscenza poco tempo prima.

A fine maggio una lettera di Forbes aggiornava Burroughs degli sviluppi, dei sopralluoghi con Biagetti nella galleria del Vaticano e delle condizioni di fattibilità che avevano fortemente ridotto e trasformato la lista dei quadri da sottoporre a indagini radiografica²⁷⁶. Per molti dipinti importanti l'allestimento non lasciava speranza: «[Alcuni] sono praticamente costruiti dentro il muro [...] molti piccoli dipinti sono collocati dietro un'unica grande lastra di vetro che il Signor Biagetti [sic] non vuole far rimuovere. [...] Altri sono così grandi e pesanti che non vuole tirarli giù dal muro» (doc.136)²⁷⁷. Ciononostante le riprese erano finalmente iniziate il 26 maggio - come anche troviamo appuntato sul suo diario - ed erano condotte dal Professor De Tivoli, che Forbes contava di poter impiegare anche in altre città, tra cui - si sperava - Napoli. La lettera del 30 maggio è anche importante perché fa riferimento a una richiesta di osservazioni, inviatagli da Burroughs, circa la tecnica pittorica del *San Girolamo nello studio* di Colantonio, conservato alla Pinacoteca di Napoli. Burroughs si domandava in sostanza se la tecnica di stesura del «maestro di Antonello da Messina» fosse ad olio, con velature e *ductus* ampio del pennello²⁷⁸. La successiva corrispondenza di Burroughs chiarisce che le informazioni, di cui ringraziava il suo *maestro*, erano finalizzate al suo «capitolo su Antonello che andrà ora riscritto» (doc.138)²⁷⁹. Dunque il volume *Art Criticism*, alla cui redazione finale era allora impegnato, avrebbe dovuto contenere anche una parte su Antonello da Messina, un secondo capitolo sulla pittura italiana accanto a quello su Giorgione e Tiziano esaminato in questo lavoro, ma che fu poi espunto dalla pubblicazione.

Preso da un lato dagli accordi con i Musei Vaticani e gli inizi non semplici della campagna RX e dall'altro dal lavoro di preparazione della lista per Napoli con la scelta dei dipinti e dei dettagli da documentare, Forbes non trovava il tempo e il modo di condurre i sopralluoghi necessari ai Musei

²⁷⁴ Lettera EWF a BN dell'1 giugno 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 108, fold. 2335 "X-Ray Correspondence of E.W.F. begun in Europe Summer 1937" (doc.135)

²⁷⁵ Nei primissimi anni trenta, Il Gabinetto di Ricerche Fisiche del Monte di Pietà fu in Italia l'unico laboratorio diagnostico fuori dall'ambito medico, ad essere dotato anche di strumento radiografico. Fondato nel 1929 e dedicato in primo luogo alle analisi gemmologiche, estese la propria attività verso altri materiali (es. leghe metalliche) e manufatti, come i dipinti. Si servirono delle radiografie eseguite dal laboratorio del Monte di Pietà sia alcuni restauratori, come Pico Cellini, sia i rari storici dell'arte, come Valerio Mariani, interessati alla nuova metodologia. DE RUGGIERI 2002, pp. 52-53; NUCERA 2002; DE RUGGIERI 2013, pp.120-126.

²⁷⁶ Per elenco definitivo vedi doc.125.

²⁷⁷ Lettera EWF a AB del 30 maggio 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 108, fold. 2335 "X-Ray Correspondence of E.W.F. begun in Europe Summer 1937".

Negli archivi di Harvard si conservano anche le trascrizioni dattiloscritte delle osservazioni di Forbes di fronte ai dipinti della Vaticana, sempre accompagnate dal giudizio attribuzionistico di Berenson («B.B. passed», «B.B. no», «B.B. early» etc.) e con l'eventuale selezione per la richiesta di documentazione radiografica. "Notes Europe Summer 1937" in HAMA, *Forbes Edward Waldo – Teaching and Research Materials Collection 1891-1968*, HC20, box 47, fold. 1699 "Rome, Vatican"

²⁷⁸ "Memo from Burroughs in re Naples Museum" in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2311 "X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports" (DOC.137).

²⁷⁹ Lettera AB a EWF del 14 giugno 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 106, fold. 2311 "X-Ray Alan Burroughs 1925-1938 (44), Correspondence and reports".

Capitolini²⁸⁰. Nulla fu dunque stabilito a riguardo durante il suo soggiorno romano e non potendo procedere nel modo scrupoloso che gli era consueto, Forbes scrisse a Berenson, per sapere quali dipinti della raccolta capitolina fossero a suo avviso interessanti in vista di un'indagine radiografica²⁸¹. La campagna sarebbe stata effettuata, come vedremo, nel 1938 e seguita dall'onnipresente Walker.

A metà giugno Forbes era a Firenze e dopo un primo incontro agli Uffizi con il funzionario di soprintendenza Piero Sanpaolesi e il restauratore Augusto Vermehren, il quale si mostrò «interessato agli studi tecnici» (doc.140)²⁸², ai primi di luglio avrebbe concordato con Sanpaolesi e con il direttore della Galleria Palatina Giorgio Castelfranco la lista dei dipinti da sottoporre a radiografia negli Uffizi e in Palazzo Pitti²⁸³. Nel frattempo una lunga lettera in italiano indirizzata a Sanpaolesi chiariva e in parte negoziava i termini dell'accordo da sottoscrivere, per quanto attiene tanto i costi, quanto la proprietà fisica dei materiali prodotti, mentre restava inteso che la proprietà dei diritti era interamente nelle mani del museo di conservazione delle opere. La trattativa su chi trattenesse la lastra radiografica e chi «la negativa» tirata dalla radiografia si sarebbe sciolta a favore di Forbes, la cui argomentazione si basava su una ragione di natura economica - «Quando dobbiamo pagare le spese vogliamo sempre tenere la radiografia originale per il nostro museo» - e su una ragione di studio: «Le vogliamo a scopo di studio. Siamo convinti che lo studio comparato di radiografie possa far luce tanto sull'autore che sulle condizioni dei dipinti». La lettera prosegue precisando – e raramente Forbes era così esplicito a riguardo - che la documentazione radiografica

²⁸⁰ «I have been unable to go the Campidoglio today but hope to go tomorrow: If I shall not be able to make the sketches showing the parts of the Naples pictures which I want photographed before I leave Rome, I shall make them in Assisi and send you a letter from there». Lettera EWF a JW del 7 giugno 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 108, fold. 2334 “X-Ray Correspondence EWF begun Europe 1937” (doc.139). Circa gli inizi a sghiozzo della campagna vaticana, a causa dei numerosi impegni accademici di De Tivoli, sarebbe stato richiamato Mameli per una maggiore affidabilità sui tempi di consegna. Lettere JW a EWF del 6 e del 9 luglio 1937 in *ibid*.

²⁸¹ Lettera EWF a BB del 28 giugno 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 108, fold. 2334 “X-Ray Correspondence EWF begun Europe 1937”. Berenson fu sempre aggiornato degli sviluppi delle campagne radiografiche italiane del Fogg e gli fu concesso di avere le copie in stampa delle radiografie eseguite in Vaticano per esplicita richiesta di Forbes a Nogara. Lettera EWF a BN del 5 agosto 1938 e lettera BN a EWF del 2 settembre 1938 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2332 “X-Ray Correspondence of EWF begun in Europe Summer 1937”

²⁸² HUA, Nathan Marsh Pusey Library, HUG FP 139.1, box 3, “Edward Waldo Forbes, Diaries 1885-1968”. Per la complessità e la modernità della sua figura di restauratore, Augusto Vermehren (1888-1978) meriterebbe uno studio monografico adeguato, che ne metta in risalto la pionieristica fusione delle competenze del restauratore e del *conservation scientist*. Era nato a Firenze dal pittore Otto e si diplomò all'Accademia di Belle Arti di Stoccarda. Parallelamente al restauro, che esercitò fin dagli anni venti al Gabinetto di Restauro degli Uffizi, acquisì specifiche conoscenze di fisica, chimica e ottica applicate all'analisi scientifica dell'opera d'arte e ai principi scientifici della sua conservazione. Progettò e seguì l'industrializzazione di un apparecchio stereo-radiografico per eliminare le interferenze del supporto nella resa ai raggi x della pittura. Mise a punto strumentazioni e trattamenti innovativi per la disinfestazione degli insetti xilofagi. Fu cooptato nel 1949 da Cesare Brandi per l'allestimento del Laboratorio scientifico dell'Istituto Centrale del Restauro. Tra i suoi restauri più impegnativi e importanti si ricordano quelli dell'*Annunciazione* di Antonello da Messina, della *Deposizione* di Pontormo in Santa Felicità e del *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes agli Uffizi. MAZZONI 2008

²⁸³ HUA, Nathan Marsh Pusey Library, HUG FP 139.1, box 3, “Edward Waldo Forbes, Diaries 1885-1968” (doc.141). La lista dei dipinti analizzati è riportata nell' “Elenco delle radiografie eseguite per conto di Mr. E. Forbes” in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2332 “X-Ray Correspondence of EWF” (doc.142). Il 5 luglio l'accordo era formalizzato e il pagamento effettuato, con ricevuta firmata da Sanpaolesi. (HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2333 “X-Ray Correspondence of EWF”).

Piero Sanpaolesi (1904-1980) e Giorgio Castelfranco (1896-1978) erano al tempo entrambi funzionari della Soprintendenza Medievale e Moderna per la Toscana, sotto la direzione di Giovanni Poggi (1880-1961). Il primo, storico e restauratore dell'architettura, sarebbe diventato Soprintendente ai monumenti e alle gallerie di Pisa nel 1943 e fu impegnato nelle prime esperienze di strappo e stacco degli affreschi del Camposanto. Il secondo, storico e critico d'arte, fu direttore dal 1936 al 1938 della Galleria Palatina di cui curò il riallestimento, fino ad essere rimosso in seguito alle leggi razziali. Nel 1946 fu nella missione di recupero delle opere d'arte trafugate dai nazisti insieme a Rodolfo Siviero (1911-1983). Vedi https://www.treccani.it/enciclopedia/piero-sanpaolesi_%28Enciclopedia-Italiana%29/ ; <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=50385&RicProgetto=personalita>

ha un ruolo nell'analisi critica di un'attribuzione: «Molte persone vengono da noi portando una pittura che credono essere di qualche sommo autore, diciamo per esempio di Tiziano. Noi possediamo già radiografie di molti dei più importanti Tiziani delle grandi gallerie di Europa e siamo in grado di dare un giudizio più fondato se possiamo paragonare il dipinto in questione con molte radiografie di Tiziani autentici» (doc.143)²⁸⁴. Per quanto invece riguardava i numerosi aspetti della tutela delle immagini, che molto doveva preoccupare la Soprintendenza, Forbes concedeva che nel caso la radiografia di un dipinto avesse procurato un danno d'immagine o rivelato qualcosa che si preferiva mantenere segreto, il Fogg Museum non avrebbe potuto trattenere né la lastra, né una sua riproduzione.

Contemporaneamente si stava concretizzando una preziosa e impreveduta opportunità per un'ulteriore campagna, in circostanze analoghe a quelle che Burroughs qualche anno prima aveva tentato di condurre a beneficio dello *Shadowgraphs' Archive*. Come infatti la mostra di arte italiana a Londra era apparsa un'occasione eccezionale per un'estesa documentazione radiografica, così si presentava la grande *Mostra Giottesca*, anche per la coincidenza di tempo e luogo rispetto alla documentazione concordata con Sanpaolesi²⁸⁵. La mostra si tenne infatti agli Uffizi dal 27 aprile al 31 ottobre 1937 (poi prorogata di un mese), con la curatela affidata al comitato esecutivo diretto da Ugo Ojetti. Tra i componenti figuravano due storici d'arte stranieri: Friedrich Kriegbaum, direttore del *Kunsthistorisches Institut* di Firenze, e lo statunitense Richard Offner²⁸⁶. Da questi venne la proposta di una documentazione radiografica su alcuni dei dipinti esposti, da eseguire nelle fasi di disallestimento della mostra. Forbes certo non la lasciò cadere e lasciata l'Italia per Vienna, sollecitava lo studioso a inviargli un elenco delle opere che avrebbe desiderato far radiografare e lo metteva a parte dei termini dell'accordo già stipulato con Sanpaolesi²⁸⁷. Pur se priva di lettera d'accompagnamento troviamo nella stessa collocazione archivistica della lettera di Forbes, una lista di 31 lastre distribuite su 21 opere, che doveva corrispondere ai *desiderata* di Offner, essendo redatta sotto l'intestazione «Corpus of Florentine Painting», l'opera enciclopedica del professore della New York University²⁸⁸. In gran parte la lista corrisponde all'elenco delle radiografie effettuate²⁸⁹. L'assenza di alcune opere in collezione straniera è probabilmente indizio dei tempi effettivi di realizzazione della campagna, che si procrastinarono ben oltre la chiusura della mostra. D'altra parte anche la prima commissione fiorentina fu evasa in tempi ben più lunghi del previsto se ancora il 15 settembre, alla fine del soggiorno europeo, Forbes chiedeva inutilmente notizie a Sanpaolesi²⁹⁰. La risposta di quest'ultimo chiariva che le lungaggini non erano dovute alle fasi di lavoro sul campo ed elaborazione dei materiali, completate da oltre un mese, bensì al fatto che si era ancora «in attesa che il Prof. Poggi le esami per darmi il parere, convenuto tra noi, se tutte sono da spedire a Lei o se qualcuna è da riservarsi al nostro Ufficio». Sanpaolesi aggiungeva che i risultati

²⁸⁴ Lettera EWF a PS del 30 giugno 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 108, fold. 2334 "X-Ray Correspondence EWF begun Europe 1937".

²⁸⁵ Per la *Mostra Giottesca* si veda MONCIATTI 2010

²⁸⁶ Richard Offner (1889-1965), formatosi alla Harvard University, insegnò alla New York University. Curò dal 1930 numerosi volumi dell'opera *Critical and Historical Corpus of Florentine Painting* (Firenze-New York 1930-2021)

²⁸⁷ «Please let me know at your convenience how many pictures you are eager to have x-rayed and how much money it will need so that I can try to take steps towards accomplishing this object with you and also that I can take advantage of this great opportunity when these pictures are being taken down before they are returned to their own homes». Lettera EWF a RO del 19 luglio 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2333 "X-Ray Correspondence of EWF" (doc.144).

²⁸⁸ "Elenco delle radiografie" in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2333 "X-Ray Correspondence of EWF" (doc.145).

²⁸⁹ "Elenco delle radiografie" (con aggiunta manoscritta «List of x-ray made in Giotto exhibition») in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2328 "X-ray Re. Giottesque Show in Florence" (doc.146).

²⁹⁰ Lettere EWF a PS del 31 agosto e del 15 settembre 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2333 "X-Ray Correspondence of EWF"

erano per alcune opere molto interessanti e in alcuni casi – ad esempio il *Battesimo di Cristo* del Verrocchio – avvaloravano ipotesi di cui avevano dibattuto insieme. In quella campagna emerse pure la decurtazione *ab antiquo* della *Deposizione* di Fra Bartolomeo e forse prevedendo qualche possibile riserva del soprintendente a consegnarne le lastre, Sanpaolesi crede «che abbiano scarso interesse per Lei [seppure] hanno provato che le figure che stavano nel fondo fra le quali un S.Pietro sono state mozzate tutte all’altezza della testa». Infine la movimentazione dell’*Adorazione dei Magi* si era rivelata troppo problematica e si era proceduto alla sua sostituzione con la *Calunnia* di Botticelli (doc.147)²⁹¹.

Contemporaneamente Walker aveva ricevuto da Mameli i materiali del Vaticano, rispetto ai quali attendeva il giudizio di qualità da Forbes, ritenendoli non del tutto soddisfacenti²⁹². Ma le spedizioni, sia da Roma sia da Firenze, si rivelarono estremamente lente e in particolare con la soprintendenza fiorentina, Forbes fu sul punto di sollevare la questione con l’ambasciatore²⁹³. Finalmente il 20 dicembre, tre mesi dopo la sua ultima lettera, Sanpaolesi annunciava di aver spedito le lastre, giustificando l’ulteriore ritardo con la decisione di ripetere alcune riprese per migliorarne la riuscita. Come nella lettera precedente entrava nel merito di singoli casi, in cui la radiografia contribuiva significativamente alla conoscenza delle opere: «I due ritratti di Giulio II rivelano chiaramente quale è di Raffaello e quale no. [...] Nel *Battesimo di Cristo* del Verrocchio e Leonardo, anche il paese appare rifatto da Leonardo» (doc.148)²⁹⁴.

Giunsero infine a destinazione anche le lastre inviate da Firenze e poco prima, sempre da Firenze, arrivò la notizia che le riprese radiografiche del gruppo di dipinti della Mostra Giottesca erano completate²⁹⁵. Le lastre inviate da Sanpaolesi furono giudicate di qualità discutibile da Burroughs²⁹⁶, ma trattandosi di una documentazione relativa a dipinti così importanti e preziosi, al Fogg Museum erano felici di averle acquisite. Inoltre le conoscenze che veicolavano erano altrettanto significative come documentano le note di lettura di Forbes su alcune radiografie²⁹⁷. Forbes riprese allora con Walker il filo del discorso intorno alla galleria capitolina e al Museo di Napoli, rispetto al quale «ho lavorato con impegno sulla lista dei dipinti che desidero particolarmente siano radiografati» (doc.153)²⁹⁸. A questo sollecito, Walker rispose di aver nuovamente scritto a Ortolani dandogli una sorta di ultimatum («o collabora con noi ora o mai

²⁹¹ Lettera PS a EWF del 21 settembre 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2333 “X-Ray Correspondence of EWF”.

²⁹² Lettera JW a EWF del 6 ottobre 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2333 “X-Ray Correspondence of EWF”.

²⁹³ Lettera EWF a JW del 10 dicembre 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2332 “X-Ray Correspondence of EWF begun in Europe Summer 1937”. La spedizione da Roma, dopo ostacoli doganali e assicurativi, giunse nelle mani di Forbes a ridosso di Natale. Lettera EWF a JW del 4 gennaio 1938 in *ibid.*

²⁹⁴ Lettera PS a EWF del 20 dicembre 1937 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2332 “X-Ray Correspondence of EWF begun in Europe Summer 1937”.

²⁹⁵ Lettera RO a EWF del 4 febbraio 1938 in in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2328 “X-ray Re. Giottesque Show in Florence” (doc.149). Anche stavolta le lastre si fermarono a lungo prima di venire spedite, se il 18 luglio Ugo Procacci scriveva a Forbes che ancora non erano terminate le operazioni di stampa delle copie da trattenere al Museo. Lettera UP a EWF del 18 luglio 1938 in *ibid.* (doc.150).

²⁹⁶ «Technically not as good as they should be – stained, insufficiently fixed, not washed thoroughly. Exposures are generally weak, probably too long developed»: appunto “X-rays from Florence. 35 large, 4 small” in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2332 “X-Ray Correspondence of EWF begun in Europe Summer 1937” (doc.151).

²⁹⁷ “Pitti and Uffizi X-ray notes folder 1937-38” del 5 luglio 1938 in HAMA, *Forbes Edward Waldo – Teaching and Research Materials Collection 1891-1968*, HC20, box 47, fold. 1700 “Notes on X-rays of Paintings in Pitti and Uffizi (1937-1938)” (doc.152). Le note riportano sempre o fanno proprie le opinioni di Burroughs, come ad esempio per la *Prova di Mosè* di Giorgione: «In spite of damages, several small losses of paint, this is like other Giorgione, notably Budapest and the “Three Philosophers” and the sketch for the San Liberale in London». In poche righe Forbes riporta la ricostruzione di Giorgione che Burroughs manterrà, come vedremo, nel suo *Art Criticism from a Laboratory*.

²⁹⁸ Lettera EWF a JW dell’8 marzo 1938 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2332 “X-Ray Correspondence of EWF begun in Europe Summer 1937”.

più»). Effettivamente questi non aveva mai risposto alla lettera di oltre sei mesi prima, con la quale gli erano state trasmesse la lista dei dipinti e le fotografie dove Forbes aveva segnato i dettagli da documentare (doc.154)²⁹⁹. Non possiamo non pensare che dietro la mancanza di qualsiasi riscontro da parte di Ortolani verso la sollecitazione di colleghi internazionali, con i quali certo si percepiva in sintonia, doveva esserci l'esaurimento dell'esperienza del Gabinetto pinacologico e l'amarezza che gli causò.

Resta il fatto che Forbes dovette rassegnarsi al fatto che il «Signor Ortolani è una persona con il quale è impossibile avere a che fare». Non restava che concentrarsi sulla raccolta capitolina e dare mandato a Mameli, che a detta di Burroughs aveva fornito materiali ben più soddisfacenti rispetto agli Uffizi (doc.155)³⁰⁰. Alla fine di giugno, Walker si era accordato sia con Mameli sia con il direttore dei Musei Capitolini Settimo Bocconi, per una selezione di nove dipinti tra quelli proposti da Forbes³⁰¹.

Anche stavolta tra gli accordi stipulati e le disposizioni operative passarono lunghi mesi e soltanto a inizio novembre Walker diede notizia dell'inizio dei lavori e dell'acquisizione di metà delle venti lastre preventivate. Per il completamento dell'opera specificava inoltre che, a proposito della movimentazione dei quadri grandi in programma, sarebbe stato necessario attendere l'intervento di Bocconi e di operai da lui indicati «per farli scendere. Inoltre preferisco essere presente io stesso perché mi sento responsabile e credo che questi tecnici radiologi maneggiano i quadri senza molti riguardi» (doc.157)³⁰². In realtà spesso non avevano molti riguardi nemmeno per se stessi: tra le radiografie inviate da Sanpaolesi, quella relativa alla tavoletta con la *Madonna con Bambino* del Mantegna mostra ai margini la proiezione delle mani di una persona impegnata a tenere il dipinto a contatto con la lastra (Fig.I.29).

Forbes proseguì a mantenere una corrispondenza con le persone delle istituzioni e dei musei con le quali era entrato in contatto in questi due anni, nei quali egli fu il vero artefice della campagna radiografica in Italia. Propose a Sanpaolesi di riprendere la documentazione RX con una nuova commissione e ricevette in cambio la sua disponibilità³⁰³, ma i tempi stavano rapidamente mutando e le collocazioni geopolitiche di Italia e Stati Uniti non facilitavano più il dialogo e gli scambi che Forbes da sempre promuoveva. Era dunque improbabile che si avverasse il suo augurio di tornare presto a Firenze per parlare insieme al collega italiano degli interessanti risultati raccolti nella tanto agognata – e tribolata - campagna radiografica agli Uffizi.

²⁹⁹ Lettera JW a EWF del 31 marzo 1938 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2332 “X-Ray Correspondence of EWF begun in Europe Summer 1937”.

³⁰⁰ Lettera EWF a JW del 16 aprile 1938 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2332 “X-Ray Correspondence of EWF begun in Europe Summer 1937”.

³⁰¹ Lettera JW a EWF del 20 giugno 1938 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2332 “X-Ray Correspondence of EWF begun in Europe Summer 1937” (doc.156).

³⁰² Lettera JW a EWF dell'8 novembre 1938 in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2332 “X-Ray Correspondence of EWF begun in Europe Summer 1937”. I quadri grandi che furono scesi e trasportati nella Sala della S.Petronilla furono la *Morte della Vergine* di Cola dell'Amatrice, la *Presentazione al tempio* di Francesco Francia, il *Ratto d'Europa* del Veronese, la *Sacra famiglia* di Dosso Dossi. La ristretta selezione dei dipinti capitolini privilegiava i dipinti veneziani e lombardo-veneti, includendo il *Battesimo di Cristo* di Tiziano, l'*Adultera* di Palma il Vecchio e il *Ritratto di donna* di Savoldo. Walker si sarebbe occupato personalmente anche di portare le radiografie oltre oceano, rientrando negli Stati Uniti «shortly after Christmas and the easiest thing would be to bring the negatives with me. I feel they are so important that I do not want anything to happen to them». Lettera JW a EWF s.d. [novembre 1938] in *ibid.* (doc.158)

³⁰³ Lettere EWF a PS del 21 giugno e del 12 luglio 1938 in in HAMA *Forbes E.W. Papers*, box 107, fold. 2332 “X-Ray Correspondence of EWF begun in Europe Summer 1937” (doc.159-160) e lettera PS a EWF del 19 agosto 1938 in *ibid.* (doc.161).

Alcune considerazioni di metodo intorno ai Report di Burroughs

Il recente contributo di Elizabeth Walmsley ha offerto per la prima volta alcune riflessioni sulla struttura dei *Report* scritti da Burroughs e chiarito il contesto della loro evoluzione³⁰⁴.

Originariamente le schede di catalogo delle radiografie avevano una griglia molto semplice e testo stringato: numero di archivio dell'opera, autore, titolo e collocazione, talvolta seguiti da cenni sulle principali posizioni della critica circa la datazione e l'attribuzione. Più in basso troviamo riportato il tipo di supporto con eventuali interventi su di esso (ad esempio una parchettatura), insieme alla descrizione dei dettagli dell'opera radiografati. Infine seguono alcune note di lettura e suggerimenti di confronto con altre radiografie, che possono variare notevolmente di lunghezza a seconda delle informazioni fornite dall'indagine (Figg.I.30-31). L'esempio del *Concerto* Pitti è senz'altro più esemplificativo rispetto a quello della *Festa campestre* del Louvre³⁰⁵. Le note sono infatti generalmente costituite da una serie di rimandi ad altre posizioni di archivio, richiamate per analogia o per contrasto. Molto più raramente ricorrono delle vere e proprie descrizioni, come per la radiografia del dipinto del Louvre. Si tratta in sostanza di appunti di lavoro, che agli esordi dell'opera di archiviazione, non lasciano intendere altro che una consultazione interna al gruppo di ricerca e sono dunque funzionali alla costruzione di una rete di corrispondenze e di rimandi. D'altra parte Burroughs elabora un metodo comparativo, quasi morelliano sebbene i confronti vengano traslati dalle unità morfologiche (mano, orecchio, naso etc.) al *ductus* del pennello e alla costruzione dell'abbozzo. Effettivamente la radiografia appare promettente per la catalogazione di un repertorio di stilemi profondi, rintracciabili sotto le ridipinture, che appaiono ben distinguibili rispetto alle seconde versioni e alle copie. Proprio queste ultime, le derivazioni più o meno distanti dal modello di riferimento, riservarono le prime conferme sul campo, che generalmente come nel caso del falso Melozzo di Londra rimasero anche queste una conoscenza per gli addetti ai lavori coinvolti e non argomento di pubblicazione scientifica.

A titolo di esempio, si possono citare due radiografie precoci tra i Tiziano archiviati da Burroughs, acquisite l'una nell'estate e l'altra nell'autunno 1927. La seconda, quella della *Gloria* della National Gallery di Londra (NG4222), è un caso significativo, trattandosi di una versione in piccolo della tela dipinta per Carlo V e conservata al Prado (P432) (Figg.I.32-33). Entrata nelle collezioni del museo di Londra l'anno precedente, veniva ritenuta un bozzetto preparatorio, anche in virtù di alcuni *pentimenti*, tra i quali un "raddoppio" della sfera sulle gambe di Cristo e la diversa posizione di alcune figure a destra (Fig.I.34). Il *Report* di Burroughs evidenzia come la radiografia possa essere decisiva in casi simili ed egli interpretò correttamente l'opera come un *d'apres* (Fig.I.35)³⁰⁶. Se si tiene presente che nella stessa campagna Burroughs si era confrontato con il falso Melozzo, opponendosi alle tesi di Holmes, appare significativo che questi abbia del tutto taciuto gli esiti dell'indagine, mantenendo l'attribuzione a Tiziano nel catalogo del 1929³⁰⁷. Effettivamente il ruolo del direttore nell'acquisto dell'opera era stato determinante e aveva suscitato pareri contrari all'interno del *Board of Trustees*, al punto che successivamente all'acquisizione venne richiesto un parere allo stesso Berenson. Il giudizio del grande conoscitore – una copia con elementi stilistici barocchi – ci appare molto lucido, dal momento che come è emerso in seguito i cambiamenti nella *Gloria* di Londra rispetto al modello rispecchiano una stampa tratta dal dipinto nel 1565 ad opera di Cornelis Cort, fissando un termine *post quem* per l'esecuzione della copia³⁰⁸. In conclusione, le

³⁰⁴ WALMSLEY 2022

³⁰⁵ HAMA, *Forbes Edward Waldo – Teaching and Research Materials Collection 1891-1968*, HC20, box 33, fold. 1090 "Giorgione"

³⁰⁶ National Gallery of Art Conservation Department Files, *1600 file*, report "FOGG 1916, Titian (att.), La Gloria (The Trinity), London, National Gallery 4222"

³⁰⁷ GOULD 1975, pp.300-304 (300).

³⁰⁸ Per un approfondimento critico con i risultati delle indagini successive PENNY 2008, pp.304-311.

distorsioni del mercato di primo Novecento comprendevano tanto la fabbricazione di falsi d'autore, quanto la *trasformazione* di una copia in un bozzetto.

L'altro esempio riguarda la ripresa radiografica, eseguita pochi mesi prima al Metropolitan Museum sul *Ritratto di Alfonso d'Este*, ora catalogato come copia da Tiziano³⁰⁹ (Figg.I.36-37). L'opera era stata allora acquistata come Tiziano ed era ritenuta dal padre di Alan, Bryson Burroughs, oltre che da August Mayer e Georg Gronau, la versione originale ceduta da Alfonso a Carlo V, di cui si erano perdute le tracce dopo l'inventario del 1686 del Real Alcázar³¹⁰. Il *Report* sconfessava questa ipotesi, lasciando aperta l'opzione della replica autografa ma escludendo che potesse trattarsi di una prima versione, e sottolineava «la mancanza di tensione nella pennellata - in contrasto con l'*Uomo con il Guanto* del Louvre, F.1925 – e il dettaglio significativo dell'incarnato del dito che è dipinto fino a, ma non al di sotto dell'anello» (Figg.I.38-39)³¹¹. La scheda di Burroughs è in questo caso molto più analitica rispetto alla *Gloria*, ma soprattutto si nota la presenza di citazioni bibliografiche ben successive rispetto al tempo della campagna. Cita infatti i dubbi sull'autografia sollevati da qualche studioso, che datano a partire dal 1931 (Philip Hendy). Per quanto riguarda poi Wilhelm Suida, questi ancora nel 1933 riteneva il dipinto un originale di Tiziano, mentre pubblicò il dipinto come copia solo nel 1946³¹². Se abbiamo effettivamente rilevato la natura delle schede di catalogo delle radiografie come appunti di studio, passibili dunque di rielaborazioni, è anche vero che un evento specifico portò a una revisione complessiva di un gran numero di *report*. Francesca Bewer prima, nel suo manuale di riferimento³¹³, e Walmsley recentemente³¹⁴ hanno ricostruito le vicende dei cosiddetti “1600 file”. Nel 1941 preoccupato per le devastazioni belliche e impressionato per il recente incendio dell'Ospedale di Cleveland, in cui era andato distrutto l'intero archivio delle radiografie, altamente infiammabili, Forbes pensò di duplicare le lastre del Fogg Museum su supporti ignifughi e chiese aiuto al direttore della National Gallery di Washington, David Finley. Un primo gruppo di 700 lastre venne riprodotto, ma fu nuovamente risolutivo l'intervento di Kress, interessato ad avere accesso all'archivio raccolto da Burroughs e poterlo confrontare con il proprio, anch'esso in gran parte costituito dalle riprese effettuate dal ricercatore di Harvard³¹⁵. Dopo una lunga trattativa, che riguardò anche i diritti di immagine dei musei di conservazione delle opere riprodotte, si giunse infine al finanziamento di Kress e alla duplicazione di un *corpus* consistente e significativo dell'intero archivio, per il quale Burroughs rivide i *report* redatti in passato. Questa rielaborazione, come osserva Walmsley, non fu un ampliamento, anzi poteva produrre una sintesi, un aggiornamento bibliografico o come avvenne per la *Lavinia* di Berlino, una semplice “correzione di bozze” (Figg.I.26,40). Ne derivò comunque un indubbio grande beneficio: i materiali di Burroughs venivano messi al sicuro presso il museo di Washington e l'impresa di trarre stampe in bianco-nero da tutte le lastre duplicate ha anche permesso di preservare le immagini radiografiche dal degrado che hanno subito i negativi³¹⁶.

³⁰⁹ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437828>

³¹⁰ BURROUGHS 1927; MAYER 1925, pp.279-284; GRONAU 1928, Pl.XIII.

³¹¹ National Gallery of Art Conservation Department Files, *1600 file*, report “FOGG 1929, Titian (Replica?), Alfonso d'Este, New York, Metropolitan Museum 27.56”

³¹² HENDY 1931, p.367; SUIDA 1933, pp.44, 157; SUIDA 1946, p.142. Va tenuto presente che, come vedremo, Suida aveva nel frattempo chiesto a Burroughs di poter consultare le radiografie dei dipinti di Giorgione e Tiziano: «Incidentally Suida wants to get at our Titian-Giorgione x-rays». Lettera AB a EWF del 20 settembre 1942 in HUA, Nathan Marsh Pusey Library, HUG(FP) 139.10 “Edward Forbes, General Correspondence c1888–1967”, Box 2, “Burroughs 1925–1943” (doc.162).

³¹³ BEWER 2010, pp.225-226

³¹⁴ WALMSLEY 2022, pp.200-202

³¹⁵ Con il 1947, quando le ricerche di Burroughs al Fogg Museum non furono più finanziate e la sua posizione cessò, Stephen Pichetto curò in proprio le riprese radiografiche con un apparecchio comprato da Kress, inviando le lastre a Burroughs per la stesura dei report.

³¹⁶ WALMSLEY 2022, p.202

Ma il riferimento a Kress nel nostro discorso, che come si ricorda data agli inizi degli anni trenta, assume una maggiore importanza in relazione alla variante di *report* e ai diversi criteri catalografici, che Burroughs mise a punto per le indagini radiografiche commissionate direttamente dal magnate e dal suo restauratore Pichetto.

Sempre più incalzato dai quesiti del restauratore-intermediario e dall'approccio schematico dell'investitore³¹⁷, Burroughs dovette affrontare un problema - al tempo stesso - metodologico ed etico, nel momento in cui da una consultazione sostanzialmente interna si andava a una diffusione e a una condivisione delle informazioni e dei dati, che si riflettevano necessariamente anche nella loro strutturazione. Si tratta di un problema tuttora attuale e cruciale nella *Technical Art History* e nell'ingegneria delle odierne banche-dati dedicate, che possiamo riassumere in due quesiti: come ed entro quali limiti la descrizione e interpretazione del dato tecnico può estendersi alla lettura critica e interdisciplinare delle conoscenze, fino alla formulazione di un atto di riconoscimento, capace di una maggiore oggettività rispetto alla precedente *connoisseurship*; come ed entro quali limiti vincolare alla lettura "validata" dall'istituzione l'accesso e l'eventuale pubblicazione dei materiali da parte di studiosi e *connoisseur*.

Torneremo sul primo quesito che investe maggiormente la struttura schedografica, mentre per il secondo possiamo avvalerci ancora degli scambi epistolari tra Burroughs e Forbes. Il pretesto è proprio il citato interessamento, dimostrato da Suida e da George Richter prima di lui per l'archivio delle radiografie del Fogg Museum³¹⁸. Burroughs si preoccupava dell'uso dei materiali - più o meno consapevole e corretto - da parte degli studiosi nei loro scritti, sia per quanto riguarda i *credits* dovuti al Fogg Museum in virtù dell'assistenza scientifica nell'interpretazione dei documenti tecnici, sia per i diritti dovuti ai musei proprietari delle opere, sia infine per le conseguenze di un eventuale accesso non filtrato e indipendente degli studiosi stessi: «È facile fraintendere le radiografie. Penso dovremmo esercitare un controllo sull'uso da parte sua [di Suida] dei materiali del Fogg Museum, così da non rendere il museo responsabile delle sue interpretazioni [...] o criticabile per non avergli concesso di usare i materiali come crede. Naturalmente ha diritto di avere le proprie opinioni. Ed entro certi limiti, l'interpretazione delle radiografie è questione di opinioni. Ma penso sarebbe un errore prestargli assistenza senza riservarsi il diritto di fargli riconoscere quella consulenza, anche pubblicando un'eventuale opinione contraria e rendendo note entrambe le

³¹⁷ Burroughs si lamentava con Forbes di quelle pressioni («[Pichetto] telephoned me [...] and incidentally criticized some of my reports on Kress pictures, which are becoming more and more difficult as attributions grow bigger and the technical evidence smaller») e di quanto fosse difficile convincere «Mr Kress that a name bought and paid for, is not necessarily the right one. He has the businessman's attitude that art critics are a muddle-headed lot and need an executive director, like himself, to bring them into accord» Lettera AB a EWF del 25 maggio 1942 in HUA, Nathan Marsh Pusey Library, HUG(FP) 139.10 "Edward Forbes, General Correspondence c1888-1967", Box 2, "Burroughs 1925-1943".

³¹⁸ «Incidentally Suida wants to get at our Titian-Giorgione x-rays. I asked him to let me know exactly which ones and why. Do you trust him? Note his "expertization" of the "Van Dyck" from the Fisher collection here mentioned» (Lettera AB a EWF del 20 settembre 1942 in HUA, Nathan Marsh Pusey Library, HUG(FP) 139.10 "Edward Forbes, General Correspondence c1888-1967", Box 2, "Burroughs 1925-1943") (doc.162). «When Richter wanted the same material [le radiografie del gruppo Giorgione-Tiziano] I explained that he would have to get permissions from the owners of the pictures in order to reproduce, but that I could show him the material and discuss with him, which I did. Richter published something on Giorgione but did not as I recall, give us more than a slight credit line for the considerable help he received from the x-ray material». Nei suoi studi di pittura veneta, George Richter fu effettivamente uno dei pochi storici dell'arte a comprendere le potenzialità della nuova metodologia di indagine, sia pubblicando e discutendo radiografie (RICHTER 1934), sia cimentandosi con le catalogazioni delle cromie di Giorgione secondo l'atlante Ostwald, sia infine pubblicando le informazioni sulla tecnica di stesura di Giorgione raccolte da Helmut Ruhemann durante il restauro del *Ritratto Giustiniani* (RICHTER 1937). Lettera AB a EWF del 1 ottobre 1942 in in HUA, Nathan Marsh Pusey Library, HUG(FP) 139.10 "Edward Forbes, General Correspondence c1888-1967", Box 2, "Burroughs 1925-1943". (doc.163).

opposte posizioni in merito» (doc.163)³¹⁹. Questa ultima opinione venne condivisa e sostenuta sia da Forbes che da Sachs, tuttavia rivela le difficoltà e anche la debolezza di Burroughs che non riuscì mai a essere realmente parte dell'istituzione e quindi riuscì solo parzialmente a rendere la propria competenza autorevole e "istituzionale". Avvenuto nel mezzo del periodo della guerra e degli obblighi di servizio militare che coinvolsero molti degli uomini del Fogg Museum, questo nucleo della corrispondenza tra Burroughs e Forbes è illuminante dei numerosi tentativi del ricercatore di stabilire contatti e intrattenere collaborazioni scientifiche con studiosi quali, oltre Suida, William Constable e Jacob Rosenberg³²⁰. Proprio a proposito del dialogo con quest'ultimo commentava le proprie difficoltà di inserire la documentazione radiografica nel dibattito critico. Rosenberg era fuggito dalla Germania nel 1937 ed era stato accolto ad Harvard dove divenne docente nel 1940. La sua monografia su Rembrandt sarebbe stata uno dei punti fermi degli studi sul maestro e dello stesso *Rembrandt Research Project*, che nel 1968 avrebbe finalmente accolto la documentazione scientifica all'interno delle proprie schede critiche³²¹. Come Burroughs riconosceva apertamente: «Non sono mai riuscito a far sì che Jacob Rosenberg prendesse sul serio le evidenze della radiografia. [...] Ho rivisto con lui alcuni materiali (relazione tra Salomon Koninck e Rembrandt) e si era trovato d'accordo fino a quando la prova radiografica non aveva contraddetto le attribuzioni tradizionali. Non è stato possibile allora avanzare ulteriormente, sebbene desiderassi profondamente che mi dimostrasse i miei errori di interpretazione delle radiografie. Credo che, non avendo familiarità con le radiografie, esitasse a impiegarle al di là dei casi in cui confermavano l'evidenza storica. Se riuscissi a presentare le radiografie in modo che il loro uso possa essere più familiare, sarebbe un buon contributo alla causa» (doc.165)³²².

Questo proposito si ricollega in realtà alla complessa questione della catalogazione e della struttura delle schede di archiviazione dei documenti radiografici. Per offrire il dato scientifico a chi non è addentro alla metodica tecnica con cui il dato è stato raccolto, Burroughs introduce una maggiore articolazione dei contenuti, separandoli tra quelli relativi allo stato di conservazione («Condition») e quelli pertinenti alla tecnica pittorica («Style»). L'occasione è offerta dalla committenza Kress che lo poneva in dialogo con un imprenditore collezionista e con un restauratore, ma il problema di "comunicazione" come abbiamo visto riguardava anche gli storici dell'arte e i *connoisseur*. Tale struttura infatti non ricorre soltanto nei *Confidential File* di Kress-Pichetto, ma la ritroviamo in altri

³¹⁹ Lettera AB a EWF del 1 ottobre 1942 in in HUA, Nathan Marsh Pusey Library, HUG(FP) 139.10 "Edward Forbes, General Correspondence c1888-1967", Box 2, "Burroughs 1925-1943".

³²⁰ Confidava a Forbes un progetto che rende l'idea di come il suo contributo scientifico di storico dell'arte sia stato sempre intrecciato all'attività di promozione metodologica, fino a scegliersi strategicamente i propri *reviewer* in tale prospettiva: «I have just had most interesting correspondence with Constable about the Old Man attributed to Rembrandt in the MFA which I believe is by Salomon Koninck. He agrees that my notes should be published and made a couple of good suggestions. I selected four examples of Rembrandt attributions which are typical of the whole problem of Rembrandt criticism at present, and I plan to make four brief articles, illustrating the differences between Rembrandt and the Rembrandtesque painters. Each one I shall submit to someone for comment, before submitting for publication. Constable had the first, Benesch [Otto Benesch 1896-1964] will have the second, Rosenberg [Jacob Rosenberg 1893-1980] the third, Valentiner [Wilhelm Valentiner 1880-1958] the fourth». Lettera AB a EWF del 15 dicembre 1942 in in HUA, Nathan Marsh Pusey Library, HUG(FP) 139.10 "Edward Forbes, General Correspondence c1888-1967", Box 2, "Burroughs 1925-1943" (doc.164).

³²¹ ROSEMBERG 1948. Il *Rembrandt Research Project* venne istituito in Olanda nel 1968 con fondi dell'Organizzazione Nazionale per la Ricerca Scientifica (NWO) e si affermò come una innovativa struttura di ricerca interdisciplinare e collegiale, finalizzata alla verifica e ridefinizione del catalogo dei dipinti autografi di Rembrandt con il concorso delle diverse metodologie storiche, filologiche e tecnico-scientifiche. Le pubblicazioni prodotte dal *team* di studiosi - *CORPUS OF REMBRANDT PAINTINGS* 1982, 1986, 1989 - iniziarono con il primo volume edito nel 1982. <https://www.britannica.com/topic/Rembrandt-Research-Project>

³²² Burroughs era consapevole che la posizione di Rosenberg rispecchiava una tendenza generale: «Ho paura che gli studiosi di Rembrandt hanno lo stesso approccio». Lettera AB a EWF del 20 ottobre 1942 in in HUA, Nathan Marsh Pusey Library, HUG(FP) 139.10 "Edward Forbes, General Correspondence c1888-1967", Box 2, "Burroughs 1925-1943".

casi sia di collezioni private, sia di collezioni universitarie, come nel caso della giovanile *Circoncisione* di Tiziano, conservata alla Yale University Art Gallery (n.1871.95) (Fig.I.41). Non dovendo subire in questo caso le pressioni di Kress per un riconoscimento attributivo, il dipinto offre a Burroughs l'occasione per una riflessione ricca di sfumature e rimandi e ci proietta già verso il tema monografico della seconda parte di questa ricerca. Infatti l'analisi stilistica di Burroughs, attraverso la lettura radiografica, prende in considerazione una serie di confronti, che sono quelli su cui egli basa - come vedremo - la propria ricostruzione delle caratteristiche tecnico-pittoriche di Giorgione (Figg.I.42-43). L'attribuzione in favore di Giorgione è piuttosto evidente nell'argomentazione della scheda, che pure in cima reca il nome di Tiziano, seguito dall'indicazione «Old catalogue: Giorgione, Cariani»³²³. Non è altrettanto netta invece questa attribuzione nel fugace passaggio dove cita la *Circoncisione* alla fine del capitolo dedicato a Giorgione e Tiziano di *Art Criticism from a Laboratory* e di cui ci occuperemo tra poco.

Nella cernita delle opere selezionate per quel capitolo, non compare inoltre l'*Adorazione dei pastori* Allendale (Washington, National Gallery n.1939.1.289), il cui *report* dettagliato tradisce i dubbi attributivi di Burroughs. Nel *Confidential file* dell'opera, allora in collezione Kress, egli dapprima la riconduceva correttamente a Giorgione, inserendo poi delle note manoscritte per spostare l'attribuzione su Vincenzo Catena (Figg.I.44-46). Si trattava in realtà degli effetti di un dibattito ancora in corso e iniziato molti anni prima, allorché Berenson aveva proposto di assegnare alla tarda produzione di Catena un gruppo di dipinti, generalmente riferiti alla giovinezza di Giorgione: oltre all'*Adorazione dei pastori* Allendale, la *Sacra famiglia* Benson (poi Washington, National Gallery), l'*Adorazione dei pastori* Bronlow (poi New York, Metropolitan Museum), l'*Adorazione dei Magi* (già Miles e allora nelle collezioni della National Gallery di Londra). L'opinione di Berenson era tenuta in particolare considerazione ad Harvard, come abbiamo avuto modo di osservare, e la sua influenza può aver indirizzato i dubbi di Burroughs. Tuttavia, se come tardo Catena o primo Giorgione l'*Adorazione dei pastori* non poteva essere inclusa nelle opere dibattute tra Giorgione e Tiziano e analizzate in *Art Criticism from a Laboratory*, va notato come proprio negli anni trenta Berenson giunse a ritenerla una delle primissime opere di Tiziano, seguito poi da una parte della critica statunitense successiva (FREEDBERG 1971)³²⁴.

La struttura della scheda, introdotta per i *Confidential File* poteva prevedere delle note conclusive («Conclusion») e campi aggiuntivi nel caso ci fossero modifiche in corso d'opera («Changes» o «Alterations») o tracce di stesure sottogiacenti non riconducibili alla composizione in esame («Underpainting»). Così è ad esempio nella scheda del *Ritratto di donna con mela*, già Kress e ora alla National Gallery di Washington (n.1939.1.292) (Fig.I.47), riconosciuta come opera di Tiziano dalla gran parte della critica e così ritenuta anche da Burroughs: «La pennellata fluida che non lascia che una debole traccia in radiografia è una garanzia per l'identificazione di Tiziano, come in una lunga serie di dipinti che sono stati radiografati, inclusi La Vergine con il coniglio e L'uomo con il guanto del Louvre» (Figg.I.48-49)³²⁵. La presenza ai raggi x di un'area intensamente radiopaca ma non chiaramente riconoscibile, né riconducibile alla composizione del ritratto femminile, giustificava l'introduzione del campo «Underpainting», per separare tali informazioni da quelle relative alla tecnica di stesura del ritratto stesso. Si trattava in sostanza di un altro elemento di

³²³ Peraltro è con il nome di questi due artisti che il dipinto si trova catalogato nell'archivio radiografico di Alan Burroughs (HAMA, *Forbes Edward Waldo – Teaching and Research Materials Collection 1891-1968*, HC20, box 33, fold. 1090 “Giorgione”). Al contrario la *Circoncisione* di Yale è quasi unanimemente attribuita al giovane Tiziano e ai tempi di Burroughs anche Berenson la riferiva al pittore cadorino (BERENSON 1932), sebbene curiosamente la inserisca poi tra i dipinti di Giorgione nell'edizione del 1957 del suo *Italian Painters of the Renaissance*. Vedi anche PEDROCCO 2001, n.4, p.71.

³²⁴ BALLARIN 1993c; ANDERSON 1996a, pp.294-5.

³²⁵ HAMA, *Forbes Edward Waldo – Teaching and Research Materials Collection 1891-1968*, HC20, box 42, fold. 1504 “Titian”

distinzione, in una prospettiva di articolazione “fisica” e stratigrafica delle informazioni, che è quella generalmente tenuta nell’organizzazione dei dati dagli odierni strumenti di catalogazione scientifica, in funzione degli strati di cui si compone la pittura (supporto, preparazione, disegno/abbozzo, stesure pittoriche, vernice).

Art Criticism from a Laboratory

Il decennio che abbiamo seguito attraverso la corrispondenza e i documenti archiviati ad Harvard si chiude da un lato con le appendici della campagna radiografica italiana e dall’altro con l’uscita di quella «pubblicazione autorevole», della cui necessità Burroughs si era reso conto molti anni prima, nella citata relazione del 16 gennaio 1930, che come abbiamo visto concludeva la stagione del suo coinvolgimento diretto nel lavoro sul campo in Europa.

Il 1938, anno di uscita di *Art Criticism from a Laboratory*, offriva un panorama culturale e politico completamente diverso rispetto alla metà degli anni venti da cui abbiamo preso le mosse. Il mondo scivolava verso la guerra, interrompendo le collaborazioni internazionali e sostituendo l’agenda dei dibattiti culturali con l’emergenza della prevenzione dalla distruzione dei beni culturali³²⁶. Le stesse istituzioni internazionali che avevano prima monitorato e poi promosso la nascita degli studi materiali sulle opere d’arte declinavano le proprie attività verso più urgenti necessità. Cosicché l’uscita sempre nel 1938 del manuale di conservazione promosso alla Conferenza di Roma in realtà congelava il tema e lo rimandava a un futuro migliore, mentre l’Office International des Musées, pressato e sopravanzato dagli eventi, curava la pubblicazione di un manuale di prevenzione del patrimonio dai rischi bellici, che vedeva la luce fuori tempo massimo vista l’interruzione dei canali di dialogo internazionale³²⁷. In questo clima, la stessa nascita dell’Istituto Centrale del Restauro nel 1939 è un evento che riguarda esclusivamente le vicende italiane e solo negli anni successivi alla guerra avrà un peso significativo nella scena internazionale.

Anche per questo, possiamo pensare, il libro di Burroughs ebbe un impatto limitato, ma è la sua ricezione controversa, documentata dalle recensioni di seguito esaminate, che merita un approfondimento.

Era certo evidente la forte novità del suo impianto rispetto ai pochi contributi fino ad allora pubblicati sul tema della radiografia negli studi artistici. Al di là dei numerosi e circoscritti articoli, non esistevano infatti monografie sull’argomento e il parallelo con l’unico altro manuale, pubblicato quello stesso anno in lingua tedesca, sottolinea l’ambizione metodologica di Burroughs. *Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte* di Christian Wolters rappresenta un utile confronto, per la prospettiva differente con la quale viene complessivamente affrontato il tema³²⁸. Il testo ha un intento spiccatamente manualistico, che collega la radiologia delle opere d’arte allo studio della struttura costitutiva della pittura nonché alla storia delle tecniche pittoriche e rispecchia l’approccio teorico-pratico e sperimentale delle accademie d’arte, che furono protagoniste della crescita degli studi tecnici in Germania. Con questi riferimenti Wolters introduce la tecnica radiografica e ne spiega i parametri di lettura. Analizza il ruolo della biacca (carbonato basico di piombo), uno dei pigmenti maggiormente radiopachi e al contempo più diffusi nelle tecniche pittoriche tradizionali e ne distingue tre tipologie di impiego, differentemente rilevabili in radiografia: la biacca stesa nella miscela dello strato preparatorio, la biacca come materiale pittorico maggioritario dell’abbozzo compositivo, la biacca come componente dell’impasto cromatico. La presenza nei diversi strati costitutivi del pigmento più visibile ai raggi x, in grado di annullare la resa di altri materiali presenti in miscela, o sottostanti

³²⁶ DUCCI 2012

³²⁷ *LA PROTECTION DES MONUMENTS* 1939

³²⁸ WOLTERS 1938

ovvero sovrapposti, rende evidente che la radiografia è un'immagine-somma in grado di condensare su un piano tutti gli strati pittorici, piuttosto che visualizzare una specifica immagine sottostante. La seconda parte del volume di Wolters è una sequenza di casi-studio che descrivono lo sviluppo della pittura tedesca del XV e XVI secolo attraverso le differenze nella tecnica di stesura documentabili in radiografia.

Un testo dunque fondamentale per l'approccio didattico alla questione e che in qualche modo risente anche della sua derivazione da un lavoro di tesi di dottorato. Wolters era quindici anni più giovane di Burroughs e nel dopoguerra, quale conservatore delle *Bayerische Staatsgemäldesammlungen* di Monaco, avrebbe diretto dal 1964 il *Doerner Institut*, il laboratorio di ricerca scientifica inaugurato sempre nel 1938 presso l'Accademia di Monaco e poi annesso alle gallerie della Baviera³²⁹.

L'approccio e i propositi di Burroughs sono assai diversi, al punto da far dubitare che il confronto sia lecito. Egli non contempla una specifica introduzione didattica ai criteri di lettura, ma apre con il racconto delle ricerche inaugurate al Fogg e con riflessioni metodologiche e teoriche, seguite nel quarto capitolo da una presentazione dei metodi scientifici applicati allo studio dei dipinti. Questi metodi – dalla fotomicrografia alle indagini stratigrafiche, dalle foto in ultravioletto alle riprese dell'infrarosso, – vengono poi, sbrigativamente e riduttivamente, relegati da Burroughs all'esame della genuinità e della fattura dell'opera, per occuparsi essenzialmente dell'indagine radiografica, che egli ritiene l'unica documentazione tecnica «degli aspetti che influenzano il carattere personale, lo stile, [...] la visione» degli artisti³³⁰. Dal capitolo successivo, il volume analizza ai raggi x una serie di temi storico-critici che vanno dal riconoscimento dei falsi (cap.5) e delle copie (cap.6) al riconoscimento attributivo, sul quale Burroughs maggiormente si cimenta, che si tratti di riconoscere le diverse fasi tecniche e stilistiche di un medesimo artista (cap.8 *L'evoluzione di un artista. Nicolas Maes*), o la mano del caposcuola da quella degli allievi (cap.10 *Una bottega fiamminga*; cap.11 *Due problemi intorno a Rembrandt*) ovvero quella di un artista affermato rispetto a quella di un giovane e promettente collega, attivi in una stessa bottega, come è il caso di Giorgione e Tiziano (cap.9). Esplicito fin dal titolo, l'intendimento del volume è dunque quello di avviare per ogni capitolo un dibattito critico e la critica, piuttosto che la storia delle tecniche artistiche o la storia del restauro, è il terreno in cui vengono elaborate le informazioni raccolte dalla radiografia. Il modo di argomentare è spesso serrato e con una molteplicità di riferimenti, molti dei quali non illustrati³³¹, che mettono alla prova il lettore più attento.

Il confronto cui si è accennato tra il volume di Wolters e quello di Burroughs venne proposto per la prima volta da un acuto e un poco prevenuto recensore: Julius Held³³². La sua recensione parallela dei due volumi, pubblicata nel 1940 su *The Art Bulletin*³³³, ci permette di riassumere alcuni tratti specifici dell'opera di Burroughs, tenendo presente che Held li declina sempre in senso negativo. D'altra parte, pur accettando l'impostazione di Wolters in opposizione a quella di Burroughs, Held

³²⁹ Wolters (1912-1998) nasce come storico dell'arte, allievo di Wilhelm Pinder presso l'Università di Monaco e poi si forma come restauratore sotto la guida di Kurt Wehlte e Johannes Wilde. Frequenta il Doerner Institut una prima volta nel 1940. BURMESTER 2016, p.801

³³⁰ BURROUGHS 1938, p.47

³³¹ Pur contenendo ben 133 illustrazioni, *Art Criticism from a Laboratory* descrive una quantità di opere e relative radiografie, che avrebbe richiesto un vero atlante enciclopedico, delle proporzioni dell'archivio di *shadowgraphs* del Fogg Museum da cui Burroughs trae i suoi riferimenti. A titolo di esempio nel nono capitolo, su Giorgione e Tiziano, Burroughs cita diciotto dipinti, ma solo cinque vengono illustrati.

³³² Julius Held (1905-2002) è stato uno storico dell'arte e conoscitore dell'arte fiamminga, esperto di Rubens, Van Dyck e Rembrandt. Formatosi in Germania, dopo l'ascesa al potere di Hitler emigrò negli Stati Uniti, dove insegnò alla Columbia University.

³³³ HELD 1940

tradisce la sua sostanziale contrarietà – si direbbe ideologica - ad accogliere come utile il contributo della radiografia: «ciò che manca [...] è una definizione chiara di quanta parte delle osservazioni fatte sulle radiografie e delle deduzioni tratte dal loro studio, sarebbe stato possibile conseguire con un attento studio della cosiddetta “superficie”»³³⁴. Un punto debole di Burroughs, evidenziato nella recensione, è quello di non chiarire, al contrario di Wolters, che in radiografia ciò che viene registrato sulla lastra, in quanto sufficientemente radiopaco, non dipende dalla collocazione stratigrafica. È dunque fuorviante la contrapposizione tra “superficie” e “*underpainting*” ed è sbagliato affermare che quest’ultimo è «ciò che appare in radiografia»³³⁵. Secondo Held, l’Americano procede adattando in qualche modo i dati raccolti a ipotesi precostituite e a interpretazioni schematiche degli stessi. Ad esempio, la volontà dell’autore nel caso di Nicolas Maes di descrivere linearmente la trasformazione dello stile attraverso il riscontro di diverse tracce radiografiche della tessitura non considera l’eventualità che tecniche di stesura differenti possano essere state impiegate da un artista in opere dello stesso periodo, cosa che peraltro ben si adatta alla *teoria dei modi*, in funzione dei diversi soggetti e formati. Per questo è criticabile individuare tratti radiografici caratteristici di un’autografia e applicarli all’analisi di differenti tipologie di raffigurazione, ad esempio un ritratto accanto un soggetto mitologico. Ma l’affondo più critico verso il modo di argomentare di Burroughs si svolge sul piano della lingua: «Contrariamente a Wolters, che rimane sempre in stretto contatto con le forme che descrive, le descrizioni di Burroughs sono generiche e tendono pericolosamente verso gli stessi “misteri della critica intuitiva” che egli bolla come non scientifica»³³⁶. Piuttosto impietosamente, Held elenca alcuni esempi di questa terminologia «vagamente interpretativa piuttosto che accuratamente descrittiva» e accosta le descrizioni, assai simili, degli stili “radiografici” che Burroughs intende distinguere tra Roger van der Weyden e il Maestro di Flémalle. Da un lato una pittura «consistently precise, easy, skilful, positive» e dall’altro «placid accuracy of forms, methodically painted, free, skilful»³³⁷. Un linguaggio così vago confessa al lettore che il proposito di Burroughs di praticare una critica d’arte più oggettiva si scontra con alcuni limiti, questi sì, oggettivi. Certamente la recensione di Held non è immune da un intento malevolo, quello di dimostrare che la radiografia non può contribuire al riconoscimento attributivo ed è lungi dal costituire «una panacea per i rompicapo della critica»³³⁸. Cionondimeno, ha il merito di segnalare una certa schematicità dei criteri di interpretazione e soprattutto l’incapacità di separare i dati dalla lettura e integrazione dei dati. Altre recensioni, non così negative, illuminano ulteriori criticità ma al contempo riconoscono i contributi innovativi della metodologia di studio di Burroughs. Tra queste, quella uscita lo stesso anno (*The Burlington Magazine*, 1940) per la penna di William Constable, uno studioso che non poteva essere affetto da preconcetti e diffidenze, in virtù del suo percorso che fin dal Conferenza di Roma lo aveva inserito nel panorama degli studi tecnici internazionali³³⁹. Infatti la recensione si apre con un ricordo personale di quando «Mr. Burroughs apparve per la prima volta alla National Gallery, armato di uno strumento a raggi x, allora tenuto a vista come una macchina infernale, in grado di esplodere con un solo tocco»³⁴⁰. Ma dopo il riconoscimento iniziale dello status di pioniere dell’indagine radiografica e della sua autorevolezza nel settore, Constable non nasconde a Burroughs e al lettore la propria delusione. Giudica fuorviante chiamare in causa, fin dal titolo,

³³⁴ Ibid., p.38. Julius Held espresse più volte diffidenza verso gli studi tecnici, particolarmente nel caso di argomenti vicini alla sua *expertise*. Si vedano le sue posizioni critiche verso il *Rembrandt Research Project* e le ipotesi attributive che il progetto propose. HELD 1991, pp.3-16; GRASMAN 1999

³³⁵ HELD 1940, p.39

³³⁶ Ibid., p.40

³³⁷ Ibid., p.42

³³⁸ Ibid., p.43

³³⁹ CONSTABLE 1940

³⁴⁰ Ibid.

l'attività dei laboratori scientifici museali, per poi limitarla alla sola radiografia, senza spiegare il peso e il ruolo delle altre analisi e senza chiarire che «non c'è un'unica strada per la conoscenza e che nessun metodo è infallibile». Riconosce le radici “morelliane” della ricerca di Burroughs, il quale con l'ausilio di una lente a raggi x aveva trasportato l'analisi morfologica dello studioso italiano dalle singole entità formali alla singola pennellata e agli aspetti tecnici della stesura. Soprattutto, gli esiti della ricerca e le ipotesi critiche cui Burroughs perveniva venivano giudicate piuttosto positivamente. Pur non entrando nel merito dei singoli argomenti con l'acribia di Held, Constable riteneva che l'analisi di Burroughs dello stile di Rubens e della sua cerchia avesse conseguito una migliore caratterizzazione del lavoro di alcuni seguaci rispetto ai precedenti tentativi della critica e che il suo studio dei primitivi fiamminghi avesse prodotto contributi considerevoli, tra cui le evidenze significative della presenza di due pittori (Jan e Hubert van Eyck) sulla pala dell'*Adorazione dell'agnello mistico*. La recensione si chiude però con dubbi che nuovamente investono i criteri di lettura e li mettono in relazione con i parametri di ripresa: «Fino a che punto, ad esempio, sono confrontabili le diverse radiografie? [...] Se su radiografie dello stesso dipinto eseguite a diverso chilovoltaggio osserviamo quanto differenti appaiano le cose che esse rivelano, viene da domandarsi se abbiamo davvero imparato a comprendere il linguaggio della radiografia. Avrei preferito che il signor Burroughs avesse dato più spazio e più considerazione a questi problemi [...] e si fosse occupato, maggiormente di quanto ha fatto, del significato dei risultati in relazione alla struttura costitutiva del dipinto. Una definizione delle possibilità e dei limiti e la costruzione di una grammatica sarebbero molto meno appassionanti di come il libro si presenta; ma in definitiva credo sarebbero più utili e il signor Burroughs è l'uomo giusto per questo compito». La critica maggiore dell'ex direttore della National Gallery di Londra riguarda dunque la scelta di Burroughs di saltare la fenomenologia e la didattica della metodica di analisi, evitando poi di chiarirne la relazione con la struttura fisica dell'oggetto di analisi. In realtà, dopo aver seguito la sua corrispondenza lungo un intero decennio, crediamo che Burroughs sentisse l'urgenza di parlare da storico dell'arte agli storici dell'arte. Confidava probabilmente che esponendo i contributi critici resi possibili dall'indagine radiografica, gli studiosi si sarebbero convinti ad “attrezzarsi” con le dovute competenze tecniche ovvero ad affidarsi a quella figura intermedia – che noi abbiamo modernamente chiamato *technical art historian* – della cui necessità si era persuaso da tempo. L'assenza di una “grammatica” della lingua radiografica e dei suoi tecnicismi non fu oggetto di critica invece per un altro recensore addetto ai lavori. La presentazione del volume da parte di Sheldon Keck (1910-1993) fu senz'altro molto più clemente e anzi lodava il fascino del linguaggio diretto e semplice dell'autore che poteva rivolgersi a chiunque avesse interesse per l'estetica e per lo studio fisico dei dipinti³⁴¹. Certamente Keck doveva essere ben disposto verso l'opera che coronava dieci anni di ricerche del Fogg Museum, dal momento che egli fu il primo restauratore formatosi ad Harvard, seguendo gli insegnamenti di Arcadius Lyon e i corsi di Forbes, per diventare poi il capo-restauratore del Brooklyn Museum of Art³⁴². Ravvisava semmai nell'insufficiente bagaglio di illustrazioni - malgrado la presenza di «133 eccellenti foto bianco-nero» - le uniche difficoltà per il lettore, obbligato a «seguire gli intricati passaggi logici relativi ai confronti estetici e tecnici tra i dipinti, senza la possibilità di visualizzarne l'evidenza»³⁴³. Keck toccava un problema non secondario, che vale ancora oggi se non si ricorre all'editoria digitale: praticare una storia dell'arte incentrata sulle immagini tecniche presuppone una quantità enorme di confronti visivi, che è quasi impossibile gestire nell'editoria tradizionale.

³⁴¹ KECK 1938

³⁴² BEWER 2010, p.175

³⁴³ KECK 1938, p.134

L'ultima recensione che va discussa in queste righe è di nuovo una presentazione in parallelo di due volumi e chiude il cerchio delle diverse prospettive dei recensori finora considerati, uno storico dell'arte, un conservatore museale e un restauratore. Se lo storico dell'arte Julius Held aveva discusso due monografie manualistiche sulla radiologia artistica, il *conservation scientist* Harold Plenderleith confrontava due volumi-repertori che erano anche due inediti prodotti editoriali dei primi laboratori scientifici e dipartimenti di ricerca tecnica dei musei internazionali³⁴⁴. Egli accostava infatti *Art Criticism from a Laboratory* a *From the National Gallery Laboratory*³⁴⁵, sorta di atlante di immagini tecniche (Radiografie, fotografie a infrarossi, macrofotografie) che documenta a diverse lunghezze d'onda i medesimi particolari di alcuni capolavori del museo londinese. Costituì una vera e propria apertura sul futuro dell'editoria storico-artistica e soprattutto sulle nuove potenzialità per illustrare e comunicare le conoscenze tecniche sulla pittura, che le ricerche materiali e le analisi scientifiche andavano investigando. Il fatto che il volume fosse effettivamente povero di testo e si presentasse in forma di atlante splendidamente stampato veniva riconosciuto da Plenderleith. Nella recensione infatti lo definì un «mirabile supplemento illustrato» delle conferenze su *The Physics and Chemistry of Paintings*, tenute alla Royal Society of Arts dal curatore del volume e direttore dello Scientific Department, Ian Rawlins, un altro pioniere della scienza della conservazione³⁴⁶.

Anche per quanto concerne Burroughs, il contesto proprio delle sue ricerche era quello laboratoriale e degli studi sperimentali recentemente introdotti nei musei e in rari centri universitari. Questi stavano raccogliendo, secondo Plenderleith, «dati di suprema importanza per la storia dell'arte e la critica»: erano una spinta - «*a fresh impetus*» - per il rinnovamento della disciplina. Come rilevava, gli «studi radiografici [di Burroughs] aiutano ad avvicinarsi al punto di vista dell'artista e a seguire la sua elaborazione dello stile» e sottolineava che nella sua ricerca l'interpretazione e la valutazione dell'evidenza hanno un ruolo molto più rilevante della «registrazione meccanica di aspetti fisici».

In definitiva i diversi toni e le diverse prospettive delle poche recensioni considerate, a parte i contrastanti giudizi critici, polemici ed elogiativi che contengono, ci restituiscono la constatazione - che nel caso di Held appare rifiuto netto - di un nuovo ambito metodologico e di una nuova figura in formazione, che offriranno un contributo cruciale alla riconfigurazione disciplinare degli studi storico-artistici nel Novecento.

³⁴⁴ Harold Plenderleith (1898-1997), chimico e studioso di archeologia, dal 1924 fu assistente di Alexander Scott, responsabile del nuovo *Department of Scientific Research* del British Museum, aperto per far fronte al degrado dei reperti archeologici, dislocati nella metropolitana di Londra durante la prima guerra mondiale. Partecipò agli scavi archeologici della tomba di Tutankhamun e fu autore di un manuale di riferimento per la conservazione dei beni archeologici (PLENDERLEITH 1956). Nel 1959, lasciato il British Museum, divenne il primo direttore del Centro Internazionale per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali (ICCROM), con sede a Roma, e dal 1965 al 1968 fu anche presidente dell'Istituto Internazionale per la Conservazione (IIC).

³⁴⁵ BRAGG, RAWLINS 1940

³⁴⁶ RAWLINS 1937. Ian Rawlins (1895-1969), fisico e studioso di cristallografia, divenne nel 1934 il responsabile (*Scientific Adviser*) dello *Scientific Department* della National Gallery di Londra. Fondatore della rivista di riferimento *Studies in Conservation* (1951-), fu determinante nell'introduzione del condizionamento microclimatico alla National Gallery. I suoi interessi spaziavano dalla reologia alla psicologia della *Gestalt*, discipline che egli tentò di applicare all'analisi della struttura e della composizione dei dipinti.

II Parte

La radiografia e l'analisi tecnica per districare un nodo della *connoisseurship*: l'opera di Giorgione e del giovane Tiziano

IV. *Il problema Giorgione nella critica alla fine degli anni venti*

Nel nono capitolo di *Art Criticism from a Laboratory*, Alan Burroughs affrontava il tema dell'identità stilistica di Giorgione e del giovane Tiziano. Si era nel pieno di una profonda revisione del catalogo del maestro di Castelfranco, che gli studi ottocenteschi avevano esteso ad un'ampia produzione, includendo quadri emblematici e celebrati - e ora considerati autografi di Tiziano - come il *Concerto campestre* del Louvre, il *Concerto Pitti*, la *Madonna con Bambino tra i Ss. Antonio da Padova e Rocco* del Prado, il *Cristo e l'adultera* di Glasgow. Il catalogo e la cronologia dei dipinti che gli venivano attribuiti mutavano in funzione dell'idea che i singoli studiosi formavano intorno alla fisionomia indefinita e al ruolo di Giorgione nel quadro della nuova pittura veneziana di tardo Quattrocento. Alla fine dell'Ottocento il *Concerto* del Louvre era ancora ritenuto di Giorgione dalla maggior parte degli studiosi, da Adolfo Venturi a Georg Gronau ed Herbert Cook, da Giovanni Morelli a Bernard Berenson³⁴⁷. Questi ultimi ascrivevano all'ultima fase di Giorgione l'intero gruppo di dipinti citato. Le ricerche dei decenni successivi avrebbero messo in dubbio alcune visioni *pangiorgioniste*³⁴⁸ e rimodellato il catalogo. Da un lato la *pressione* di Tiziano e di Sebastiano del Piombo rendeva incerta la sua produzione tarda e dall'altro la sua opera giovanile veniva *aggredita* dalle proposte di attribuzione in favore di Giovanni Bellini o di Vincenzo Catena, dei quali si ipotizzava un rinnovamento in tarda età alla luce delle nuove tendenze³⁴⁹.

I riferimenti bibliografici cui Burroughs rimandava il lettore in apertura del suo saggio ci permettono di ripartire dallo stato dell'arte degli studi e dalla stessa prospettiva dell'autore, che proponeva l'applicazione della nuova metodologia tecnica in un campo della critica dove la divergenza di opinioni era tale che «Lionello Venturi attributed to Giorgione only eight pictures, while Cook attributed sixty or seventy». I testi e gli studiosi citati sono circoscritti e non considerano le uscite degli ultimi anni prima della pubblicazione di *Art Criticism from a Laboratory*. Per quanto concerne il catalogo di Giorgione, Burroughs rappresenta con una ristretta scelta di riferimenti la dialettica tra l'attribuzionismo "inclusivo" di Cook e anche di Ludwig Justi, e il rigore selettivo di alcune ricostruzioni del nodo Giorgione-Tiziano giovane. Soprattutto a queste ultime Burroughs rivolge la propria attenzione e affida il lettore alla monografia di Lionello Venturi del 1913 e al volume del 1930 di Louis Hourticq³⁵⁰. Significativamente il capitolo introduttivo della prima si intitola come il secondo: *Il problema di Giorgione*.

³⁴⁷ A. VENTURI 1900, p.133; GRONAU 1900 (ed. ingl. 1904, p.35); COOK 1900, pp.39-42; MORELLI, RICHTER (1878) 1960, pp. 39, 46; BERENSON 1894 (ed. 1897), p.108. Vedi BALLARIN 1993a

³⁴⁸ L'introduzione della definizione di *pangiorgionismo* si deve a Lionello Venturi. L. VENTURI 1913, p.27

³⁴⁹ BERENSON 1895, pp.28-33

³⁵⁰ L. VENTURI 1913, HOURTICQ 1930

Venturi metteva in luce il paradosso che minava le fondamenta della critica giorgionesca, la quale si misurava su un caposcuola pressoché privo di opere conservate, le cui uniche commissioni pubbliche – per la Sala dell’Udienza di Palazzo Ducale e per il Fondaco dei Tedeschi - erano andate perdute. Gli studiosi avevano ereditato - complice il Vasari - «una tradizione bene assodata che faceva di Giorgione un grande, anzi l’iniziatore; e, in corrispondenza, una folla di opere che il desiderio dei proprietari attribuiva al maestro. Né possedevano la critica sufficiente per districare la matassa, anzi l’aggrovigliarono sempre di più»³⁵¹. Una disamina rigorosa e restrittiva di fonti e opere conduceva Venturi a un elenco di 23 opere originariamente ascrivibili a Giorgione, di cui soltanto otto – incluso il frammento di affresco staccato dal Fondaco dei Tedeschi – erano conservate. Una sorta di *tabula rasa* condita da giudizi irridenti verso l’ampio catalogo proposto da Herbert Cook³⁵².

L’operazione riduzionista condotta da Lionello Venturi sul catalogo di Giorgione contribuiva a renderlo meno confuso e a delineare un ruolo da protagonista per il giovane Sebastiano del Piombo³⁵³. Al contempo non diradava però la nebbia sulla produzione giovanile di Tiziano. A tal proposito si sarebbe rivelato cruciale il contributo di Louis Hourticq, che come ha riconosciuto Ballarin non ha eguali per quanto riguarda la storia degli studi sui rapporti tra Giorgione e Tiziano³⁵⁴. *Le problème de Giorgione* passa in rassegna la fortuna critica del maestro di Castelfranco, muovendo ancora una volta dalla biografia di Vasari, che Hourticq interpreta giustamente nel quadro di una ricostruzione “interessata” che il Fiorentino offrì della scuola veneziana «à travers l’histoire de sa patrie». A questo serve il parallelo tra Leonardo, iniziatore della pittura moderna a Firenze, e Giorgione, primo dei pittori moderni del Nord. Ma quando Vasari deve illustrare tale ricostruzione con la vita e le opere del maestro veneto, il racconto si fa «succinct, incertain, réticent»³⁵⁵. Vasari non conosce l’opera di Giorgione. Cita pochi dipinti, che - fatta salva la decorazione del Fondaco dei Tedeschi - si rivelano in massima parte attribuzioni errate. Né la seconda edizione³⁵⁶, compilata dopo un viaggio a Venezia, modifica in sostanza il quadro, pur correggendo alcuni errori della precedente. Infatti, la critica successiva non ha identificato con certezza alcuna opera nella decina di ritratti aggiunti, che potesse arricchire il catalogo delle opere documentate e conservate.

Questa indefinitezza della produzione di Giorgione dovette essere precoce, se non strutturale ed è in parte dovuta alla scarsità di commissioni pubbliche rispetto a quelle di singoli collezionisti. Per questo come sottolinea Hourticq si arriva alla biografia di Carlo Ridolfi del 1648 con una lista - cresciuta esponenzialmente - di opere in gran parte non identificate e, per quelle riconosciute, in gran parte riferibili ad altri pittori, sebbene «il desiderio dei proprietari [le

³⁵¹ L.VENTURI 1913, pp.18-19.

³⁵² «Così che, quando un giovane dilettante e raccoglitore inglese, Herbert Cook, si occupò della questione e volle superare la crisi della critica postmorelliana, pose come punto di partenza le attribuzioni concordate del Cavalcaselle e del Morelli, e vi trovò un enorme numero di disparati elementi, i quali gli permisero, anche per la limitata coscienza ch’egli aveva della qualità dell’opera d’arte di attribuire a Giorgione tutto ciò che essendo giorgionesco non può attribuirsi a qualche conosciuto scolaro di lui. E poiché gli risultò un centone di opere di differentissimo valore, egli creò il principio dell’ineguaglianza nella produzione giorgionesca». L.VENTURI 1913, p.26

³⁵³ Fin dall’intervento di Berenson (BERENSON 1903, p.233) il *Giudizio di Salomone* di Kingston Lacy e il *Cristo e l’adultera* (o *Susanna e Daniele*) di Glasgow venivano accomunati e attribuiti a Sebastiano, opinione condivisa tra l’altro da Lionello Venturi, malgrado i due quadri, uscendo dal catalogo di Giorgione, avrebbero dovuto «prendere direzioni differenti» (BALLARIN 1993, p.307).

³⁵⁴ BALLARIN 1993, *ibid.*

³⁵⁵ HOURTICQ 1930, p.15.

³⁵⁶ VASARI 1568

attribuisse] al maestro» (Lionello Venturi). Compagno però per la prima volta la *Madonna di Castelfranco*, il *Concerto Pitti* e la *Venere di Dresda*.

Ai fini attribuzionistici sarebbe stato ben più importante il ritrovamento all'inizio del XIX secolo della *Notizia di opere di disegno*, manoscritto di Marcantonio Michiel, conoscitore e collezionista veneziano della prima metà del Cinquecento³⁵⁷. Grazie alle descrizioni di Michiel entrano nel dibattito critico la *Tempesta* e i *Tre filosofi*, mentre della *Venere dormiente* egli ricorda l'amorino aggiunto da Tiziano³⁵⁸.

Soprattutto Hourticq evidenzia come il Giorgione di Vasari che dipinge a pennello carico («un pinceau chargé d'une couleur onctueuse»³⁵⁹) è incompatibile con il pittore descritto da Michiel, che dipinge preziosamente, cesellando le figure con un pennello da *primitivo*. Tra i due Hourticq ritiene più affidabile il collezionista veneziano e alla luce di una tale antinomia nella descrizione dello stile di Giorgione egli rivede numerose attribuzioni, restituendo a Tiziano molte delle opere dibattute: non solo il gruppo citato in apertura di capitolo (con l'eccezione del *Concerto Pitti* che egli ritiene di Sebastiano) ma anche la *Venere di Dresda*, che non ritiene quella citata da Michiel bensì una versione interamente eseguita da Tiziano.

Il Giorgione che sopravvive al passaggio di Hourticq non può essere «l'initiateur du naturalisme moderne, le prédécesseur de Caravage». Vasari continua a portarci fuori strada. Al contrario lo storico dell'arte francese concorda con Ludovico Dolce nel riconoscere a Tiziano il ruolo di rinnovatore della pittura veneziana, che seppe far crescere e brillare la *poca favilluccia* accesa dall'arte del maestro di Castelfranco. *Le problème de Giorgione* termina con un paradosso emblematico della complessità dell'argomento: il *Concerto* del Louvre, il *Concerto Pitti* e la *Venere di Dresda* esprimono il miglior lirismo giorgionesco pur non essendo di sua mano³⁶⁰.

Oltre ai due riferimenti bibliografici dalla critica italiana e francese, Burroughs consigliava un terzo di ambito germanico: *Zur Giorgione-Tizian Frage* di August Mayer³⁶¹.

Lo sfortunato allievo di Heinrich Wölfflin³⁶², specialista di pittura spagnola e veneziana, pubblicò sul tema in esame un breve articolo riccamente illustrato che prendeva spunto dall'opera recente di Hourticq. In sostanza Mayer contestava il ruolo riduttivo che lo storico francese concedeva a Giorgione sulla scena della nuova pittura veneziana, limitando l'influenza che egli ebbe sui giovani Tiziano e Sebastiano del Piombo. Inoltre la morte precoce e improvvisa del maestro di Castelfranco rendeva plausibile che un certo numero di opere fosse rimasto ad uno stadio non-finito e che gli interventi di Tiziano giustificassero alcune incongruenze stilistiche. In quadri problematici, quali il *Concerto Pitti* e il *Cristo e l'adultera* di Glasgow, Mayer interpreta le differenze esecutive come segno di mani distinte, restituendo a Giorgione la paternità di queste composizioni – incluso il *Concerto campestre* del Louvre – e suggerendo in aggiunta che anche gli inserti tizianeschi, ad esempio il volto centrale nel *Concerto Pitti* o la figura dell'adultera nella tela di Glasgow, possano essere dipinti imitando la tecnica fluida e alla *gouache* del maestro scomparso. Lo studioso lascia aperta questa possibilità anche per la *Santa Famiglia*, allora di collezione Benson (ora Washington, National Gallery) e

³⁵⁷ MICHIEL (1521-1543) 1800

³⁵⁸ Per le vicende conservative che hanno condotto nel restauro del 1836 a una stesura di cancellazione del lacunoso amorino "tizianesco", vedi POSSE 1931.

³⁵⁹ HOURTICQ 1930, p.33

³⁶⁰ «Retenons seulement que c'est à ces trois chefs-d'œuvre que Giorgione doit son prestige et qu'aucune de ces peintures n'est de sa main» HOURTICQ 1930, p.83-85

³⁶¹ MAYER 1932

³⁶² Mayer, di origine ebrea, fu ucciso ad Auschwitz il 12 marzo 1944.

da lui ritenuto giorgionesco sulla base degli elementi sia formali, sia tecnico-esecutivi. Si tratta di uno dei dipinti appartenenti al gruppo di opere che Berenson identificava come frutto dell'aggiornamento tardivo di Vincenzo Catena, per poi parzialmente ricredersi in direzione di Tiziano soltanto al principio degli anni trenta. La ricostruzione di Berenson ebbe un certo seguito, allontanando l'identificazione dell'autore con Giorgione fino alla *Cartella tizianesca* di Roberto Longhi (1927)³⁶³.

Piuttosto che gli esiti del suo giudizio attributivo, non sfuggirono a Burroughs gli strumenti e il metodo dell'analisi di Mayer, condotta attraverso confronti di dettagli e di caratteristiche tecnico-esecutive, nonché attenta alla disponibilità o meno di documenti radiografici³⁶⁴. Effettivamente, l'ipotesi formulata da Burroughs muove proprio dalla presunta corrispondenza tra la propria lettura delle radiografie e un'osservazione tecnico-stilistica avanzata dallo studioso tedesco. Secondo Mayer l'opera di Giorgione è maggiormente "disegnata" rispetto a quella di Tiziano («"zeichnerischer" als Tizian»), sebbene aggiunga che non si può parlare di disegno in senso fiorentino. Egli distingueva l'impostazione grafica delle composizioni di Giorgione rispetto alla costruzione per volumi di Tiziano, che espresse precocemente nelle sue figure una monumentalità pienamente cinquecentesca, marcando una differenza profonda con il linguaggio giorgionesco di pochi anni precedente³⁶⁵.

2. L'analisi di Burroughs in *Art Criticism from a Laboratory* (1938): le criticità di una lettura pionieristica

Burroughs parte da questo spunto di Mayer, che ritiene di poter illustrare attraverso la radiografia dei dipinti di Giorgione e che trasforma in un vero assunto: «more graphic, less drawn». Questa dichiarazione ad effetto, in apertura di capitolo, rivela un punto critico evidente sul quale torneremo: Burroughs non dispone di *imaging* in infrarosso, la cui tecnica peraltro muoveva allora i primi passi, e dunque qualsiasi riferimento al disegno – o meglio all'*underdrawing* – non può che essere ipotetico e deduttivo.

Trattandosi di un terreno insidioso, lo studioso americano intraprende l'analisi con un dipinto - i *Tre filosofi* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (Fig.II.1) [cap.III, Scheda n.1] - di pressoché unanime e costante attribuzione al maestro di Castelfranco, sebbene la critica abbia variamente considerato la possibilità che si tratti di un dipinto non-finito e completato da Sebastiano del Piombo, come tramandato dal Michiel. Già all'inizio degli anni trenta, Johannes Wilde aveva descritto i numerosi cambiamenti in corso d'opera rivelati ai raggi x, nonché la complessa genesi della composizione³⁶⁶. Egli giungeva tra l'altro a mettere in dubbio un

³⁶³ LONGHI (1927), 1967, p.236

³⁶⁴ Nel contributo in questione, Mayer si augurava che i due dipinti, attribuiti a Giorgione, con il *Giudizio di Salomone* e *Mosé e la prova del fuoco*, potessero essere esaminati ai raggi x, per meglio valutarne la qualità e circoscriverne le ridipinture. MAYER 1932, p.375. Successivamente, tornando a riflettere intorno a Tiziano giovane, diede conto di aver scoperto nella radiografia della *Cena in Emmaus* del Louvre - esaminata presso il *Laboratoire* allora diretto da Jacques Dupont - la presenza sottogiacente dello stemma del casato veronese dei Maffei, poi cancellato probabilmente per il passaggio ai Gonzaga. MAYER 1938, p.302

³⁶⁵ MAYER 1932, p.372

³⁶⁶ Appare importante segnalare che in apertura di saggio, descrivendo il contributo della radiografia allo studio dei dipinti, Wilde faccia riferimento con notevole precisione e nello stesso ordine ai campi di utilizzo citati da Forbes e Burroughs. I primi due sono perfettamente coincidenti: «disvelamento dei falsi» e «individuazione dei danni e delle ridipinture». Quanto al terzo ambito, strettamente connesso alla critica d'arte, i due studiosi americani indicavano con maggiore o minore prudenza il terreno dell'attribuzionismo: lo studio e la catalogazione del distinto *modus operandi* di ciascun artista esaminato. Lo studioso tedesco propone una prospettiva più ampia e lungimirante - «lo sguardo nella

significativo intervento di Sebastiano – e Burroughs sembra dargli ragione – che peraltro anche l'insieme delle indagini ora disponibili suggeriscono di escludere³⁶⁷.

Nei dettagli radiografici pubblicati da Wilde, corrispondenti alle lastre conservate negli archivi RX del Fogg (figg.II.2a,b,c), Burroughs nota per la prima volta come lungo ampie porzioni delle figure i raggi x restituiscano dei profili scuri e netti («strong outlines») (fig.II.3) - come riporta nelle brevi note del *report* F.2123 che accompagna le tre lastre (fig.II.4) - in corrispondenza dei quali si interrompono le tessiture adiacenti dello sfondo e degli incarnati o panneggi. Si tratta di una fascia di rispetto che, come osserva Burroughs, produce un effetto piatto e lontano da quanto si apprezza sul dipinto: quel “girato” che modella i margini delle figure con velature superficiali. Lo studioso ipotizza che tale tecnica pittorica derivi dall'alunnato presso Bellini, dal momento che una simile resa radiografica è stata documentata nel *Festino degli dei*, dipinto dall'anziano maestro per lo *studiolo* di Isabella d'Este e in seguito rimaneggiato da Tiziano. In virtù della caratteristica risposta ai raggi x della tecnica di stesura di Tiziano, Burroughs ritiene di poter identificare le parti a lui riferibili. A tal proposito le due lastre conservate in archivio e acquisite da Burroughs illustrano appropriatamente la sua lettura e l'idea che gli interventi da parte di Tiziano non si fossero limitati al solo paesaggio, come tramandato da Vasari, bensì anche ad alcune delle figure³⁶⁸: ciò spiegherebbe la resa radiografica sagomata di Lotide - la ninfa addormentata - simile a quanto descritto nei *Tre Filosofi*, e la diversa risposta - «the feathery painting ... a diaphanous touch» - prodotta dai raggi x sulla figura ampiamente rimodellata della fanciulla con la brocca sulla testa (Figg.II.5-6). Questa stesura ariosa e mossa dai contorni vibranti è secondo Burroughs una caratteristica cifra tizianesca, come spiega più diffusamente il *report* che discute i risultati dell'analisi radiografica (Figg.II.7a-7b)³⁶⁹.

Dopo il passaggio dell'opera dalla Widener Collection alla National Gallery di Washington nel 1942, le successive ricerche hanno permesso di affinare e modificare il contributo conoscitivo delle indagini, particolarmente grazie alla campagna effettuata durante il restauro di David Bull, iniziato nel 1985³⁷⁰. L'esame chimico-stratigrafico delle stesure e l'*imaging* IR hanno permesso di circoscrivere l'intervento di ammodernamento eseguito da Tiziano e di limitarlo all'aggiunta del paesaggio con la collina e alla ridefinizione dello sfondo arboreo³⁷¹. Soprattutto, malgrado le difficoltà di lettura del disegno sottogiacente incontrate dalla riflettografia IR³⁷², è stata confermata la presenza di un ampio disegno scuro a pennello lungo numerosi contorni, confermando e precisando quanto emerso in radiografia. Ulteriori approfondimenti della lettura

genesi dell'opera» - ed è consapevole della svolta negli studi storico-artistici. Il campo aperto dalla nuova esperienza resa possibile con la radiografia reindirizza la disciplina stessa: «È come se la ricerca, illuminata dal vivo interesse di un pubblico non specialistico, sia pervenuta all'essenziale». WILDE 1932, p.141.

³⁶⁷ WILDE 1932, pp.148-149; BELLINI, GIORGIONE, TITIAN 2006, pp.164-167

³⁶⁸ Questa posizione venne poi sviluppata da John Walker. WALKER 1956

³⁶⁹ Le lastre sono conservate nel *dossier* F129 dell'archivio radiografico del Fogg. Il *report* è in HAMA, “Forbes Edward Waldo (1873-1969). Teaching and Research Materials Collection (1891-1968)”; Box 27, f.818 “Giovanni Bellini and School of the Bellini”

³⁷⁰ BULL, PLESTERS et al. 1990

³⁷¹ Gli autori delle ricerche tecniche hanno anche avanzato l'ipotesi che Tiziano abbia conservato alcuni brani, aggiunti in un precedente intervento, forse di mano di Dosso Dossi, tra cui il fagiano sull'albero a destra. BULL 1990, pp. 38-41

³⁷² Il dipinto della National Gallery di Washington fu uno dei banchi di prova dei sensori IR al silicio di platino, in confronto con la telecamera Vidicon, prevalentemente in uso fino a quel momento. WALMSLEY, METZGER et al. 1994; METZGER 1995

in infrarosso hanno anche condotto all'ipotesi che questo disegno pittorico si sovrapponga a un tratto grafico sottile, visibile soltanto laddove i profili sono stati modificati³⁷³.

Per quanto concerne il dipinto viennese non si può negare che l'interpretazione dello studioso americano sia sostanzialmente corretta ed evidenzi un notevole intuito, se confrontata con quanto possiamo attualmente leggere nell'*imaging* multispettrale. La riflettografia IR ha confermato e individuato più diffusamente la presenza di un disegno largo e compendiario, dal carattere composito (Fig.II.8)³⁷⁴. Un tratto a pennello, scuro e sintetico, traccia gran parte dei profili e si estende anche alla vegetazione, definendo contorni di riferimento per il fogliame che la stesura pittorica ha poi coperto. Anche gli elementi formali modificati in corso d'opera evidenziano tale disegno pittorico, che dunque appartiene alle prime fasi esecutive. Lo si osserva nella prima versione – un poco più alta – del caseggiato sullo sfondo, a sinistra del giovane seduto, così come lungo il bizzarro copricapo a raggiera del vecchio a destra, poi abbandonato, e lungo il suo profilo, poi risolto in un leggero tre quarti. Il contorno della prima versione del volto in IR appare coincidente al segno scuro e discontinuo che profila la sua impronta radiografica. Maggiormente apprezzabile è però la coincidenza tra i profili scuri ai raggi x dell'ingombro della figura al centro e l'andamento dell'*underdrawing* rivelato in riflettografia IR.

Proprio nel personaggio con il turbante si rilevano alcuni caratteri specifici e di maggiore complessità relativamente al disegno pittorico. I contorni a pennello scuro delineano anche profili interni del panneggio, nonché alcuni elementi fisionomici, come gli occhi e il naso, mentre un segno analogo per *ductus* ma di minore opacità all'IR definisce a tratteggio il chiaroscuro dell'intero volto (Fig.II.9). Proprio la presenza di tale impostazione grafica del chiaroscuro giustifica la scarsa densità radiografica di questo volto, malgrado la luminosità simile dei diversi incarnati, dal momento che il tono chiaro dell'imprimitura e il chiaroscuro a tratteggio sono filtrati e rifiniti da velature traslucide e poco radiopache. Di conseguenza, l'interpretazione del dato radiografico come prova dell'originaria stesura a carnagione scura del personaggio – identificabile dunque con il Baldassare dei magi - è in realtà frutto di un malinteso di Wilde, dovuto alla scarsa conoscenza della resa radiografica di tecniche di stesura differenti³⁷⁵.

Le difficoltà ad affrontare il “Problema Giorgione” aumentano decisamente nel momento in cui Burroughs deve abbandonare i rari quadri certi ed esaminare quei dipinti attribuiti e controversi, di cui aveva eseguito la radiografia o era disponibile una documentazione radiografica. Il tentativo di definire per il maestro di Castelfranco una cifra stilistica riconoscibile ai raggi x si misura allora con l'esiguità e la disomogeneità del campione in esame.

Nella serie di esempi cui fa riferimento dopo aver trattato i *Tre filosofi* si incontrano per primi due casi molto problematici: il frammento con *Due pastori* dal *Ritrovamento di Paride* del

³⁷³ OBERTHALER, WALMSLEY 2006, pp.289-291

³⁷⁴ OBERTHALER, WALMSLEY 2006, pp.293-295

³⁷⁵ WILDE 1932, pp.145, 150-151. Nel suo studio radiografico sul maestro di Castelfranco, Ludovico Mucchi ha spiegato come tale resa degli incarnati sia «abbastanza frequente nei dipinti di Giorgione, nei quali probabilmente il chiaro del viso è ottenuto con impasti di poca densità stesi in sottile strato che permette il trasparire della luminosità dell'imprimitura»; MUCCHI 1978, p.18. Anche Jaynie Anderson ha rilevato l'erronea interpretazione di Wilde, sottolineando l'impossibilità di fatto di riconoscere un colore sottogiacente attraverso i raggi x (ANDERSON 1979). Al contrario Lionello Venturi cadde in un simile errore di lettura a proposito dello stesso dipinto, ritenendo che la radiografia provasse il fatto che «Giorgione's chromatic conception anticipated his arrangement of colours and was realized even in black and white»; L. VENTURI (1941) 2010, p.72.

Museo di Belle Arti di Budapest e l'*Uomo in armatura* (o bozzetto per *San Giorgio o San Liberale*) della National Gallery di Londra.

Il *Ritrovamento di Paride* è uno dei dipinti citati dal Michiel in casa di Taddeo Contarini: «La tela del paese cun el nasciminto de Paris, con li dui pastori ritti in piede, fu de mano de Zorzo da Castelfranco, et fu delle sue prime opere». La composizione ci è nota grazie alla copia di David Teniers il giovane e all'incisione contenuta nel suo *Theater Pictorum*, catalogo illustrato della collezione di quadri italiani, posseduti dall'arciduca Leopoldo Guglielmo. Il frammento con *Due pastori* di Budapest è effettivamente una porzione di un dipinto più grande e le proporzioni delle figure sembrerebbero compatibili con le misure riportate per il *Ritrovamento di Paride* nell'inventario del 1659 della collezione degli Asburgo³⁷⁶. Ciononostante dopo un'iniziale riconoscimento attributivo, proposto da Giovanni Morelli e a lungo rilanciato da Justi (anche nella riedizione della sua monografia del 1936), la maggioranza dei conoscitori – a partire da Berenson – retrocesse i *Due pastori* al rango di copia.

Al frammento di Budapest Burroughs dedica sbrigativamente poche righe, schierandosi con la posizione di György Gombosi, che in virtù dell'analisi radiografica si era espresso pochi anni prima a favore della paternità giorgionesca (Figg.II.10a,b)³⁷⁷. Gombosi riteneva che la scarsa qualità dell'opera, lamentata dagli storici dell'arte, dipendesse dalle pesanti sovracommissioni e che la radiografia, documentando sia lo stato lacunoso sia la presenza di modifiche, suggerisse per l'opera lo statuto del lacerto originale ridipinto. In realtà la documentazione tecnica è parziale, la sua interpretazione non univoca e le modifiche indicate non appaiono incompatibili con le correzioni in corso d'opera di un copista. Né si comprende la sicurezza di Burroughs nell'identificare le analogie di resa radiografica tra il frammento e i *Tre filosofi*, a patto che non disponesse di altra documentazione oltre a quella pubblicata³⁷⁸. La posizione di Justi, Gombosi e Burroughs a favore dei *Due pastori* di Budapest restò quindi isolata e non incise nella definizione del catalogo di Giorgione. Soltanto ulteriori e approfondite ricerche tecniche – come ricordava Jaynie Anderson nella sua monografia del 1996³⁷⁹ – potrebbero forse indurre la critica a riconsiderare il frammento di Budapest.

Il piccolo dipinto su tavola della National Gallery con l'*Uomo in armatura* [cap.III, scheda n.2] fu un lascito del poeta Samuel Rogers nel 1855 e reca sul retro una scritta antica, che riporta una nota attribuita al conoscitore francese di primo Settecento Pierre-Jean Mariette (Figg.II.11-12)³⁸⁰. Essa riassume alcuni temi della storia intricata del dipinto, creduto in antico un ritratto del condottiero Gaston de Foix, e riconduce alla matrice giorgionesca, specificamente alla figura del santo guerriero nella pala di Castelfranco. Il riconoscimento attributivo, non meno di quello iconografico, è stato a lungo – ed è – controverso, dal momento che nel Seicento la piccola tavola era persino accostata a Raffaello in virtù dell'iscrizione a margine dell'incisione di Michel Lasne. Con l'ingresso nella National Gallery il piccolo "*San Giorgio*" sarebbe stato presto inserito nell'acceso dibattito intorno all'opera di Giorgione e, come riconosceva il suo più convinto sostenitore Charles Holmes, «la critica, che ha ridotto ai minimi termini il catalogo di Giorgione, non ha naturalmente risparmiato questa tavola»³⁸¹. La tesi di Holmes è quella di un

³⁷⁶ GOMBOSI 1935, p.163

³⁷⁷ GOMBOSI 1935. In realtà nell'articolo si pubblicava un'unica lastra del pastore con il bastone.

³⁷⁸ Il museo non dispone di alcuna documentazione radiografica né analitica sul dipinto, come comunicato a chi scrive il 27 dicembre 2022.

³⁷⁹ ANDERSON 1996, p.323-324

³⁸⁰ Per la *provenance* e le vicende iconografiche vedi la scheda 4.

³⁸¹ «The criticism which reduced Giorgione's genuine work to trifling proportions has naturally not spared this panel. It is said to be too badly drawn (though I confess I cannot see the defects) for Giorgione himself» HOLMES 1923b, p.230. Charles Holmes è stato direttore della National Gallery di Londra dal 1916 al 1928.

bozzetto a olio per la figura di San Giorgio nella pala della chiesa di San Liberale di Castelfranco³⁸². Riconosceva inoltre all'osservazione ravvicinata che il fondo e la tenda costituiscono aggiunte successive. Rispetto alla pala rilevava le differenze nella posa del volto, nonché nelle finiture dell'armatura, che nel "bozzetto" gli appariva più ricca di dettagli realistici (tracce di ruggine e di discontinuità sulla superficie del metallo). Giungeva così alla conclusione che dovesse trattarsi di uno schizzo dal vero di una figura in posa, provata dallo sforzo di mantenere la posizione, da cui venne poi tratta la figura idealizzata della pala³⁸³. Alan Burroughs sposò l'opinione di Holmes, ritenendo fosse confermata dalla radiografia che eseguì sull'opera nel settembre del 1927 (Fig.II.13). Nella resa radiografica confusa della testa, Burroughs leggeva una prima redazione di profilo e interpretava il "pentimento" come prova contraria alla tesi della copia. Agli occhi dello studioso americano il *ductus* rapido del pennello e la fluidità dell'impasto restituivano immagini poco nitide nei dettagli e nelle fisionomie, ma uniformi nel trattamento e con un impianto grafico degli ingombri ben definito. Riteneva in questo senso che le radiografie dell'*Uomo in armatura* documentassero tessiture analoghe rispetto a quanto i raggi x avevano registrato sui *Tre filosofi* (specificamente la figura al centro con il turbante), sui *Due pastori* e sul *Giudizio di Salomone* degli Uffizi.

Nuovamente appare importante il confronto con la resa all'infrarosso, allora non documentabile, per descrivere più precisamente la tecnica pittorica e tentare di contestualizzarla in modo più appropriato. L'opportunità, in occasione della presente ricerca di effettuare e presentare la riflettografia IR dell'*Uomo in armatura*³⁸⁴, ci permette infatti di aggiungere alcuni dati in relazione a quanto sostenuto da Holmes e da Burroughs (Fig.II.14). In primo luogo, nelle opere descritte – segnatamente nei *Tre filosofi* e nella tavola di Londra – Burroughs individua sulla scorta delle radiografie un analogo «impianto grafico non visibile in superficie» («an outlined structure not visible on the surface»³⁸⁵). Pur non discutendo questa presunta analogia – che osservando le due radiografie potrebbe essere messa in discussione – va invece sottolineata la resa completamente diversa delle due superfici pittoriche agli infrarossi. La figura del guerriero, contrariamente a quella del filosofo col turbante con cui Burroughs istituisce il confronto, risulta profondamente opaca agli infrarossi e non lascia emergere alcun tratto grafico, tanto meno del tipo ampio e a pennello riscontrato nel dipinto di Vienna. L'osservazione ravvicinata sembrerebbe peraltro confermare quanto ipotizzabile in base alla riflettografia: una tale opacità uniforme, sia negli incarnati, sia nella corazza, suggerisce che la preparazione sottostante non sia chiara e riflettente – come caratteristico in Giorgione e Tiziano - bensì bruna e assorbente. Il dato, che andrebbe precisato attraverso un'analisi stratigrafica, trova conferma nel *dossier* (*Conservation Record*) conservato presso gli archivi dello *Scientific Department* della National Gallery: in data 1942 oltre alle osservazioni sullo stato di conservazione - si rileva che il fondo a destra è dipinto su una chiazza bianca ai raggi x (evidentemente una lacuna stuccata) – viene annotata la presenza di una preparazione rossa. Ciò allontana la tecnica pittorica in esame dal contesto veneziano contemporaneo.

³⁸² L'identificazione iconografica dell'*Uomo in armatura* della National Gallery risente naturalmente del dibattito sul riconoscimento dell'identità del santo nella pala di Castelfranco. Oltre alla tradizionale interpretazione, in favore del San Giorgio, sono stati proposti nel tempo San Floriano, San Liberale – patrono della chiesa di Castelfranco – e infine San Nicasio, venerato in Sicilia, terra d'origine della famiglia del committente Tuzio Costanzo. ANDERSON 1973, p.296; GENTILI 2000, p.352; ZAMPERINI 2009, p.494; FINOCCHI GHERSI 2012, p.54.

³⁸³ «The thing is evidently a most accurate study from a tired living model, not an adaptation from a vigorous and slightly idealized figure of a warrior saint» HOLMES 1923b, p.230.

³⁸⁴ La riflettografia IR è stata curata da Rachel Billinge del Conservation Department della National Gallery ed è stata resa possibile nell'ambito del progetto di studio proposto dallo scrivente nella linea di ricerca ARCHLAB della piattaforma europea Iperion HS. Si ringraziano Catherine Higgitt e Marika Spring per la preziosa collaborazione.

³⁸⁵ Burroughs 1938, p.115.

Restano da considerare i due argomenti che escluderebbero l'ipotesi della copia: da un lato i "pentimenti" rilevati ai raggi x da Burroughs e dall'altro le varianti elencate da Holmes rispetto all'immagine di riferimento, il San Giorgio della pala di Castelfranco. Quanto alla modifica in corso d'opera - «in origine la testa era di profilo, poi modificata per inclinarla verso il basso in posa contemplativa»³⁸⁶ - va detto che l'immagine ai raggi x del volto è molto confusa e interessata da un ampio spacco a "V" che ha causato lacune e successive ridipinture. Tuttavia, pur con la necessaria prudenza per una radiopacità diffusa e indefinita che non restituisce gli elementi fisionomici, è possibile che il volto sia stato provato in più di una posizione, tra cui forse anche una frontale e non reclinata. Relativamente alle varianti, Holmes – come già detto - indica non solo quella più eclatante, vale a dire il capo reclinato e privo di elmetto, bensì l'aspetto naturalistico dell'armatura, polverosa e macchiata di ruggine, che riflette «una vera armatura a piastre che ha reso qualche servizio»³⁸⁷. Tali discontinuità superficiali e macchie di ruggine potrebbero in realtà spiegarsi diversamente, coincidendo in gran parte con lacune segnalate dai raggi x e dunque presumibilmente con aree di ritocco alterato. Ciononostante le differenze tra l'armatura della tavoletta di Londra e quella della pala di Castelfranco sono consistenti e sono descritte minuziosamente da James Gow Mann, lo specialista in armature e armi della Wallace Collection, nella corrispondenza con il museo (22 febbraio 1932)³⁸⁸. Egli dava anche assicurazioni sulla corrispondenza tra l'armatura dipinta nella tavoletta e i modelli reali, in uso nel Cinquecento.

In definitiva, rimandando alla scheda di approfondimento per la lettura analitica delle indagini e per gli approfondimenti sulla storia critica dell'*Uomo in armatura*, possiamo trarre alcune conclusioni sia specifiche sul dipinto, sia metodologiche, in virtù dell'esperienza acquisita dalla critica in cento anni di esami radiografici. L'analisi radiografica dei cosiddetti "pentimenti" – allora condotta con qualche schematicismo da Burroughs – non fornisce certezze, ma dati da considerare con attenzione. Un copista può naturalmente correggere la sua composizione, particolarmente nel caso di una versione di proporzioni ben diverse dall'originale, com'è questo il caso, che non può dunque trasporsi con lucidi o cartoni. Burroughs non notava ad esempio il "pentimento" del profilo interno dell'avambraccio sinistro, scampato alla grande caduta di pellicola pittorica. La radiografia mostra una posizione più bassa del profilo, poi corretta e dunque corrispondente al modello. Si tratta di correzioni frequenti nelle copie a mano libera. Al contempo le diverse posizioni della testa suggeriscono uno studio ispirato all'originale ma non una replica stretta, bensì una variazione, forse anche iconografica, vista la lunga confusione relativa al personaggio ritratto. D'altra parte il riferimento a Gaston de Foix per quest'ultimo, è documentato fin dagli anni trenta del Seicento, quando Philippe de Champagne ricevette da Claude, duca di Saint Simon e proprietario della tavoletta, il permesso a copiarla per conto del cardinale Richelieu, il quale voleva inserire l'immagine del condottiero nella sua galleria di uomini illustri³⁸⁹. Il giovane eroe vittorioso, seppur vittima, della battaglia di Ravenna (11 aprile 1512) non poteva certo essere ricordato in un ritratto per mano di Giorgione, morto di peste circa due anni prima.

Se, ipoteticamente, una rivisitazione della seconda metà del Cinquecento dell'illustre modello giorgionesco sarebbe compatibile storicamente con il riferimento a Gaston de Foix, sono le tracce materiali, i caratteri della preparazione e della stesura rivelati dall'analisi tecnica e

³⁸⁶ «The head originally was in profile, then was altered to look down in contemplative fashion». Ibid., n.9

³⁸⁷ «Our study is made from a real suit of plate that has seen some service. The armour of *S.Liberale* is bright and spotless, as befits the hosts of heaven.» HOLMES 1923b, p.230.

³⁸⁸ La lettera viene riassunta nella scheda di A. Thackeray (1993-4) conservata nel *dossier* del Conservation Department (National Gallery).

³⁸⁹ Per la ricostruzione della *provenance* dell'*Uomo in armatura* si veda HIMELFARB 1993.

dall'*imaging* multispettrale, ad allontanare l'opera dallo stretto contesto del Giorgione. In effetti, come vedremo nella scheda di approfondimento, le analogie dell'*Uomo in armatura* con un'altra raffigurazione di santo guerriero mettono in campo l'ipotesi di un *pastiche* di motivi iconografici.

Tutt'altro che acquisita al catalogo di Giorgione è anche l'ultima opera che Burroughs passa in rassegna, tra le poche che ritiene integralmente autografe e dunque utile per definire la sua tecnica pittorica e desumerne i caratteri radiografici. È però di rilievo superiore e da sempre molto dibattuta dai conoscitori. Si tratta del *Ritratto di gentiluomo veneziano*, già Goldman (fig.II.15) [cap.III, scheda n.3], conservato alla National Gallery di Washington, che lo studioso prendeva in considerazione insieme a un altro ritratto, per le analogie che la critica riscontrava tra i due dipinti: il *Ritratto di Gerolamo (?) Barbarigo*, il cosiddetto *Ariosto* della National Gallery di Londra (fig.II.16) [cap.III, scheda n.4]. Pur non richiamando esplicitamente alcuna fonte bibliografica, Burroughs si riferiva necessariamente a Cook, che per primo aveva riconosciuto il ritratto Goldman come originale di Giorgione³⁹⁰, riconoscendo la mano di questi anche nell'*Ariosto*, malgrado la stessa iscrizione sul dipinto lo riferisse piuttosto a Tiziano³⁹¹. Cook non era l'unico ad ampliare la ritrattistica di Giorgione, giungendo a includere il celebre ritratto, che fin dal Seicento veniva ritenuto l'immagine del grande poeta, o la stessa *Schiavona*. Fino agli anni immediatamente precedenti la pubblicazione di *Art Criticism from a Laboratory*, Georg Martin Richter riteneva che per l'*Ariosto* «lo stile della pittura e la tecnica di stesura» indicassero Giorgione, mentre Johannes Wilde accettava ancora l'attribuzione proposta da Cook per la *Schiavona*³⁹². Al di là delle posizioni contrastanti e dei giudizi attributivi sui singoli dipinti, è evidente - ed è stato lucidamente descritto da Ballarin³⁹³ - che interi nuclei di opere del nodo critico Giorgione-Tiziano si muovano dall'uno all'altro pittore in funzione del diverso inquadramento della figura del maestro di Castelfranco. Ciò è particolarmente vero per il gruppo di opere che ruota intorno alla *Venere* di Dresda, al *Concerto Pitti* e al *Concerto campestre* del Louvre, alla *Madonna e santi* del Prado e al *Cristo e l'adultera* di Glasgow, ma è altrettanto vero per i due ritratti in questione, attualmente riferiti - l'uno con certezza e l'altro, quello di Washington, prevalentemente - alla ritrattistica giovanile di Tiziano³⁹⁴.

Il tentativo di distinguere tecnicamente le due opere di Washington e Londra, messo in atto da Burroughs, merita dunque attenzione. La distinzione appare già nelle succinte schede che accompagnano le radiografie dell'archivio (figg.II.17-18). Quella dell'*Ariosto* (RX 1912) da un lato segnala le analogie di *ductus* del pennello rispetto a quanto rilevato nella radiografia

³⁹⁰ In precedenza l'opera era stata presentata da Berenson come copia da originale perduto di Giorgione. BERENSON 1897, pp.275-278

³⁹¹ COOK 1906. Cook riteneva di Giorgione anche il *Ritratto di donna (La Schiavona)* della National Gallery di Londra. Al contrario, sul *Report* della *Schiavona* Burroughs annota una incompatibilità di resa radiografica con le opere che egli giudica autografe di Giorgione: «Contrast shadographs under Giorgione». National Gallery of Art, Conservation Department Files, 1600 file, report "FOGG 3549, Titian and Giorgione (?), Caterina Cornaro (?) 'La Schiavona', London, National Gallery 5385".

³⁹² RICHTER 1934, p.285; RICHTER 1937, pp.224-225; WILDE 1934.

³⁹³ BALLARIN 1993a

³⁹⁴ Se per i due concerti e il dipinto di Glasgow la critica ha raggiunto una certa omogeneità di giudizio, per la *Venere* di Dresda permangono opinioni molto contrastanti, tra chi anche in relazione alle fonti mantiene un'autografia giorgionesca più o meno ampia, circoscrivendo l'intervento di Tiziano e chi riconosce a quest'ultimo la paternità dell'opera per intero, o comunque in larga e prevalente parte (tra gli altri BALLARIN 1993a; LUCCO 1995). Quanto al ritratto di Washington, la sua recente storia attributiva, come mostra la relativa scheda sul sito del museo (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.399.html>), ha "deviato" in favore di Giovanni Cariani. Vedi [Cap.III, Scheda n.3].

dell'*Uomo con guanto* (RX 1925) e della *Madonna del coniglio* (RX 1924) del Louvre³⁹⁵ e dall'altro rimarca la distanza con quanto emerso nel *Ritratto di gentiluomo veneziano*, già Goldman e allora Kress. Analogamente il *report* di quest'ultimo (RX 873) ne descrive il «modellato duro», ben distinto dalla «stesura leggera» dell'*Ariosto* della National Gallery, dell'*Uomo col guanto* e del *Ritratto virile* del Louvre: «Potrebbe essere lo stile di Giorgione per il modellato netto dei *Tre filosofi* di Vienna»³⁹⁶.

Nel volume del 1938 egli elabora quelle osservazioni specificando che malgrado la somiglianza tra i due volti, la *struttura* pittorica è molto diversa. Il dipinto americano mostra ai raggi x un «disegno lineare e un trattamento piatto», insomma quella maniera grafica ben visibile nelle radiografie dei *Tre Filosofi*, che egli giudica assai simili, malgrado ai nostri occhi le analogie delle radiopacità e di resa del *ductus* non appaiano così evidenti (Fig.II.19)³⁹⁷.

È senz'altro più pertinente e a fuoco l'analisi che sviluppa intorno ai caratteri radiografici di Tiziano, a partire dal ritratto della National Gallery di Londra (fig.II.20): un «*ductus* rotto del pennello... e un tocco morbido» gli permettono «di rendere in modo nuovo l'intreccio di carne e spirito». Per quanto questa tecnica di stesura possa risultare *esitante* nelle sue prove giovanili – quale è l'*Ariosto* – l'approccio di «questo eccellente allievo di Bellini» è costante: «diversa è la pennellata rispetto alle opere documentate di Giorgione e simile all'opera della maturità di Tiziano». Nella resa radiografica degli impasti di Tiziano, Burroughs riconosce le tracce della rapidità del *ductus*, quella stesura disordinata e densa che costruisce le forme saltando la definizione dei contorni: il contrario delle campiture piatte all'interno di linee e profili netti che

³⁹⁵ Nel volume del 1938, Burroughs aggiunge significativamente tra i paralleli radiografici indicativi per la tecnica giovanile di Tiziano il riferimento al *Concerto Pitti* (fig.I.30).

³⁹⁶ Come già considerato precedentemente in queste pagine, la tipologia dei *Report* che vengono qui discussi può variare: dalla struttura, messa a punto per i *Confidential Files* di Kress e suddivisa in campi relativi allo stato di conservazione e alla tecnica di stesura («Condition, Style» etc.); al *report* riassuntivo dei dati identificativi, delle vicende attributive e del referto radiografico, con riferimenti comparativi ad altre lastre archiviate, secondo la struttura delle schede in archivio, anche nella versione revisionata per la duplicazione dei *file* forniti in stampa dal Fogg Art Museum alla National Gallery of Art di Washington (BEWER 2010, pp.225-226, n.69; WALMSLEY 2022). In questo caso, alla prima tipologia appartiene il *report* di Burroughs del *Ritratto di gentiluomo veneziano* ora a Washington (HAMA, "Forbes Edward Waldo (1873-1969). Teaching and Research Materials Collection (1891-1968)"; Box 33, f.1090 "Giorgione"). Alla seconda tipologia corrisponde la scheda dell'*Ariosto* (HAMA, "Forbes Edward Waldo (1873-1969). Teaching and Research Materials Collection (1891-1968)"; Box 42, f.1504 "Titian"). Va in questa sede ricordato come i *Confidential files* potevano a loro volta essere redatti in due versioni e non erano esenti da interventi dei conoscitori impiegati da Kress per le *expertise*. Proprio il ritratto di Washington ne rappresenta un esempio: «[Pichetto] telephoned me [...] and incidentally criticized some of my reports on Kress pictures, which are becoming more and more difficult as attributions grow bigger and the technical evidence smaller. I am generally making out two kinds of reports - one for my own file, which records all the possible doubts [...], and the other for the Kress file, which is a more general summary. If the latter goes to the National Gallery, I think John Walker would sense some hesitation in accepting attributions for some of the pictures and would then consult me, whereupon I could dig into the personal file for a more specific opinion. [...] As you know, the Kress attributions are supported by an impressive list of critics and it is impractical to deny their opinions unless you can do it impressively and convincingly. [...] I think they have also amended the attribution of the Man with Clenched Fist from the Goldman Collection so that it reads "Titian or Giorgione"» (doc.166). Lettera AB a EWF del 25 maggio 1942 in HUA, Nathan Marsh Pusey Library, HUG(FP) 139.10 "Edward Forbes, General Correspondence c1888-1967", Box 2, "Burroughs 1925-1943".

³⁹⁷ Burroughs affronta il *Ritratto di un giovane* di Berlino con il medesimo metro di giudizio - la presenza o meno di una struttura grafica delle forme - e indirizza verso Tiziano un dipinto che da sempre la critica ha riferito quasi unanimemente a Giorgione: «Canvas with dense material in ground or relining. Old surface with crackle barely discernible, but lack of definite edges in facial forms suggests Titian rather than Giorgione». "Report RX 872, Giorgione (?) or Titian, *Portrait of a man*, Berlin, Picture Gallery" in Washington, National Gallery of Art, Archive of the Conservation Department. Va comunque segnalato che il dibattito sull'attribuzione del *Ritratto Giustiniani* è stato recentemente riaperto in favore di Tiziano. JOANNIDES 2001, p. 206; DAL POZZOLO 2009, p.327 e GENTILI 2012, p.26.

Giorgione calibra e compone³⁹⁸. Appare esplicita la distinzione delle due tecniche pittoriche in termini di velocità, quando contrappone l'*immediatezza* e la fusione delle stesure di Tiziano alla *politezza* e definizione grafica di quelle di Giorgione³⁹⁹.

In relazione a quanto pubblicato in *Art Criticism from a Laboratory*, è interessante poi ciò che Burroughs annota nel campo "*Alterations*" del suo *Report*, a proposito delle modifiche rilevate dai raggi x nel dipinto, ora a Washington. «Il libro è stato aggiunto sopra la stesura del parapetto. Originariamente la mano teneva il manico di una spada (?) che poi venne rappresentata in atto di tenere un ampio pezzo di carta (?), modificato successivamente in un borsello (?)» (figg.II.21-22). La prudenza nell'interpretazione dei *pentimenti*, tutti seguiti da punti di domanda, si riflette nella scelta di mantenere per il manuale del 1938 solo quelli relativi alla sovrastatura del libro e alla sostituzione del foglio arrotolato con il borsello⁴⁰⁰. Non c'è più traccia di quella lama che l'impronta triangolare sotto la mano poteva suggerire e che effettivamente tornò a essere "letta" nelle radiografie effettuate durante il restauro del 1962 di Mario Modestini⁴⁰¹.

Quell'espressione «fiera, quasi brutale del personaggio» (Fern Rusk Shapley), che aveva colpito molti conoscitori, ben si adattava a un'eventuale prima redazione con la mano "armata". In anni più recenti questa interpretazione sarebbe stata rigettata da David Alan Brown e ricondotta a una cattiva lettura della radiografia, di cui attribuiva – erroneamente - la responsabilità a Burroughs: i raggi x non registrano alcuna traccia triangolare dipinta riferibile a una lama, bensì l'impronta geometrica di un elemento del telaio, un inserto ligneo a cuneo sul retro della tela⁴⁰².

Tornando al filo del discorso di Burroughs sui caratteri distintivi dei due pittori, ciò che egli ritiene di poter descrivere attraverso le radiografie dei quadri di Tiziano è la costanza e la coerenza intrinseche del suo *modus pingendi*, anche laddove il *ductus* del pennello è incerto e i riferimenti belliniani e giorgioneschi sono così stringenti da suggerire un'età acerba per il giovane talento. Per dimostrare che la tecnica di Tiziano dovette distinguersi assai precocemente da quella di Giorgione, Burroughs osserva l'analogia nella resa sfumata e morbida del modellato tra la giovanile *Madonna con i santi Antonio di Padova e Rocco* del Prado (fig.II.23) e la matura *Vergine con il coniglio* del Louvre.

Anche la *Madonna* del Prado ha una storia attributiva lunga e dibattuta, nella quale l'autografia giorgionesca riconosciuta da Giovanni Morelli contrastava il giudizio di Giovan Battista Cavalcaselle che la riteneva tizianesca seppur troppo debole per ascriverla al maestro («maniera

³⁹⁸ Va segnalato che nel *dossier* su Giorgione - HAMA, "Forbes Edward Waldo (1873-1969). Teaching and Research Materials Collection (1891-1968)"; Box 33, f.1090 "Giorgione" - si conserva la traduzione in riassunto di un estratto dell'articolo del 1939 di Antonio Morassi dedicato alla lettura delle radiografie della *Tempesta* di Giorgione, in cui contrariamente all'immagine restituita dall'analisi di Burroughs si parla di stesura disordinata e irruenta: «Morassi goes on to point out that the X rays of the Tempesta show more clearly than the radiographs of the other pictures of Giorgione the bold method of his facture (il modo irruento della di lui fattura pittorica) with nervous brush strokes which prepare a ground of "colore tuto a macchie" without design; of a surprising vitality and a modernity which anticipates some of the finest fragments of Manet».

³⁹⁹ A proposito dell'*Uomo con guanto* Burroughs nota: «il pennello dovette muoversi rapido per costruire la stesura leggera e indistinta visibile in radiografia». BURROUGHS 1938, p.117.

⁴⁰⁰ BURROUGHS 1938, p.116, n.10. In realtà anche il borsello potrebbe leggersi come un fazzoletto.

⁴⁰¹ SHAPLEY 1968, pp.178-179; SHAPLEY 1979, n.369, pp.213—216. Contrario a questa lettura e in accordo con Burroughs è MUCCHI 1978, mentre ANDERSON 1996 si attiene alla versione del museo.

⁴⁰² GREEN 2009. Torneremo più avanti sull'intervento di Brown attraverso il famoso blog di Tyler Green, indipendentemente dalla polemica sulla questione attributiva, in merito alla quale peraltro egli riferisce a Burroughs un giudizio non suo, cioè che il ritratto sarebbe stato iniziato da Giorgione e terminato da Tiziano. Brown richiama il metodo di Burroughs in una prospettiva più ampia e si sofferma sull'impiego dell'evidenza scientifica nella *connoisseurship*.

di Francesco Vecellio») ⁴⁰³. L'attribuzione a Tiziano all'inizio del Novecento fu poi condivisa da dalla maggior parte degli studiosi a partire da Lionello Venturi e Hourticq fino ai più recenti Terisio Pignatti, Alessandro Ballarin e Jaynie Anderson ⁴⁰⁴. Ciononostante non si interruppe la linea di pensiero che accomunava la tela del Prado alla Pala di Castelfranco, muovendo dall'evidente analogia tipologica delle due figure di Madonna, L'attribuzione a Giorgione fu così riaffermata da Georg Martin Richter e più recentemente da Harold Wethey ⁴⁰⁵.

La radiografia della *Madonna* del Prado però non lascia dubbi e anzi Burroughs la considerò una prova del bellinismo/giorgionismo "di superficie" del giovane Tiziano (fig.II.24). In abbozzo le forme sono suggerite invece «per via di tentativi in una sorta di processo sperimentale [e solo dopo un procedimento di messa a fuoco progressiva] i volti giungono ad acquisire una dolcezza alla Bellini» ⁴⁰⁶. La radiografia mostra come lo sfumato e la morbidezza dei contorni è il naturale esito di questa costruzione: il modellato morbido della guancia in ombra nella figura di Sant'Antonio è frutto delle velature che hanno ingrandito l'ingombro del volto e accompagnato la leggera rotazione verso sinistra (figg.II.25-26). Lo stesso può dirsi per i volti della Vergine e di San Rocco, particolarmente se il confronto si arricchisce della documentazione riflettografica IR (figg.II.27-30). Si rende evidente che sulla fascia scura in radiografia a destra del volto della Vergine, che indica l'ingombro minore della redazione in abbozzo, si sovrappone in infrarosso il leggero schiarimento del profilo ampliato. Soprattutto l'infrarosso rivela che il disegno sottogiacente, in gran parte a pennello, non descrive i dettagli fisionomici e i profili bensì imposta in maniera corsiva gli ingombri. Ciò è vero anche laddove, come nel profilo poi abbassato di San Rocco, si osservano alcune tracce più sottili con medium secco – si direbbe carboncino – contornare sommariamente il mento della prima e della seconda redazione (fig.II.30). Quest'ultima peraltro, non è visibile nella radiografia, che mostra solo la redazione originaria come una sagoma scura: è un ulteriore indicatore della fluidità della stesura e di una costruzione dell'incarnato per velature senza una base grafica precisa (fig.II.29).

Nell'argomentare di Burroughs appare naturale il passaggio dalla *Madonna* del Prado alla *Zingarella* di Vienna [cap.III, scheda n.5] (fig.II.31). D'altra parte il confronto era già stato introdotto da Wilhelm Schmidt per proporre l'attribuzione della prima al Tiziano e venne poi ripreso da Lionello Venturi, per sostenere che le due opere giovanili del maestro di Pieve di Cadore dimostravano come «qualunque sia la duttilità di Tiziano giovane, per quanto sieno grandi gli elementi di fatto che rendevano perfetta l'imitazione, lo spirito di Tiziano era lontano dallo spirito di Giorgione» ⁴⁰⁷.

Al contempo lo studio delle radiografie della *Madonna Zingara*, pubblicate da Wilde insieme a quelle dei *Tre filosofi* ⁴⁰⁸, gli offre l'occasione di introdurre due temi che gli storici dell'arte hanno sempre considerato nella difficoltà di distinguere con certezza il catalogo dell'uno e dell'altro pittore. Come individuare le opere di collaborazione e/o quelle incompiute di Giorgione, che Tiziano ha completato? Come verificare ovvero negare l'ipotesi che Tiziano in gioventù abbia dipinto alcune opere o parti di opere con una tecnica pittorica simile a quella di Giorgione, imitandola al punto da confondere anche l'occhio esperto dei *connoisseur*?

I due quesiti sono ovviamente intrecciati e rimandano direttamente alle fonti, Marcantonio Michiel innanzi tutto, secondo il quale Tiziano avrebbe portato a compimento la *Venere e*

⁴⁰³ MORELLI 1880, p.216; CROWE, CAVALCASELLE 1871.

⁴⁰⁴ SCHMIDT 1904; L. VENTURI 1913, pp. 134-138; HOURTICQ 1919; BALLARIN 1968; *I TEMPI DI GIORGIONE* 1978, vol.1, p.73

⁴⁰⁵ RICHTER 1937; WETHEY 1969.

⁴⁰⁶ BURROUGHS 1938, p.118.

⁴⁰⁷ SCHMIDT 1904; L. VENTURI 1913, p.135.

⁴⁰⁸ WILDE 1932

Sebastiano i *Tre filosofi*⁴⁰⁹. Prenderemo in considerazione la *Venere* poco più avanti, con le complesse vicende attributive e di lettura tecnica che la riguardano, dal momento che Burroughs la introduce dopo aver trattato la *Madonna Zingara*. Quanto ai *Tre filosofi*, come già detto, le indagini scientifiche e l'analisi tecnica – sia di Wilde sia successive – non hanno mostrato evidenza di differenze significative nella tecnica e nei materiali, che potessero avvalorare la testimonianza di Michiel. Ma il dato potrebbe avere una duplice lettura e riconduce al nodo dei due quesiti: «o Michiel riferisce una notizia inesatta, oppure la collaborazione all'interno della bottega fu talmente stretta da non consentirci di distinguere gli interventi»⁴¹⁰. D'altra parte la critica recente ha ipotizzato che le importanti ultime commissioni ricevute da Giorgione – il *Fondaco dei Tedeschi* e il ciclo decorativo di Palazzo Loredan – furono condotte in collaborazione con i giovani Tiziano e Sebastiano, cui egli distribuì parte delle incombenze⁴¹¹.

Anche la *Madonna Zingara* si inserisce in un terreno “contaminato”, al punto di incontro tra l'opera giovanile di Tiziano, che metabolizza e brucia le influenze dei suoi maestri; la tarda produzione di un aggiornato Bellini - la *Madonna con Bambino* di Detroit (Detroit Institute of Arts) è un riferimento esplicito – e le innovazioni di Giorgione, del suo linguaggio intimista e della sua interpretazione della natura. A tal proposito, proprio la citazione di un dettaglio del paesaggio della *Venere dormiente* crea un ulteriore “cortocircuito attributivo” (fig.II.32). Anche questa tavola è stata attribuita a Giorgione nel corso dell'Ottocento⁴¹², sebbene la maggior parte della critica si sia espressa precocemente in favore di un Tiziano giovane, impegnato ad assimilare e ad affrancarsi dai suoi modelli. L'analisi radiografica, pubblicata da Wilde⁴¹³, fornì ulteriore sostegno a questa ipotesi, riconoscendo i caratteri di *ductus* e di costruzione compositiva tipici di Tiziano e rivelando che la prima redazione è effettivamente una versione a specchio, assai prossima alla Madonna di Detroit di Bellini. Burroughs riprendeva la lettura di Wilde, approfondendo e interpretando i *pentimenti* in direzione di un'opera di collaborazione tra Giorgione e Tiziano, ipotesi già presa in considerazione da Ludwig Justi e soprattutto da Richter⁴¹⁴, e aggiungeva così un altro possibile tassello al gruppo di opere in cui due mani si sarebbero avvicinate per l'improvvisa scomparsa del capobottega Giorgione.

Burroughs si soffermava sulla diversa radiopacità della figura di Gesù rispetto a quella della Vergine (Fig.II.33; Fig.II). La densità delle pennellate fluide e corsive, con le quali venne ridisegnata la posizione del Bambino e abbandonato il modulo ieratico originario, produce una radiopacità intensa e confusa che corrisponde ai procedimenti compositivi di Tiziano. Al contrario

⁴⁰⁹ MICHIEL (1521-1543) 1800, p. 64,66.

⁴¹⁰ ROSSI 2018, p.17, n.22. La difficoltà nel distinguere le opere di Tiziano da quelle di Giorgione è ammessa chiaramente da Vasari, essendo egli stesso caduto in errore attribuendo ora a l'uno ora all'altro il *Cristo portacroce* della Scuola Grande di San Rocco. «Tiziano adunque, veduto il fare e la maniera di Giorgione ... si accostò a quella, così bene imitando in breve tempo le cose di lui, che furono le sue pitture talvolta scambiate e credute opera di Giorgione». VASARI 1568. Questa capacità non fu però frutto di un'osservazione dall'esterno bensì di una collaborazione fianco a fianco, come ci precisa Ludovico Dolce: «Disegnando adunque Titiano e dipingendo con Giorgione venne in poco tempo così valente nell'arte, che dipingendo Giorgione la faccia del fondaco de' Tedeschi che riguarda sopra il Canal Grande, fu allogata a Titiano quell'altra, che soprastà alla merceria, non havendo egli allora a pena venti anni». DOLCE (1557) 1863, pp.63-64.

⁴¹¹ PUPPI 2009, p.36. Per quanto concerne la decorazione di Palazzo Loredan è stato ipotizzato che ne facessero parte anche la *Fuga in Egitto* di Tiziano (San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage) e l'incompiuto *Giudizio di Salomone* (Kingston Lacy, Bankes Collection) di Sebastiano. ARTEMIEVA 2012, p.11. Sandra Rossi sottolinea che le indagini condotte sui due dipinti «non escludono che siano state dipinte nell'ambito della bottega di Giorgione, per le somiglianze nei materiali e nella tecnica con le opere del maestro di Castelfranco». ROSSI 2018, p.17, n.21.

⁴¹² Burroughs ricorda le posizioni di Adolfo Venturi e di Cook. BURROUGHS 1938, p.119, n.11.

⁴¹³ WILDE 1932, pp.151-154.

⁴¹⁴ JUSTI 1926, p.273; RICHTER 1934, pp.278-281

la Vergine, che pure venne ruotata da una posizione centrale, abbassandone di tre quarti lo sguardo, presenta una minore radiopacità ed è abbozzata con delle pennellate larghe di cui si distinguono le tracce delle setole (si osservino le pennellate per la definizione del collo e della prima redazione del naso): una stesura a pennellate ampie, compendiarie e cariche in cui egli riconosceva assonanze con la tecnica dei *Tre filosofi*. Simile gli sembrava anche la resa nitida dei contorni intorno alla testa della Vergine, quella struttura grafica dell'ingombro che in radiografia deriva dalla «mancata giustapposizione delle pennellate del fondo e del velo intorno al capo»⁴¹⁵. Dall'evidenza di questa diversa resa radiografica, che Burroughs riferiva a una distinta struttura compositiva e a distinti procedimenti pittorici, deriva l'ipotesi della presenza di due mani, con Giorgione che abbozzò la figura della Vergine secondo quei caratteri di definizione grafica e di modellato piatto che lo studioso americano aveva descritto nella radiografia dei *Tre filosofi*. A questo punto sarebbe poi subentrato Tiziano che avrebbe condotto a finitura il dipinto attraverso una messa a fuoco elaborata e ricca di modifiche della composizione, tipica della sua tecnica pittorica.

Ancora una volta la lettura di Burroughs - ambiziosa, sofisticata e non priva di felici intuizioni - si scontra con i limiti di una metodologia di analisi tecnica, affidata alla sola radiografia. Il disegno sottogiacente rivelato dalla riflettografia IR apre ora uno scenario diverso da quello che egli prospettava (fig.II.34). L'*underdrawing* delle due figure appare omogeneo per tipologia di segno e *ductus*. Un tratto largo steso a pennello che profila in modo compendiaro e costruisce gli ingombri man mano che le positure vengono a disporsi in superficie. La maggiore o minore opacità del tratto, oltre che da probabili variazioni cromatiche del disegno stesso, è dovuta in primo luogo all'articolazione stratigrafica del processo grafico-pittorico. Ad esempio la maggiore opacità dei tratti sommersi che individuano il mento, le labbra e il naso della redazione finale della Vergine sono dovuti alla loro stesura più superficiale, al di sopra dell'abbozzo precedente. Dal confronto con Bellini e con lo stesso Giorgione, emerge che a Tiziano in particolare si deve l'introduzione di questa costruzione compositiva per strati, che rappresenta un'innovazione di grande importanza per la storia della pittura. Il disegno non è più un procedimento preliminare bensì intreccia le fasi compositive e accompagna la definizione *in itinere* delle forme. Le analisi chimico-stratigrafiche hanno rivelato a tal proposito che sul disegno corsivo della mano destra della Vergine, impostata dapprima con le dita stese, insiste la campitura rossa della veste, su cui Tiziano ha composto graficamente e pittoricamente la redazione finale della mano stessa⁴¹⁶.

Dunque le attuali conoscenze sulla tecnica esecutiva della *Madonna Zingara* ci permettono sia di escludere la presenza di due mani e sia di ricondurla a Tiziano, nel particolare momento dell'*emancipazione* stilistica dai suoi maestri. Eppure Burroughs, che non poteva disporre delle nostre informazioni, ormai intrapresa la strada dell'opera in collaborazione, ritiene di poter provare che Tiziano non possa essere l'unico artefice della tavola, proprio grazie al confronto con un'opera che le fonti ci dicono essere iniziata da Giorgione e completata da Tiziano: la *Venere dormiente*⁴¹⁷. È innanzitutto interessante che Burroughs non senta la necessità di accennare al dibattito che in quegli anni intorno al dipinto aveva sollevato Hourticq col suo *Le problème de Giorgione*, uno dei manifesti riferimenti bibliografici dello studioso americano. In effetti, Hourticq aveva coraggiosamente rimesso in questione l'attribuzione proposta nel 1880 da Giovanni Morelli, tra le più condivise del catalogo di Giorgione in quanto chiaramente sostenuta dal riferimento alle fonti

⁴¹⁵ BURROUGHS 1938, p.119.

⁴¹⁶ OBERTHALER, WALMSLEY 2006, pp.296-298. Nel 2003 è stato avviato al Kunsthistorisches Museum un progetto di ricerca su Tiziano che ha previsto approfondite ricerche tecniche sui suoi dipinti conservati nel Museo.

⁴¹⁷ MICHIEL (1521-1543) 1800, p.66: «In casa de M. Ieronimo Marcello a S.Tomado. 1525. [...] La tela della Venere nuda, che dorme in uno paese, con Cupidine, fu de mano de Zorzo da Castelfranco; ma lo paese e Cupidine furono finiti da Tiziano»

(dapprima Michiel e poi Carlo Ridolfi)⁴¹⁸. Osservando accuratamente ogni dettaglio della Venere di Dresda e confrontando le opere giovanili di Tiziano, lo studioso francese consegnava gradualmente al pennello di quest'ultimo non solo il paesaggio (il Cupido ridotto in frammento era nascosto dal restauro ottocentesco), ma anche l'intero drappeggio e infine la stessa figura femminile, i cui riferimenti giorgioneschi non autorizzavano ai suoi occhi un giudizio di autografia in favore del maestro di Castelfranco. Hourticq giungeva così a dubitare che si trattasse del dipinto visto da Marcantonio Michiel in casa di Girolamo Marcello e addebitava a Morelli l'errore di aver riconosciuto sulla base della descrizione delle fonti un'opera che poteva ben leggersi come una versione interamente dipinta da Tiziano⁴¹⁹. A ulteriore prova Hourticq richiamava la descrizione di Carlo Ridolfi, circa l'«augellino» che Cupido avrebbe tenuto in mano, mentre le incisioni tratte dal quadro di Dresda, prima della rovina della figuretta, non mostravano mai questo dettaglio⁴²⁰.

Burroughs si basava sul contributo di Posse e sulle radiografie pubblicate⁴²¹. Il dipinto non figura nell'elenco delle lastre acquisite durante le campagne radiografiche in Europa, finanziate dal Fogg Museum⁴²². Di conseguenza egli non aveva contezza dell'insieme, ma i dettagli disponibili gli permettevano di rilevare che la resa radiografica del Cupido si presenta ben compatibile con la caratteristica tecnica di stesura di Tiziano. Dunque in una composizione che le fonti ci dicono iniziata da Giorgione e finita da Tiziano – e fatto salvo che il dipinto di Dresda possa effettivamente corrispondere a quello descritto dalle fonti – le aggiunte non sarebbero state dipinte imitando gli impasti e il *ductus* del maestro di Castelfranco, bensì mostrerebbero lo stile del Cadorino. A questo punto non passa inosservato che Burroughs senta il dovere di aggiungere in nota che il particolare radiografico dell'amorino include una porzione del piede della Venere e che anche questo incarnato seppur parziale appare «pure tizianesco nello stile»⁴²³. Ma il dubbio che tutta la composizione possa essere di Tiziano non lo sfiora o forse non viene manifestato, preferendo semmai l'ipotesi un poco remota che possa essere Giorgione ad aver dipinto nello stile di Tiziano la figura della Venere.

⁴¹⁸ «...nel 1525 l'Anonimo vide in casa di Girolamo Marcello a Venezia, e [...] descrisse: “Venere dormiente con Cupido in un paesaggio aperto”. Questo dipinto meravigliosamente bello si ritiene in genere perduto. Altra questione è se ciò accada a ragione [...] Questo stupendo quadro si trova nella Galleria di Dresda (n. 185). Per mia consolazione posso testimoniare a me stesso di avere intuito e visto il genio e la mano del Giorgione in questo incantevole quadro ancor prima di scoprire che nel catalogo dell'Anonimo del Morelli esso veniva già citato come tale». MORELLI 1880, in LOCATELLI 2008-09, p.91; «Una deliziosa Venere ignuda dormiente; è in casa Marcella e à piedi è Cupido con Augellino in mano, che fu terminato da Titiano» RIDOLFI 1648, p.83.

⁴¹⁹ Wilhelm Suida accolse immediatamente l'attribuzione a Tiziano, nonché l'ipotesi che la tela di Dresda non fosse la stessa della «Venere nuda, che dorme in uno paese» descritta dal Michiel. SUIDA 1933. Ballarin ha dato grande rilievo all'intuizione di Hourticq, che “liberando” da Giorgione la Venere di Dresda ha di fatto consentito di riconoscere come Tiziano quei dipinti che alla Venere sono strettamente legati, fra i quali il *Concerto* del Louvre (FERRARI 2020-21, p.140, BALLARIN 1993, pp.307-309). Anche Ballarin è dell'idea che la Venere del Michiel e la Venere di Dresda, da lui ritenuta un'opera di Tiziano del 1510, siano due tele e forse due composizioni distinte (BALLARIN 1981, p.30). «Secondo Ballarin questo non è il dipinto di casa Marcello, che sappiamo trovarsi ancora in quella collezione fino al 1660 circa quando li lo vedono Ridolfi e Boschini. Il quadro oggi a Dresda viene comperato per la collezione del principe elettore di Sassonia all'inizio del Settecento e poi passa nelle collezioni di Dresda. La storia del quadro Marcello termina, per quanto noi sappiamo, nel 1660: nulla vieta di pensare che il dipinto di casa Marcello sia perduto e che questo di Dresda sia un'altra opera. Forse la *Venere* di casa Marcello era posta di schiena, forse la si può immaginare così ritratta dagli accenni che Boschini ne fa, e dal riflesso che potremmo coglierne nella *Nuda di schiena* incisa da Giulio Campagnola.» BALLARIN (1981-82) 2016, p.224.

⁴²⁰ HOURTICQ 1930, pp.64-74.

⁴²¹ POSSE 1931

⁴²² Nella lista delle opere di Giorgione, documentate e attribuite, accanto alle quali sono segnati i numeri di inventario delle lastre RX, la *Venere* è accompagnata dalla dizione “stampe” (HAMA, “Forbes Edward Waldo (1873-1969). Teaching and Research Materials Collection (1891-1968)”; Box 33, f.1090 “Giorgione”).

⁴²³ BURROUGHS 1938, p.120, n.14

Gli studi tecnici che successivamente sono stati condotti sulla Venere di Dresda hanno in parte chiarito alcuni degli aspetti più enigmatici della genesi del dipinto⁴²⁴. La radiografia (Fig.II.35) ha permesso di osservare più attentamente le modifiche intervenute nel corso dell'esecuzione, indipendentemente dall'eventualità che questa possa essersi interrotta per la morte di Giorgione e venire ripresa da Tiziano, ovvero che possa essere stata condotta da quest'ultimo solamente, magari a più riprese. Le principali trasformazioni intrecciano effettivamente quanto tramandato dalle fonti. La revisione del paesaggio e le campiture aggiunte hanno mutato il rapporto tra il nudo e il paesaggio, che nella versione sottostante si direbbe costituire uno sfondo: la massa radiopaca al margine inferiore suggerisce infatti un primo piano occupato interamente da un giaciglio, forse un letto. La vegetazione in primo piano si sovrappone alla campitura del drappeggio chiaro, anch'esso rimaneggiato sia nell'andamento delle pieghe sia nella soluzione cromatica, esito di una stratificazione dal rosso al bianco. L'amorino frammentario insiste sulla stesura verde della vegetazione. Anche nel fondo la radiografia evidenzia variazioni molteplici, la più significativa delle quali interessa l'apertura del paesaggio a destra del volto della Venere, in parte occupata dal dettaglio con il borgo e la collina, che come abbiamo visto ricorre sia nella tela di Dresda sia nella *Zingarella* di Vienna. In questa area centrale i raggi x individuano invece una pianura con un'ampia fascia radiopaca, che potrebbe interpretarsi con uno specchio d'acqua (Figg.II.37-38). Si direbbe un richiamo allo sfondo del *Tramonto* di Londra e il confronto radiografico sembrerebbe confermarlo (Figg.II.39-40). L'unica area che effettivamente non presenta in radiografia modifiche o stratificazioni di densità apprezzabile è proprio la figura distesa, se si eccettua la leggera rotazione della testa, che peraltro l'immagine sottostante mostra maggiormente isolata dalla roccia retrostante. Quest'ultima dovette essere anch'essa il prodotto di rimaneggiamenti della vegetazione arborea. La resa radiografica della Venere è compatta e ben ritagliata, con bordi definiti, che indirettamente suggeriscono una stesura accurata e indirizzata da un disegno preciso. La riflettografia, effettuata nei primi anni novanta, non permette di rilevare questo disegno, né individua la presenza del disegno a pennello - largo, rapido e compendioso - che abbiamo osservato nella Madonna di Vienna e che sappiamo essere una cifra caratteristica e piuttosto precoce delle figure di Tiziano.

In conclusione l'approfondimento dei dati tecnico-esecutivi conduce in questo caso ad esiti diversi rispetto al dipinto di Vienna, laddove la *Venere dormiente* rivela effettivamente un processo creativo tutt'altro che lineare. Lo stacco nella tecnica di stesura tra paesaggio e figura, la resa radiografica di quest'ultima - fermo restando le difficoltà a considerare il *ductus* di una stesura così lacunosa e reintegrata - e infine le trasformazioni importanti che hanno inserito il nudo all'interno del paesaggio sembrano indizi dell'azione di due menti oltre che di due mani.

La discussione del tema da parte di Burroughs in realtà termina a questo punto, per poi dilungarsi nel finale a lanciare sul tavolo alcuni spunti, che non vengono approfonditi bensì intendono richiamare la complessità dei quesiti. Torna sulla *Madonna e i santi Antonio e Rocco* del Prado per sottolineare alcuni aspetti giorgioneschi della sua tecnica pittorica, come se alla sua radice ci fosse «il tentativo di integrare due stili»⁴²⁵. Alza le mani a proposito del *Concerto campestre* del Louvre, con il pretesto della sua ingiudicabilità per le ridipinture⁴²⁶. Cita di passaggio un *Ritratto virile*

⁴²⁴ GIEBE 1992.

⁴²⁵ BURROUGHS 1938, p.121

⁴²⁶ Il dipinto è in realtà cruciale proprio per il tema in questione - la distinzione tra Giorgione e Tiziano giovane - come ha evidenziato a più riprese Ballarin, circoscrivendo la produzione giovanile del Cadorino (BALLARIN 1993; FERRARI 2020-21, pp.139-145). A onor del vero nel *report* d'archivio che accompagna le lastre, Burroughs stesso suggerisce una prossimità maggiore del *Concerto campestre* allo stile di Tiziano: «Heavy relining prevents accurate estimate of brushwork, but figure at left shows alterations in drapery and suggests light handling of Titian to some degree». "Report Fogg 875, Giorgione or Titian (?), *Fete Champetre*, The Louvre" in Washington, National Gallery of Art, Archives of the Conservation Department.

allora in collezione Arthur Sachs e l'assai malandata *Circoncisione* della Yale University per ricordare i nomi di Palma il vecchio e di Cariani. Termina infine sul *Cavaliere di Malta* degli Uffizi per avvicinarlo a Tiziano e allontanarlo da Giorgione. Tuttavia non intende proseguire un'analisi che ritiene abbia già conseguito l'obiettivo: «il procedimento di Giorgione in dipinti documentati è stato caratterizzato rispetto a quello proprio di Tiziano»⁴²⁷.

Come abbiamo visto le cose non stanno propriamente in questo modo. D'altro canto, l'ambizioso progetto di Burroughs muove i primi passi sul solco non ancora tracciato di una nuova metodologia di studio – la *Technical Art History* - che si affinerà nutrendosi anche dei suoi errori. Le sue debolezze metodologiche e un certo entusiasmo fideistico nella scienza vanno contestualizzati in un approccio pionieristico e non giustificano ai nostri occhi il giudizio *tranchant* di Brown, che mira piuttosto a sminuire il valore delle conoscenze fornite dall'evidenza materiale del manufatto⁴²⁸.

3. Riflessi ed echi della lettura di Burroughs di alcune opere indagate ai raggi x, la sua fortuna critica e i successivi contributi di *Technical Art History*

Scheda 1

I Tre filosofi e il ruolo del disegno nella pittura di Giorgione

Giorgione
Tre Filosofi
Vienna, Kunsthistorisches Museum
Tela, cm 123 x 124

Provenance:

Taddeo Contarini, per eredità Dario Contarini (testamento 14 novembre 1545); Bartolomeo della Nave (inizi XVII secolo); acquisto Lord Basil Fielding per James Hamilton, marchese di Hamilton (1638); Leopoldo Guglielmo d'Austria (1659); Kaiser Leopoldo I (1664); Kunsthistorisches Museum di Vienna (dal 1783)

⁴²⁷ BURROUGHS 1938, p.122.

⁴²⁸ «Brown ...turned back to me...»Then along came the scientific approach to attribution using technology. The pioneer in this field was Alan Burroughs and his 1938 book is *Art Criticism from a Laboratory*. He published the very first x-ray of our painting [the portrait in Washington]. In adopting this new technology and applying it to works of art, Burroughs had to justify the use of the technology to the field. In other words, he had to come up with something new. So here it is: He decided the under-paint showed that our painting was begun by Giorgione and argued that what you see now was finished by Titian. That's where the idea comes from that it's by Giorgione and Titian. Because it was based on the scientific evidence." As Brown said that last part his head and shoulders waved back and forth a bit, as if to slightly mock the idea that The Scientific Evidence could — in and of itself — render the learned eye obsolete». GREEN 2009.

Bibliografia essenziale:

Von MECHEL 1783, p.10, n.36; WILDE 1932, pp. 141-154; KLAUNER 1955; PIGNATTI 1969, pp.105-106; WIND 1969, pp.4-7; BATTILOTTI, FRANCO 1978, pp.58-61; SETTIS 1978, pp.19-45; MELLER 1981, pp.227-247; HOPE, ASPEREN DE BOER 1991, pp. 129-131; TORRINI 1993, pp. 86-93; COHEN 1995; ANDERSON 1996a, pp. 57-58, 86-90, 152-157, 298-299; GENTILI 1999, pp.23-31; NEPI SCIRÉ, ROSSI 2003, pp.124-133, n. 4; FERINO-PAGDEN, NEPI SCIRÉ 2004, n. 5.; OBERTHALER, WALMSEY 2006, pp.293-295; GABRIELE (2006-2007) 2010; BALLARIN (2010) 2016

Il dipinto (fig.II.1) è uno dei pochi punti fermi del catalogo di Giorgione e mai messo in discussione da quando nel 1800 venne pubblicata la *Notizia d'opere di disegno*, redatta dal Michiel nella prima metà del Cinquecento. Come noto, egli vide il quadro nel 1525 in casa di Taddeo Contarini, una figura di ricco commerciante e raffinato intellettuale, nonché cognato di un altro collezionista di opere di Giorgione, Gabriele Vendramin. Michiel diede una descrizione della tela, che è anch'essa un punto fermo nella complessa e dibattuta interpretazione del soggetto: «La tela ad oglio delli tre philosophi nel paese, due ritti e uno sentado che contempla gli raggi solari cun quel saxo finto cusi mirabilmente, fu cominciata da Zorzo da Castelfranco et finita da Sebastiano Vinitiano». Oltre al soggetto, intorno al quale si è raccolta una sterminata bibliografia, la descrizione ha fornito dunque un ulteriore argomento su cui la critica si è molto interrogata, ricorrendo spesso alle ricerche tecniche: la presenza di due mani, quella di Giorgione e di Sebastiano Luciani, peraltro difficilmente distinguibili.

Per quanto riguarda il soggetto rappresentato, Michiel definisce espressamente le tre figure come filosofi e descrive altrettanto chiaramente il contrasto tra luce e ombra, tra i raggi solari al tramonto e lo scuro della caverna a sinistra, cui il filosofo seduto rivolge la propria attenzione. Effettivamente quel contrasto e la sua importanza nella composizione dovevano apparire al tempo maggiormente evidenti, dal momento che - come si evince dall'incisione di Teniers tratta dal *Theatrum Pictorium* - una decurtazione al margine sinistro (ca. 17,5 cm) modificò le proporzioni e ridusse la centralità della caverna e del paesaggio "oscuro" negli equilibri della composizione.

La critica ha considerato da un lato gli spunti offerti dalla descrizione di Michiel e da altre fonti storiche, quali il primo catalogo del museo che intitolava il dipinto come i *Tre Re Magi* (Von MECHEL 1783, p.10, n.36). Dall'altro ha elaborato quanto contenuto nei dettagli del dipinto: le diverse età corrispondenti alle tre figure, i diversi abbigliamenti e gli strumenti nelle mani del giovane, nonché i segni e disegni sulla pergamena tenuta dal vecchio.

La tesi dei Re Magi accompagnò il dipinto fin dalla sua precoce musealizzazione e fu rilanciata, com'è noto, proprio dall'indagine radiografica di Johannes Wilde (WILDE 1932), il quale ricollegava al tema biblico alcuni pentimenti rivelati dai raggi x, come l'esotico copricapo del vecchio e la pelle scura dell'uomo col turbante, che lo avrebbe connotato originariamente come "moro", ma che era risultato di un'erronea lettura della radiografia. La fonte iconografica di riferimento venne indicata e analizzata dalla critica successiva (KLAUNER 1955; SETTIS 1978) nell'*Opus imperfectum in Matthaeum*, la storia dei magi-astronomi conosciuta in forma manoscritta fin dal medioevo e la cui seconda edizione fu pubblicata a Venezia nel 1503. A questa interpretazione, seppur in parte minata dall'errore nella lettura radiografica (vedi infra II.2; ANDERSON 1996a, pp.298-299), ha dato nuova linfa il riconoscimento di un notturnalbio nel disegno con la ruota dentata sulla pergamena [GABRIELE (2006-2007) 2010]. Si tratta di uno strumento in grado di precisare la posizione in relazione alle stelle, consueto tra gli astronomi del tempo e necessario in un lungo viaggio come quello intrapreso dai Magi verso Betlemme. La lettura

della pergamena e della composizione nel suo insieme, offerta da Mino Gabriele e dai sostenitori dell'ipotesi Re Magi, confligge con altre interpretazioni iconologiche, quale quella proposta da Augusto Gentili. Questi riconosceva nelle tre figure i rappresentanti delle tre religioni monoteistiche: Mosè per l'ebraismo - a lui doveva riferirsi il «diadema sacerdotale che traduce in oggetto figurato i raggi dell'illuminazione celeste» - Maometto per l'islamismo, mentre per il cristianesimo sarebbe raffigurata nel giovane seduto l'incarnazione del suo opposto, cioè l'Anticristo (GENTILI 1999).

Il riconoscimento, più o meno circostanziato, dei tre filosofi ha impegnato numerosi studiosi, con proposte che hanno spaziato dalle correnti dell'astronomia (Tolomeo, Al-Battani, Copernico in NARDI 1955) alle religioni precristiane (Abramo, Zaratustra e Pitagora in DE TOLNAY 1963) o monoteiste (ebraica, islamica e cristiana in BORCHHARDT-BIRBAUMER 2004) e che rimanendo in gran parte contributi isolati non trovano trattazione esauriente in questa scheda.

Contemporaneamente alla tesi di Wilde, Arnaldo Ferriguto propose una lettura interna all'aristotelismo e alle sue varianti (FERRIGUTO 1933), che avrebbe avuto un grande sviluppo. Al centro del dibattito è stata soprattutto la figura centrale, identificata con Averroè, l'interprete e il custode nel mondo arabo della filosofia di Aristotele, ritrasmessa in occidente attraverso di lui. Recentemente, l'interpretazione di Alessandro Ballarin ha riportato l'attenzione sulla figura dello scienziato e filosofo persiano Avicenna, il cui aristotelismo venato delle correnti neoplatoniche era al tempo di Giorgione un riferimento per l'insegnamento della filosofia all'università di Padova, specificamente per i corsi di Pietro Pomponazzi. Le edizioni latine dei suoi scritti (*De Anima*, Pavia 1485; *De Animalibus*, Venezia 1495; *Metafisica*, Venezia 1500) e la loro influenza presso l'intelligenza veneta di fine Quattrocento vanno messe in evidenza secondo Ballarin, per descrivere il contesto della "Compagnia degli amici" (Pietro Bembo, Vincenzo Quirini, Tommaso Giustiniani, Nicolò Tiepolo) e del cenacolo di intellettuali frequentato anche da Giorgione e dai suoi committenti. In questo quadro non è tanto stringente l'identificazione precisa dei personaggi - «nella testa del vecchio, l'esistenza di un diadema di luce a raggiera, [è] intesa a segnare un contatto diretto di questa figura con la divinità, come se essa fosse una sorta di Mosè»; «il giovane è una sorta di geometra o di filosofo della natura [...] naturale è il riferimento al filosofo greco per eccellenza che è Aristotele» - quanto ciò che rappresentano nella «sorta di splendida educazione dell'anima, da costruirsi attraverso le stagioni della vita» che il dipinto intende significare (BALLARIN [2010] 2016). L'intreccio tra aristotelismo - nella sua versione avicenniana - e neoplatonismo, ricorda Ballarin, era presente nel pensiero di Marsilio Ficino e il rilievo centrale della caverna nella composizione di Giorgione rimanda esplicitamente al mito contenuto nel settimo libro della *Repubblica* di Platone, come è stato sostenuto da Edgar Wind e Peter Meller (WIND 1969; MELLER 1981).

Per quanto concerne il dibattito sull'autografia del dipinto, parzialmente riferita a Sebastiano dal Michiel, le modifiche rivelate dalla radiografia (Fig.II.41) hanno talvolta incrociato le ipotesi di ricostruzione del soggetto e giustificato l'attribuzione all'allievo di una parziale revisione iconografica (GENTILI 2004). Tuttavia gli studiosi hanno piuttosto tentato di individuare uno scarto stilistico, tanto nei *pentimenti* sulla figura del giovane seduto (WILDE 1932), quanto e soprattutto nella ridefinizione del paesaggio con il borgo (RICHTER 1934) e nello spostamento della linea d'orizzonte, originariamente all'altezza del volto della medesima figura.

In realtà la critica più recente, confortata dalle indagini scientifiche, ha sempre più limitato e tendenzialmente negato (ANDERSON 1996a; PIGNATTI, PEDROCCO 1999) un ruolo significativo all'ipotetica finitura di Sebastiano. Contemporaneamente, dall'idea di due distinte versioni, l'una visibile in radiografia, l'altra sulla superficie del dipinto, si è passati a quella di una progressiva gestazione dei dettagli iconografici e di abbigliamento, nonché di una definizione *in itinere* della relazione tra le figure, specificamente le due affiancate a destra (OBERTHALER

WALMSLEY 2006). L'omogeneità della stesura nelle diverse parti dell'opera e la gradualità nella messa a fuoco della complessa composizione sono stati riscontrati dagli approfondimenti di *imaging* multispettrale, laddove le indagini riflettografiche IR, condotte e pubblicate una prima volta da Van Asperen de Boer ed eseguite successivamente con una strumentazione avanzata (HOPE VAN ASPEREN 1991; OBERTHALER 2004), hanno finalmente integrato le conoscenze per quanto riguarda l'*underdrawing*. I tratti grafici ripetuti per le posizioni variate degli occhi e del mento dell'uomo col turbante (Fig.II.9), nonché del piede del giovane seduto (Fig.II.42) mostrano il ricorso dello strumento grafico anche in corso di stesura pittorica, mentre la presenza del medesimo *ductus* grafico anche per la prima redazione del paesaggio conferma l'unitarietà del progetto compositivo (Fig.II.43). Al contempo emerge che molte delle modifiche in corso d'opera sono direttamente eseguite in pittura, come ad esempio la rotazione di tre quarti del volto del vecchio, la revisione del suo copricapo e del suo mantello, che si sovrappone alla pittura della manica sinistra della figura adiacente (Fig.II.44); come anche l'innalzamento dell'orizzonte e la stesura del nuovo profilo delle colline sulla base del cielo. Un disegno pittorico dal *ductus* libero si osserva anche per gli elementi della caverna e della roccia a sinistra, mentre lo sguardo d'insieme dell'*underdrawing*, con le evidenti differenze di *ductus* e opacità del segno, permette di considerare diverse ipotesi. Rispetto all'esecuzione sciolta del disegno nel resto della composizione si distinguono in maniera netta il profilo netto e quasi rigido dell'uomo col turbante, la linearità continua del contorno compendiaro che traccia sia il primo copricapo del vecchio, sia la vegetazione retrostante (Figg.II.44-45). Quest'ultima corrisponde in realtà a una redazione di cui anche la radiografia conserva l'impronta, ma che la revisione del fogliame e degli alberi aggiunti dietro i personaggi consente di inquadrare in una fase effettivamente precoce del processo esecutivo (Fig.II.46). La natura di questo segno si direbbe anche compatibile con un possibile trasferimento del tracciato grafico di una porzione della composizione, che Giorgione potrebbe avere studiato su carta.

La nostra prospettiva, che privilegia le ricerche tecniche, non può non sottolineare quanto l'analisi scientifica e soprattutto la sua interpretazione abbiano prestato il fianco all'influenza di tesi precostituite, che - come abbiamo accennato - sono state chiamate a sostenere. La prima tra queste ha condotto fuori strada lo stesso Wilde con il più volte citato malinteso sull'incarnato scuro di uno dei "magi". Tuttavia, se l'analisi di Wilde della radiografia dei *Tre filosofi* è stata frequentemente richiamata dalla critica, così non è stato per quella di Burroughs, che pure ha tentato di fissare alcuni termini generali di riferimento per la tecnica pittorica di Giorgione, attraverso la lettura dei caratteri radiografici peculiari. Sia Wilde, sia Burroughs ricollegano parti di quanto mostrato in radiografia a un bagaglio pittorico quattrocentesco, ma il primo si sofferma soprattutto su elementi iconografici mentre il secondo si misura con la tecnica compositiva. Come abbiamo visto in precedenza, Burroughs confronta i *Tre filosofi* - o meglio i dettagli radiografici tratti dal dipinto e specificamente l'uomo col turbante - con la radiografia del *Baccanale* di Bellini, ravvisando l'analoga resa di sagome ritagliate e definite che egli riferisce alla presenza di un disegno. Se Burroughs avesse potuto disporre della documentazione dell'intera superficie, sia in infrarosso sia ai raggi x, avrebbe meglio inteso il valore e i limiti della propria intuizione. Effettivamente è proprio il carattere composito dell'*underdrawing* che permette di seguire lo sviluppo del processo compositivo. Il nucleo originario, incentrato sulla figura dell'uomo col turbante, presenta effettivamente una tecnica molto affine a quella di Bellini, con i contorni segnati da un tratto ampio e apparentemente ribadito, forse frutto di un trasporto. Inoltre, caso pressoché unico nell'opera di Giorgione, la definizione grafica del volto è rifinita da un tratteggio chiaroscurale che riecheggia la descrizione lasciata da Paolo Pino del modo di «disegnare le tavole con istrema diligenza, componendo il tutto di chiaro & scuro, come usava Giovan Bellino, [che è] fatica gettata havendosi a coprire il tutto con li colori». Il *ductus* grafico nelle altre aree del dipinto presenta invece una

libertà e una scioltezza di tratto, in linea con quanto conosciamo dell'*underdrawing* di Giorgione, cosicché l'indagine all'infrarosso fornisce un indizio di datazione piuttosto precoce, entro il 1504, quantomeno delle fasi originarie dell'esecuzione, confermando le indicazioni della critica recente (BALLARIN 1993; LUCCO 1995; FERINO-PAGDEN NEPI-SCIRÈ 2004).

Scheda 2

L'Uomo in armatura: le vicende di un "quasi falso", ritenuto un bozzetto di Giorgione

Imitatore di Giorgione

Uomo in armatura

Londra, National Gallery (Inv.NG269)

Tavola, cm 39,7 x 27

Iscrizione sul retro: «Figure tiré d'un tableau de Giorgione, d'une Ste Vierge assise sur des [...] St François et la presente figure qu'on pretende etre Gaston de foix. Le Tableau est a Castel Franco dans le Trevisan. Cette note est de Monsieur Mariette»

Provenance:

Claude di Saint Simon (ante 1631); Duca di Saint Simon (fino al 1755); Pierre Vigné de Vigny (fino all'asta del 1 aprile 1773); Principe di Conty (fino all'asta dell'aprile 1777); Mercante d'arte Millioty; Benjamin West (dal 1816); lascito di Samuel Rogers alla National Gallery (1855)

Bibliografia essenziale:

CROWE, CAVALCASELLE 1871, II, p.131; COOK 1900, p.20; HOLMES 1923b; RICHTER 1937, p.212; FIOCCO 1941, p.25; MORASSI 1942, p.79; COLETTI 1955, p.56; DELLA PERGOLA 1955, p.31; PIGNATTI 1955, p.127; BERENSON 1957, p.85; GOULD 1959, p.40; PIGNATTI 1969, p.144; GOULD 1975, p.107-9; JONES et al. 1990, pp.51-2; HIMELFARB 1993; BAKER, HENRY 2001

La tavoletta con l'*Uomo in armatura* (Fig.II.11) ha una storia intricata che è stata ripercorsa a ritroso fino al terzo decennio del Seicento, quando l'opera era nella collezione del duca Claude de Saint-Simon (HIMELFARB 1993). Tra il 1631 e il 1635 Philippe de Champaigne ne trasse una copia per conto del Cardinal Richelieu, il quale aveva commissionato all'artista un ciclo decorativo di 25 dipinti di uomini illustri per una galleria del suo palazzo in rue Saint-Honoré, in omaggio ai protagonisti della storia di Francia (Fig.II.47). Tra questi ultimi il cardinale aveva incluso Gaston de Foix, il comandante di Luigi XII nella guerra della Lega di Cambrai, vittorioso ma caduto nella battaglia di Ravenna dell'11 aprile 1512. L'*Uomo in armatura* era al tempo ritenuto il ritratto del condottiero, come si evince dall'aggiunta manoscritta su una stampa seicentesca del dipinto (Parigi, Bibliothèque Nationale, Estampes, N2 1360), incisa da Michel Lasne, dalla quale apprendiamo anche che il dipinto era all'epoca attribuito a Raffaello Sanzio. La copia di grandi dimensioni (tela,

cm 210 x 142, Versailles), dipinta da Philippe de Champaigne, si differenzia dal piccolo modello per lo sguardo rivolto allo spettatore, come si conviene a un ritratto.

Il riconoscimento della provenienza dell'immagine dalla pala di Giorgione per la chiesa di Castelfranco interviene nel Settecento ed è contenuto nell'iscrizione apposta sul retro del dipinto, con l'esplicito riferimento al conoscitore Pierre Jean Mariette, il quale si esprimerebbe a favore di un *d'après* (Fig.II.12). Come ritratto di Gaston de Foix di «ecole vénitienne» compare nella vendita della collezione del Principe di Conty del 1777, mentre una volta entrato nelle collezioni del museo di Londra sarà Giovan Battista Cavalcaselle a pubblicarlo per la prima volta come studio preparatorio di Giorgione per la pala di Castelfranco (CROWE, CAVALCASELLE 1871, II, p.131), seguito da Herbert Cook (COOK 1900, p.20) (Fig.II.48). Nel 1923 Charles Holmes avrebbe ribadito questa tesi, discutendo i “*Giorgione*” *Problems at Trafalgar Square* (HOLMES 1923, p.230). Il direttore della National Gallery confrontava l'*Uomo in armatura* con il santo guerriero della pala di Castelfranco, giudicando che seppure le differenze fossero sottili – eccezion fatta per l'assenza dell'elmo e lo sguardo abbassato – esse giustificavano l'evidenza di uno studio preparatorio dal vero. Nei tratti e nella positura intravedeva i segni di stanchezza del modello in posa, mentre al cospetto della figura idealizzata con l'armatura scintillante della pala, le piccole irregolarità e macchie di ruggine della corazza dipinta nel modello londinese sarebbero frutto della resa naturalistica di una vera armatura.

Come abbiamo visto e come andiamo ad analizzare nuovamente, Burroughs avrebbe sostenuto tale ipotesi sulla scorta della resa radiografica della pennellata e della presenza di pentimenti, specificamente nel volto (Fig.II.13). Questa posizione avrà seguito tra quei rari storici dell'arte interessati all'indagine tecnica - quali Antonio Morassi (MORASSI 1942, p.79) e Terisio Pignatti (PIGNATTI 1955, p.127) - e pochi altri (DELLA PERGOLA 1955, p.31; COLETTI 1955, p.56), mentre saranno certamente prevalenti gli studiosi a riconoscerlo come copia (RICHTER 1937, p.212; FIOCCO 1941, p.25; BERENSON 1957, p.85), fino a Cecil Gould che vi riconobbe i caratteri di una copia seicentesca (GOULD 1959, p.40).

Nel momento in cui la tavoletta è stata allontanata dal contesto giorgionesco per ambito e cronologia, si è affacciata la possibilità di uno statuto dell'opera radicalmente diverso e sulla strada aperta da Gould si sarebbe arrivati a includere l'*Uomo in armatura* tra i “Problemi di autenticità” di una mostra dedicata ai falsi (JONES 1990, pp.51-2). Va in effetti considerato come alcune differenze tra il supposto modello e il santo nella pala si ritrovino in un altro armato senza elmetto e con la medesima positura che si trova affrescato nella chiesa di Sant'Antonio Abate a San Daniele del Friuli (Fig.II.49). La figura, eseguita da Martino da Udine intorno al 1522, presenta la stessa corazza liscia e priva di modanature del nostro *Uomo in armatura*, cosicché lo stesso “pentimento” nella posizione del volto, rintracciato da Burroughs in radiografia, potrebbe interpretarsi come un'ulteriore traccia della derivazione dall'affresco, poi dissimulata nella redazione finale dipinta. Se Burroughs leggeva una posizione di profilo nella confusa resa radiografica del volto, la riflettografia infrarossa suggerisce piuttosto una traccia di contorno per una posizione più alta e frontale dell'occhio sinistro. Si tratta di un disegno a pennello, presumibilmente bruno, e piuttosto largo - come può vedersi anche nel tratto di profilo del mento - che non viene registrato diffusamente sulla figura anche per lo scarso contrasto con la preparazione rossa della tavola (Fig.II.50). Sia la tipologia di segno, sia il tono della preparazione appaiono maggiormente compatibili con un contesto cronologico più avanzato, tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo.

A nostro avviso, proprio l'analisi dei pentimenti, grazie alla quale Burroughs rilevava l'evidenza del carattere di bozzetto, scioglie i dubbi in altra direzione e lega maggiormente la genesi dell'*Uomo in armatura* con il dipinto murale di Martino da Udine. Da questo infatti non deriva soltanto la ripresa frontale del volto (Fig.II.51), suggerita dall'infrarosso come redazione originaria, bensì la posizione del braccio sinistro (Fig.II.52), laddove l'inclinazione dell'avambraccio dell'*Uomo in armatura* è in

radiografia più pronunciata, mentre in corso d'opera il gomito è stato piegato maggiormente moderando l'inclinazione stessa (Figg.II.53-54). È proprio la posizione del gomito a differenziarsi tra la figura della pala di Giorgione e la sua derivazione nel murale di San Daniele del Friuli. Laddove Giorgione imposta il gomito della figura alla base del profilo curvilineo della corazza che ricopre il torace, Martino da Udine lo colloca più in basso, alla base della fascia metallica in guisa di cintura orizzontale, con una soluzione non proprio armonica delle proporzioni. Il pittore della tavoletta di Londra ripete questo disegno, ma lo adatta in corso d'opera rispetto al modello di Giorgione, di cui riprende l'inclinazione del bastone e la posizione della mano. Di conseguenza piega l'avambraccio e solleva la mano, in modo da farla corrispondere alla figura di Castelfranco. La compresenza di questi motivi e il ricorso consapevole a più di un modello nel procedimento esecutivo, oltre ai ricordati aspetti materici e di composizione stratigrafica, lasciano propendere per il carattere di *pastiche* dell'opera, nata a sufficiente "distanza" dai modelli stessi e con una finalità, che non è possibile ricostruire, ma che non esclude un eventuale intento di falsificazione.

Scheda 3

Il Ritratto di gentiluomo veneziano e la ritrattistica di Giorgione

Giovanni Busi, detto Cariani (attr.)

Ritratto di gentiluomo veneziano,

Washington, National Gallery of Art; Samuel H.Kress Collection (1939.1.258)

Tela, cm 76,2 x 63,5

Iscrizione in basso: VVO – V[irtus] V[incit] O[mnia] oppure V[ivus] V[iv]O

Provenance:

Robert P. Nichols, Londra; William Graham, Londra (Christie's, Londra, 10/4/1886, n.450 come *Ritratto di avvocato* di Giorgione); Henry Doetsch, Londra (Christie's, Londra, 22/6/ 1895, n.48, come Licinio); George Kemp, Lord Rochdale, Beechwood Hal, Lancashire (dal 1897); Duveen's, New York; Henry Goldman, New York (in VALENTINER 1922); collezione Samuel H. Kress - K 475, New York (dal 1937); National Gallery of Art, Washington (dal 1941).

Bibliografia:

TIETZE 1935, p.85, ill.; DUVEEN BROTHERS 1941, n.153; *PRELIMINARY CATALOGUE – NGA* 1941, pp.79-80, 198, n.369; FRANKFURTER 1944, p.47, ill.; *PAINTINGS AND SCULPTURES FROM THE KRESS COLLECTION* 1945, p.100, ill.; CAIRNS, WALKER 1952, p.58, ill.; WALKER 1956, p.26, ill.; *PAINTINGS AND SCULPTURES FROM THE KRESS COLLECTION* 1959, p.157, ill.; WALKER 1963, p.307, ill.; SHAPLEY 1968, pp.178-9, fig.426; SHAPLEY 1979, vol.I, pp.213-6, vol.II, tav.146; WALKER 1984, p.199, n.238; *TIZIANO* 1990, pp.66 (nota 17), 73-74, ill.; BALLARIN 1993b; FREEDBERG 1993, p.69, fig.31; ANDERSON 1996, p.345; GREEN 2009; FACCHINETTI 2016

L'uomo, dall'espressione quasi arrogante, è rappresentato con il volto di tre quarti e in leggero sotto in su, mentre poggia la mano chiusa a pugno su un libro posto sul parapetto, dal quale si sporge. Dietro di lui una finestra si apre sulla laguna di Venezia con Palazzo Ducale (Fig.II.15). Il ritratto ha sempre avuto una "vita attributiva" instabile. Venne reso noto per la prima volta a un'asta nel 1886, cui seguì il passaggio a una seconda asta nel 1895 e già in quelle occasioni la medesima casa d'asta lo presentò con due attribuzioni diverse (Giorgione e Bernardino Licinio). Entrò nel dibattito critico poco dopo, quando Berenson lo pubblicò come copia di un perduto originale di Giorgione (BERENSON 1897). Dopo la mostra del 1905, Herbert Cook lo inserì nel catalogo di Giorgione (COOK 1906) insieme a un ampio gruppo di ritratti di cui era pressoché l'unico studioso a riconoscere la paternità giorgionesca. Georg Gronau (GRONAU 1908) considerò con prudenza l'attribuzione, non disponendo di confronti sufficienti per avvalorarla, mentre Lionello Venturi (L. VENTURI 1913) la negò proponendo Sebastiano del Piombo, ma senza seguito. Con l'acquisto Goldman e la nuova presentazione in mostra (New York, Metropolitan Museum 1920) il ritratto approdò al catalogo di Tiziano, attribuzione che ha prevalentemente e più a lungo mantenuto. A Wilhelm Valentiner (VALENTINER 1922) si deve questa proposta, che inquadrava il dipinto nel momento (ca.1507) in cui Tiziano si emancipava dal suo modello e infondeva nelle sue figure quella forza e quell'intensità «quasi crudele», caratteristiche del suo repertorio. L'ipotesi incontrò da subito il favore della maggioranza degli studiosi (OFFNER 1924, L. VENTURI 1933, BERENSON 1932, SUIDA 1933, TIETZE 1935) e si rafforzò anche con la critica del dopoguerra (PALLUCCHINI 1953, DELL'ACQUA 1955, VALCANOVER 1960, BALLARIN 1968, SHAPLEY 1968). Ma sopravvisse una corrente minoritaria a favore di Giorgione che in qualche modo rispecchiava anche le posizioni di Burroughs e le indagini radiografiche da lui pubblicate (BURROUGHS 1938). Nonostante il ritratto Goldman non sia considerato nelle monografie di Ludwig Justi (JUSTI 1926) e di Georg Richter (RICHTER 1937), rappresentanti di una corrente critica che a Giorgione riconduceva ritratti quasi unanimemente riconosciuti come Tiziano (*Ritratto d'uomo "Ariosto"* di Londra, *Ritratto di Cavaliere di Malta* degli Uffizi, *Ritratto di donna "La Schiavona"* di Londra), fu Antonio Morassi a rilanciare l'attribuzione del dipinto al maestro di Castelfranco (MORASSI 1942). Lo trovava «estremamente giorgionesco [...] affine per taglio al cosiddetto Brocardo di Budapest, ma un po' avanzato di tempo, d'un fare più largo, in verità assai vicino al Cariani» (p.144). Per la prima volta veniva avanzato il nome di Cariani – poi rilanciato mezzo secolo dopo - ma l'attribuzione a Giorgione, sia pur con qualche dubbio, accompagnava la scheda identificativa dell'illustrazione del ritratto, dove si specificava pure: «Recentemente radiografato da A. Burroughs (1938), il quale lo ritiene di G.» (p.184). L'attenzione di Morassi per l'indagine radiografica è piuttosto isolata nel panorama della critica italiana, né alcuna monografia di Giorgione aveva accolto ben 16 dettagli radiografici per illustrare aspetti stilistici e tecnici della sua pittura. D'altra parte, come specificava nell'introduzione, egli riteneva che «soltanto un criticismo miope e stantio vorrebbe respingere» i risultati delle analisi ai raggi x negli studi su Giorgione. «Tuttavia ha da essere chiaro che da queste ricognizioni essenzialmente materiali, l'intelligenza del critico debba sollevarsi ai fatti spirituali della creazione. [...] Ché [...] nel mondo dell'espressione artistica quello che definitivamente conta è sempre 'l'idea'. Ma questa si palesa attraverso la materia e per giungere a essa occorre talvolta farsi strada tra le rovine» (pp.16-17). Significativamente, intorno a Giorgione e Tiziano, si snoda una rara *Technical Art History* italiana che vide un radiologo appassionato d'arte – Ludovico Mucchi – affiancare dapprima Morassi e poi Terisio Pignatti, altro storico dell'arte sostenitore dell'autografia giorgionesca del ritratto ormai Kress (PIGNATTI 1969) e curatore di una ampia ricerca radiografica, sfociata nella mostra per il V centenario della nascita di Giorgione (*I TEMPI DI GIORGIONE* 1978). Certamente questo filone di studi aveva raccolto gli stimoli e le conoscenze delle indagini di Burroughs da un lato e di Wilde dall'altro, il quale le aveva pure presentate in parte alla Conferenza di Roma (WILDE 1931), oltre al precedente costituito dall'analisi della *Venere* di Dresda. E al volume di Burroughs viene generalmente riferito un insieme di informazioni, che però in *Art Criticism from a Laboratory* non è contenuto. Abbiamo già ricordato come i diversi *pentimenti*

(apparentemente il pugno stringeva dapprima l'impugnatura di un pugnale, poi una carta arrotolata, poi un borsello fino alla redazione finale del fazzoletto) vengano annotati in forma dubitativa nel report dell'archivio, per essere poi tralasciati in parte dal testo pubblicato da Burroughs (Figg.II.17, 21). Soprattutto non c'è menzione del pugnale, la cui immagine radiografica potrebbe corrispondere – come è stato notato da David Alan Brown (GREEN 2009) - con l'elemento geometrico della chiave di tensionamento del telaio. Al contrario le modifiche descritte nel Report vengono riproposte da vari studiosi e Richter – che come sappiamo dall'epistolario ebbe accesso all'archivio - le inserì per primo in una sequenza di fasi esecutive distinte, così da giustificare l'ipotesi di un intervento di finitura ad opera di Tiziano su una composizione forse incompiuta di Giorgione (RICHTER 1942). Da quel momento la prudente – e piuttosto insoddisfacente – soluzione di una doppia paternità “Giorgione e Tiziano” transita nei cataloghi della National Gallery di Washington (1959) e soprattutto viene più volte riferita erroneamente a Burroughs (ad esempio BALLARIN 1993b), il quale al contrario – altrettanto erroneamente - faceva del ritratto Kress un punto fermo della ritrattistica di Giorgione.

Al contempo la maggior parte degli studiosi conservava la convinzione che Tiziano fosse l'unico autore, apparentemente confermata dal restauro di Mario Modestini (PALLUCCHINI 1963). In occasione del restauro si erano verificate le condizioni di forte degrado della pellicola pittorica, fortemente abrasa e ridipinta, ma si erano anche riportati alla luce brani originali, coperti dalle ridipinture, e la stessa iscrizione.

Se minoritaria era la posizione degli studiosi a favore di Giorgione, altrettanto minoritaria è stata quella di coloro che hanno cercato una soluzione attributiva fuori dal binomio Giorgione-Tiziano. Tra questi un posto particolare spetta ad Augusto Gentili, che ironizzava tanto sulle interpretazioni dei pentimenti rivelati dai raggi x, quanto sul dipinto in sé, assimilato quasi ad un *pastiche* non più giudicabile (GENTILI 2005).

David Alan Brown ha in occasione della grande mostra di Venezia e Washington (BROWN 1990, p.66, n.17) rilanciato il suggerimento di Morassi verso Giovanni Cariani, che è stato peraltro accolto da Jaynie Anderson (ANDERSON 1996a, p.345) e da Paul Joannides (JOANNIDES 2001, pp.204-5), anche sulla base di un giudizio di qualità piuttosto negativo nei confronti del dipinto. Questa attribuzione, accolta con prudenza anche da Peter Humfrey (HUMFREY 2007, p.61), è stata fatta propria dal Museo.

Dal nostro punto di osservazione, è utile riconsiderare le attribuzioni di Burroughs e di Morassi-Brown, alla luce dei materiali di cui disponeva il ricercatore del Fogg Museum.

Soprattutto per quanto concerne la ritrattistica, mancavano del tutto a Burroughs i riferimenti “certi” per caratterizzare radiograficamente la tecnica di Giorgione. L'unico ritratto in archivio al Fogg Museum, che attualmente la critica riconosce al maestro di Castelfranco con un ampio accordo di opinioni, è il *Ritratto di giovane* (Giustiniani) di Berlino (n.12a), storicamente mai veramente messo in discussione dopo l'attribuzione di Morelli (MORELLI 1890) (Figg.II.55-56). A questo, pur non trattandosi propriamente di un ritratto, si può aggiungere il *Ragazzo con la freccia* di Vienna.

Quanto al primo, Burroughs pensava piuttosto a Tiziano, in virtù di confronti con il *Ritratto virile* del Louvre (Inv.756) e con il *Ritratto di giovane* Altman del Metropolitan Museum (n.14.40.640).

Dal *report* del dipinto Giustiniani (Fig.II.57) emerge che «la mancanza di contorni definiti nella fisionomia del volto suggerisce Tiziano piuttosto che Giorgione. Confronta per esempio la radiografia 1932 a nome Tiziano [Louvre 756]» (Figg.II.58-59). A proposito del ritratto Altman, che la critica contemporanea attribuiva generalmente a Giorgione, Burroughs, pur archiviandolo come “Giorgione o Tiziano”, propendeva per il secondo (Figg.II.60-61). Nel dialogo sul tema che egli intrecciò con Richter a fine anni trenta, è emerso che proprio riguardo il dipinto Altman lo studioso comunicò a Burroughs di aver cambiato idea rispetto all'ipotesi di Palma il Vecchio, pubblicata nella monografia del 1937 ed essersi alla fine risolto per un'attribuzione a Tiziano giovane, forse quando era ancora nello studio di Giorgione (lettera del 6 giugno 1939, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437825>).

Per quanto concerne la tavola di Vienna, la cui radiografia archiviata al Fogg è fortemente disturbata dalla presenza della parchettatura, il *report* di Burroughs è alquanto vago: «Metodo alla Palma [...] diverso da Cariani e Lotto. La pennellata ricorda quella osservata nella radiografia 15 archiviata come seguace di Giorgione [*Marte e Venere*, Brooklyn Museum of Art, attualmente attribuita a Giulio Campagnola]».

In realtà Burroughs studiava i due maestri veneti sulla base di livelli di approfondimento molto diversi. Un'ampia serie di confronti gli aveva permesso di inquadrare con una certa esattezza la resa radiografica del *ductus* di Tiziano e di riconoscerne le costanti nella dilatata cronologia della sua produzione. Al contrario, con Giorgione si muoveva in un terreno ignoto e si affidò al tentativo, quasi una scommessa, di trasformare le immagini ai raggi x di alcune caratteristiche tecnico-esecutive - essenzialmente quelle desunte dai *Tre filosofi* - in vere e proprie costanti, per di più valide anche su generi a sé come il ritratto. Per questo ricercava nelle radiografie dei ritratti quei profili netti e marcati, che aveva osservato lungo le figure dei *Tre filosofi* e che riflettevano l'impostazione grafica, da lui ipotizzata, a ragione, al disotto delle stesure pittoriche di Giorgione. La radiografia del *Gentiluomo veneziano* Kress era quanto di più simile all'immagine "ideale" presunta da Burroughs, mentre «la mancanza di contorni definiti», la scarsa radiopacità degli incarnati o viceversa la resa maculata e insistita della pennellata lo portavano a espungere altri ritratti - e non solo ritratti - dal catalogo di Giorgione, per indirizzarli ora verso Tiziano (i due ritratti Giustiniani e Altman), ora verso Palma il Vecchio (*Ragazzo con la freccia*, ma anche il *Cavaliere di Malta* degli Uffizi), Vincenzo Catena (si consideri il *report* dell'*Adorazione dei pastori* Allendale corretto da Giorgione a Catena, figg.I.44-46) o Giovanni Cariani (*Circoncisione*, Yale University Art Gallery, attualmente riferito a Tiziano, figg.I.41-43).

Abbiamo più volte ricordato che la mancanza di un *imaging* multispettrale integrato, pur se circoscritto al solo inserimento della fotografia all'infrarosso e all'ultravioletto accanto alla radiografia, è uno dei limiti metodologici principali di *Art Criticism from a Laboratory*, evidenziato anche da Constable nella recensione al volume. È chiaro ai nostri occhi, dopo un secolo di ricerche tecniche, che senza una verifica in infrarosso è quanto meno avventato parlare di disegno sottogiacente attraverso la radiografia, laddove le tracce grafiche non sono generalmente radiopache ed è possibile inferirne la presenza soltanto indirettamente, qualora le campiture cromatiche ne abbiano rispettato gli ingombri. Ma se la stesura si fa fluida e poco densa, ad esempio nelle aree in ombra, non solo gli ingombri non appaiono "disegnati" ma la resa radiografica può risultare molto diversa e apparentemente incompatibile, anche all'interno di una medesima composizione.

A titolo di esempio, i tre cantori delle *Tre età dell'uomo* Pitti, di cui non si discute ormai l'autografia bensì semmai la datazione, presentano ai raggi x una resa assai disomogenea: le due figure a sinistra sono scarsamente leggibili, particolarmente il giovane al centro il cui leonardismo si rispecchia nella tipica assenza di traccia radiografica delle figure dipinte da Leonardo; al contrario, l'uomo di profilo a destra presenta una discreta radiopacità maculata entro i profili netti dell'ingombro (Figg.II.62-63).

Nelle immagini all'infrarosso⁴²⁹ - che sotto le stesure cromatiche rivelano anche la presenza del disegno di contorno di una diversa composizione (POLDI 2009) - i tre incarnati sono tutti definiti da un'impostazione grafico-pittorica, in cui i segni di profilo, talvolta riconoscibili (ad esempio sulle labbra dell'uomo a destra o lungo la mano sinistra del giovane al centro, figg.II.64-65), sono generalmente nascosti dai tratti insistiti, brevi e liquidi di un disegno a pennello che elabora volumi e chiaroscuro. Evidentemente una tecnica di stesura con queste caratteristiche, come peraltro la pittura leonardesca in genere, non può essere appropriatamente descritta dai raggi x e viene da aggiungere che, affrontando Giorgione, Burroughs sfidò i limiti del metodo di analisi impiegato.

Ma tornando allo specifico del ritratto in esame e del pittore, Giovanni Cariani, cui è attualmente riferito il dipinto nella collezione della National Gallery di Washington, va detto che Burroughs

⁴²⁹ Si ringrazia la disponibilità del LANIAC dell'Università di Verona e specificamente di Paola Artoni per le immagini IR delle *Tre età dell'uomo* conservate nell'archivio del laboratorio.

disponeva di alcuni confronti, uno dei quali era effettivamente a portata di mano, trattandosi di un dipinto donato al Fogg Museum nel 1932. Il *Ritratto virile*, proveniente dalla collezione di Guglielmo Lochis e rimasto nell'ambito delle collezioni lombarde per gran parte dell'Ottocento, venne acquistato probabilmente in Europa da Albert Keep Isham, figlio - prematuramente scomparso - del donatore (Fig.II.67). La storia attributiva del piccolo dipinto ha risentito dello stato impoverito della stesura, ma è stato confermato al pittore originario della Val Brembana da Everett Fahy nel 1968 in una comunicazione al museo (BRAMBILLA RANISE 2007, p.224). Come abbiamo visto, una semplice comparazione tra immagini radiografiche è insufficiente per un confronto stilistico. Similmente, non sono sufficienti nemmeno i confronti di positura e generalmente morfologici con gli altri Cariani che Brown ha accostato per proporre la nuova attribuzione del *Gentiluomo veneziano*. Soltanto infatti con l'integrazione delle conoscenze acquisite con i molteplici metodi e metodologie di ricerca si può ragionevolmente progredire nel dibattito critico su questo dipinto che ha impegnato per più di un secolo una schiera di conoscitori. Considerando in questa sede la prospettiva e le strategie di Burroughs possiamo osservare che il *Gentiluomo veneziano* condivide con il ritratto del Fogg alcuni tratti tecnico-esecutivi (Figg.II.68-69). Ai raggi x, entrambi i volti sono precisamente profilati e incorniciati dalla sagoma scura della capigliatura. La stesura dell'incarnato è intensamente e omogeneamente radiopaca, con le ombre definite in sovrapposizione di velature, come si osserva nella resa radiopaca delle ombre sul naso del volto di Cambridge e sulle palpebre di quello di Washington. Si tratta ovviamente di caratteri radiografici che non sono propri di Cariani soltanto, ma che certamente non ricorrono nelle immagini a raggi x dei volti di Giorgione. Quanto al confronto con quest'ultimo, allargando il campo delle ricerche tecniche e dell'*imaging* multispettrale, sono ora consultabili le immagini dell'*underdrawing*, laddove i materiali pittorici e le tracce grafiche ne consentono la leggibilità all'infrarosso. Nel caso del *Gentiluomo veneziano* il disegno sottogiacente è scarsamente visibile e presumibilmente non è in parte rilevabile⁴³⁰. Dalle poche tracce rivelate si direbbe comunque che l'elaborazione grafica sia piuttosto sintetica, con tratti molto sottili e precisi che definiscono la fisionomia degli occhi, i contorni delle palpebre e delle arcate sopraccigliari. La qualità di questo segno, evidentemente steso a secco, è ben leggibile in basso nella zona del libro, sia lungo i contorni regolari delle coste, sia lungo il profilo della forma tondeggianti (la continuazione della piega della manica?) nascosta dalla coperta del libro stesso (Figg.II.70-71). Pur nella varietà di tecniche grafiche impiegate da Giorgione, in relazione anche ai formati e ai generi delle pitture indagate all'infrarosso⁴³¹, è stata osservata l'ampia prevalenza di un *medium* liquido - dagli inchiostri carboniosi, all'acquerello e alla miscela in olio - per la stesura del disegno sottogiacente. Anche nelle tracce dei profili esterni, il *ductus* si presenta libero, come osservato pure nelle figure dei cantori delle *Tre età dell'uomo*, mentre viene confermato il suo ruolo prevalentemente pittorico, nel senso di procedimento che accompagna e non precede le fasi compositive ed esecutive delle figure e dell'ambientazione della scena. In conclusione, anche l'analisi riflettografica IR, come già la revisione dei confronti radiografici, conferma la distanza del *Gentiluomo veneziano* dalla tecnica pittorica di Giorgione e dalla sua ritrattistica specificamente. Resta ovviamente da considerare la compatibilità con la ritrattistica di Tiziano, al quale tradizionalmente è stato riferito - e da molti confermato [BALLARIN (1981-1982) 2016; FACCHINETTI 2016] - il dipinto di Washington. Seguendo la nostra traccia attraverso *Art Criticism from a Laboratory*, il tema può essere riconsiderato approfondendo il *Ritratto d'uomo* detto l'Ariosto della National Gallery di Londra.

⁴³⁰ Si ringrazia Elizabeth Walmsley del Conservation Department della National Gallery per aver disposto in occasione di questo studio la realizzazione della riflettografia infrarossa del dipinto.

⁴³¹ Per una retrospettiva delle indagini radiografiche e riflettografiche sui dipinti di Giorgione si vedano ANDERSON 1996b e le informazioni sulle successive indagini in POLDI 2009. Resta fondamentale per le moderne ricerche sull'*underdrawing* di Giorgione HOPE, ASPEREN DE BOER 1991

Scheda 4

Il *Ritratto d'uomo*, detto "Ariosto", e la ritrattistica di Tiziano

Tiziano Vecellio

Ritratto d'uomo (Gerolamo Barbarigo?)

Tela, cm 84,6 x 69,5

Londra, National Gallery (NG1944)

Iscrizione in basso: TV

Provenance:

Collezione Alphonso Lopez, Amsterdam (dal 1625 circa); acquisto Antoon Van Dyck (ante dicembre 1641); Collezione Conte di Darnley (documentato nel 1824); acquisto National Gallery di Londra con donazioni di Lord Iveagh Waldorf Astor, Pierpont Morgan, Alfred Beit, Lady Wantage e Lord Burton (1904)

Bibliografia:

FRY 1904; COOK 1912, pp. 70-74; AGNELLI 1933; RICHTER 1937, pp.224-5; WETHEY II 1971, pp.103-140; GOULD 1975, pp.280-2; *TITIAN: PORTRAIT OF A MAN* 1980; PEDROCCO 2001, p.72; PENNY 2003

Il giovanile *Ritratto d'uomo* di Londra, eseguito da Tiziano intorno al 1510, rappresenta il modello in un dinamico contrapposto tra il braccio con l'ampia manica trapuntata sul parapetto e la testa in torsione verso lo spettatore, al quale egli indirizza lo sguardo, sopravanzando la rotazione del capo. La saldezza della massa del corpo, unita al movimento appena compiuto, si sposa all'espressione volitiva e determinata del personaggio. La sua identificazione è stata al centro degli interessi della critica, esistendo due fonti storiche che offrono soluzioni distinte.

Nel 1639, quando il quadro era ad Amsterdam nelle mani di Alphonso Lopez, collezionista, mercante, nonché agente della corona francese, la composizione venne incisa da Reinier van Persyn, sotto la direzione di Joachim Sandrart, che peraltro ne aveva tratto una copia in disegno. Sull'incisione il soggetto era specificato come ritratto di Ariosto, ma questa tradizionale identificazione venne poi messa in dubbio su base iconografica dalla critica moderna (AGNELLI 1933). Inoltre, essa contrastava con il riferimento a un passo delle *Vite* di Vasari, che Richter individuava già nel 1895, dove tra le opere giovanili di Tiziano si descrive un ritratto Barbarigo dal «giubone di raso inargentato» che corrisponderebbe all'opera in questione⁴³².

La figura è simile per formato al *Ritratto di giovane* di Berlino, dipinto da Giorgione, che effettivamente avrebbe potuto essere un'efficace confronto radiografico in *Art Criticism from a Laboratory*, se Burroughs non avesse sospettato che si trattasse anche in questo caso di un'opera di Tiziano. La differenza nell'elaborazione del medesimo modulo è però evidente tra i due, con l'enigmatico giovane imberbe in leggero tre quarti, anch'egli ritratto dietro un parapetto, che non impegna lo spazio verso lo spettatore e non turba la caratteristica atmosfera rarefatta delle figure di Giorgione.

⁴³² « A principio dunque, che cominciò seguitare la maniera di Giorgione, non avendo più che diciotto anni, fece il ritratto d'un gentiluomo da Ca' Barbarigo amico suo, che fu tenuto molto bello, essendo la somiglianza della carnagione propria e naturale, e si ben distinti i capelli l'uno dall'altro, che si conterebbono, come anco si farebbono i punti d'un giubone di raso inargentato, che fece in quell'opera; insomma fu tenuto sì ben fatto e con tanta diligenza, che se Tiziano non vi avesse scritto in ombra il suo nome, sarebbe stato tenuto opera di Giorgione». VASARI 1568

Il confronto tra i due è suggerito da Nicholas Penny nella scheda del catalogo della mostra di Londra del 2003 (PENNY 2003), mentre per la maggiore attinenza della posa un ulteriore riferimento giorgionesco è il *Ritratto di Francesco Maria della Rovere* di Vienna⁴³³. Un'ampia considerazione, malgrado le diverse opinioni della critica, ha avuto anche il parallelo introdotto da Burroughs con il ritratto Goldman di Washington, non più così pregnante se si sposa l'attribuzione di questo a Cariani e lo si allontana dal nodo Giorgione-Tiziano.

Seguendo Burroughs, Terisio Pignatti (PIGNATTI 1969 e 1978, p.117) riprende tale confronto dalla prospettiva degli studi storici, pur citando e accogliendo le risultanze degli studi tecnici del ricercatore di Harvard. Il dipinto Goldman viene inquadrato come esito finale della ritrattistica di Giorgione al 1510, accanto al *Ritratto Terris* di San Diego, mentre il Barbarigo sarebbe l'esordio della nuova maniera dei ritratti di Tiziano da collocare negli anni immediatamente precedenti. La tesi venne rovesciata e il confronto riproposto con esito opposto da diversi studiosi, tra cui Sydney Freedberg (FREEDBERG 1971, pp.89, 477-8) e Alessandro Ballarin (BALLARIN 1993b, pp.326-7) che vedono nel *Ritratto di gentiluomo veneziano* il naturale precedente dei due Tiziano di Londra ("l'Ariosto" e "la Schiavona"), ma soprattutto, come riepiloga Ballarin, risolvono diversamente il catalogo e la cronologia degli ultimi Giorgione. Come abbiamo visto, l'autografia tizianesca sarebbe stata la strada più battuta dalla critica e i dubbi mai del tutto fugati circa l'attribuzione del dipinto Goldman oscillano tra la constatazione di un cattivo stato di conservazione ovvero di una qualità inadeguata. Molto tempo prima della "stroncatura" di Jaynie Anderson (ANDERSON 1996a, p.345), Berenson aveva parlato di «inégalité de l'exécution», per cui pubblicò il ritratto Goldman come copia da un perduto originale di Giorgione (BERENSON 1897, pp.275-8). A nostro avviso gli approfondimenti sulla materia e sui procedimenti esecutivi suggeriscono una distinzione tra i due dipinti, difficilmente risolvibile nell'ambito delle diverse soluzioni tecnico-stilistiche di un medesimo autore, sebbene non sia al contempo praticabile l'indicazione proposta da Burroughs.

In tal senso il confronto tra le riflettografie IR dei due ritratti di Londra e di Washington mostra una sostanziale differenza tra i rispettivi impianti grafici, per varietà di materiali, caratteristiche di *ductus* e in sostanza per il ruolo del disegno nel processo esecutivo (Figg.II.73-74). Tiziano differenzia le tracce grafiche e impiega di conseguenza strumenti e materiali distinti. I margini dei volumi del braccio rivestito dalla manica trapuntata rivelano all'infrarosso una tipologia caratteristica di segno ampio e fluido, chiaramente tracciato a pennello. Al contrario nella fisionomia del volto osserviamo tratti pastosi, verosimilmente a secco e assimilabili a un carboncino, le cui caratteristiche di segno sono ben documentate nella prima redazione, maggiormente scorciata, del profilo del naso (Fig.II.72). La evidente diversità di tipologia e *ductus* del disegno tra i due ritratti emerge confrontando il contorno della palpebra in scorcio: nel Barbarigo un segno netto e sicuro, più largo nel tratto finale verso il margine esterno del profilo, con una "franchezza" assente nel segno curvilineo, sottile e piuttosto geometrico, che delinea lo stesso tratto fisionomico nel *Gentiluomo veneziano* (Figg.II.75-76).

Se il dibattito sull'autografia ha da sempre accompagnato le vicende critiche del dipinto di Washington, così non è stato per il ritratto di Londra, riferito unanimemente a Tiziano da molti decenni.

Non era così all'inizio del Novecento e fino agli anni trenta, quando il nome di Giorgione era generalmente accostato al dipinto e nel 1904, al momento dell'acquisizione da parte del museo, figurava nella monografia di Giorgione scritta da Herbert Cook (COOK 1900). Solo pochi anni dopo, Cook tornò sul tema, per contrastare «la popolare e ufficiale designazione del dipinto come il "Ritratto dell'Ariosto di Tiziano"» (COOK 1912, p.70). L'ipotesi che egli formulava era basata sulle più volte ricordate osservazioni del Michiel, che descriveva alcune opere di Giorgione lasciate incompiute e terminate ora da Tiziano (la *Venere* di Dresda) ora da Sebastiano del Piombo (i *Tre filosofi* di Vienna). L'idea del completamento dell'*Ariosto* da parte di Tiziano era già stata suggerita

⁴³³ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-portrait-of-gerolamo-barbarigo>

da Roger Fry che riconosceva e circoscriveva lo stile di Giorgione nel volto ritratto (FRY 1904). Sulla scorta delle radiografie, George Richter avrebbe elaborato tale ipotesi per una serie di dipinti, tra i quali la *Madonna zingara* di Vienna, su cui torneremo, essendo un caso paradigmatico dei criteri di lettura di Burroughs. Circa il *Ritratto d'uomo* della National Gallery, Richter accoglieva la proposta di Cook a proposito dell'autografia giorgionesca, attendendo però l'esecuzione di una radiografia per «chiarire se Tiziano avesse avuto un ruolo nella finitura dell'opera» (RICHTER 1934, p.285). In realtà come sappiamo la radiografia già esisteva e indubbiamente offrì un'evidenza significativa per confermare il *ductus* di Tiziano e la coerenza della stesura. Sappiamo anche che Richter sarebbe entrato in dialogo con Burroughs e dunque non stupisce che nella monografia pubblicata poco dopo egli avrebbe restituito l'opera a Tiziano (RICHTER 1937, pp.224-5). Effettivamente Burroughs aveva ben individuato e interpretato gli aspetti caratteristici che distinguevano Tiziano tra i pittori veneti contemporanei e soprattutto la resa radiografica di alcuni di quei caratteri. L'immagine a macchie, «disordinata e densa», restituita dai suoi incarnati dipendeva da una tessitura di pennellate sovrapposte in cui le fasi di abbozzo e di finitura non avevano soluzione di continuità, trasformando radicalmente i tradizionali procedimenti sia di elaborazione o trasposizione grafica, sia di stesura delle campiture⁴³⁴. Anche per questo l'efficacia della radiografia nello studio delle sue composizioni venne immediatamente percepita da numerosi storici dell'arte. E non a caso, attraverso le campagne radiografiche – e in seguito riflettografiche – su alcuni specifici pittori, quali Tiziano, Rembrandt e Caravaggio, è possibile tracciare generalmente la storia degli studi tecnici sull'arte (CARDINALI 2016).

Successivamente alla pubblicazione di *Art Criticism from a Laboratory*, il nome di Giorgione è uscito dalle vicende attributive del *Ritratto d'uomo* di Tiziano, mentre ovviamente il nodo delle reciproche influenze tra l'estrema produzione ritrattistica dell'uno e quella giovanile dell'altro offre tuttora numerosi spunti alla critica.

Il dipinto ha avuto un restauro importante, il primo dopo l'acquisto della National Gallery, eseguito nel 1949 da Helmut Ruhemann. Nel dossier (*Conservation Record*) conservato allo Scientific Department, sono conservate le osservazioni durante il restauro, relativamente all'iscrizione allora visibile ("Titianus TV.....V"), già ritenuta in larga parte falsa (RICHTER 1937) e di cui si sono rivelate originali e dipinte in corso d'opera, solo le due capitali "T.....V" ai margini della stoffa della manica sul parapetto. Al contrario la firma "Titianus" e la prima "V" vennero tracciate sulla vernice in un momento successivo⁴³⁵.

⁴³⁴ Tra i caratteri radiografici distintivi, evidentemente riferito all'assenza di un disegno di contorno vero e proprio, è la fascia radiopaca che circonda il capo del Barbarigo in esame, una sorta di traccia grafico-pittorica a circoscriverne l'ingombro. Come è stato osservato - senza però trarne le conclusioni - da Carmen Garrido, le figure di Tiziano ai raggi x sono circondate talvolta da un "alone" radiopaco (ad esempio l'Adone di *Venere e Adone* del Prado) e talvolta da un profilo esterno scuro, come si osserva nella *Danae* del Prado. Ciò potrebbe spiegarsi con la diversa elaborazione delle seconde versioni, quale appunto è la *Danae*, che si avvale della trasposizione di un modello. GARRIDO 2003, p.97. Il dato relativo al "disegno" esterno radiopaco nel ritratto di Londra è invece mal interpretato da Ludovico Mucchi, che parla di «un contorno chiaro che fa parte della preparazione» (*OMAGGIO A TIZIANO* 1977, p.18). La preparazione propriamente detta delle tele di Tiziano corrisponde generalmente a un sottile strato a base di gesso e colla che appiana il supporto saturando le cavità della trama ed è dunque non radiopaca. Questo in effetti si osserva intorno alla figura della *Danae* del Prado, dove la fascia scura ai raggi x corrisponde all'assenza di stesure pittoriche dense ai margini delle forme, delineate da una traccia grafica.

⁴³⁵ Si ringrazia lo Scientific Department della National Gallery e in particolare Catherine Higgitt e Marika Spring. Per il tipo di formazione e per il profilo di restauratore "moderno" di Ruhemann, successivamente al centro delle critiche sollevate dalla *Cleaning Controversy*, è interessante anche la sua relazione precedente al restauro, con le raccomandazioni per un intervento di pulitura preventivo alla rifoderatura, accompagnate da calcoli sulle tensioni tra colla di rifodero, strati invecchiati di vernice ossidata e stesura pittorica.

Scheda 5

La *Madonna con Bambino*, detta la “Madonna Zingara”,
e la questione dei non-finiti di Giorgione completati da Tiziano

Tiziano Vecellio

Madonna con Bambino

Tavola, cm 65,5 x 83,5

Vienna, Kunsthistorisches Museum (GG95)

Provenance:

Bartolomeo della Nave, Venezia (?); Collezione Hamilton (1638-1649); Coll. Arciduca Leopold Wilhelm d’Austria, Bruxelles (1659); Collezioni imperiali, Vienna (dal 1662); Kunsthistorisches Museum, Vienna (dal 1891)

Bibliografia:

COOK 1900; WILDE 1932, pp. 151-154; RICHTER 1934, p.281; WETHEY I 1969, p.98; BROWN 1990, p.62; HOPE, VAN ASPEREN 1991, p.131; JOANNIDES 2001, pp.141-44; PEDROCCO 2001, p.96; CAMPBELL 2003, HUMFREY 2006; OBERTHALER, WALMSLEY 2006

La composizione della Madonna che sorregge Gesù Bambino in piedi, con sullo sfondo un’apertura di paesaggio delimitata da un paliotto in guisa di tendaggio, ripete quasi puntualmente, seppure a specchio, un modello di Giovanni Bellini: la *Madonna con Bambino* del Detroit Institute of Arts. Effettivamente l’opera intende superare e modernizzare uno schema belliniano, che il grande maestro aveva similmente sviluppato anche sulla tavola di Brera, dove il paesaggio visibile ai due lati del paliotto retrostante rappresenta l’unica differenza compositiva rispetto alla *Madonna Zingara*. Questo appellativo tradizionale e popolare, dovuto alla carnagione, alla capigliatura e alle pupille scure della Vergine, compare per la prima volta nel catalogo della galleria del 1881 (HUMFREY 2006).

Il dipinto (Fig.II.31) è stato generalmente riferito alla produzione giovanile di Tiziano, con le uniche eccezioni di Herbert Cook, il maggiore esponente della tendenza “pangiorgionista” (COOK 1900) e di Adolfo Venturi, che lo attribuirono al maestro di Castelfranco (A. VENTURI 1928). Il riferimento a Bellini, così come la chiara influenza di Giorgione per la figura della Vergine e per il personaggio seduto accanto all’albero, riflettono infatti tributi a una formazione rapidamente metabolizzata, elaborata in direzione della ricerca volumetrica e cromatica proprie di Tiziano. La *Madonna Zingara* investe semmai la discussione sull’attribuzione e sulla cronologia dell’opera maggiormente dibattuta tra Giorgione e Tiziano, la *Venere* di Dresda. Il paesaggio propone infatti il medesimo dettaglio che è dipinto accanto al volto della Venere: una firma che nella tela di Dresda si aggiunge al cuscino e ai drappaggi, anch’essi caratteristici del repertorio di Tiziano, nonché al Cupido nascosto, circoscrivendo alla sola figura di Venere l’unica (eventuale) “reliquia” della pittura di Giorgione.

Le vicende critiche riguardanti la *Madonna Zingara* vennero animate dall’analisi della documentazione radiografica, pubblicata da Wilde (WILDE 1932) (Fig.II.33). Grazie ai raggi x, lo studioso di Vienna rivelava la presenza di una prima e diversa redazione in cui alcuni riferimenti ai modelli citati apparivano vere e proprie citazioni letterali. La positura eretta del Bambino, pienamente frontale e con lo sguardo verso lo spettatore ripeteva a pieno il precedente belliniano. Al

contempo – osservava Wilde – sul petto della Vergine scendeva dalla spalla sinistra un velo in forma di fascia, chiaramente ripreso dalla *Laura* di Giorgione e ancora più debitore verso quest'ultimo era l'andamento delle pieghe nei drappaggi che i raggi x restituivano. Da una lettura così meticolosa Wilde non traeva conclusioni affrettate, che anzi si mantenevano su una linea prudente: l'esecuzione ricca di modifiche della *Madonna Zingara* andava intesa come il segno della «irruzione dei principi stilistici propri» del giovane maestro e il suo superamento di quanto appreso in bottega. In definitiva Wilde non si discostava dal giudizio di Ludwig Justi, il quale, pur riconoscendo nella «luminosa figuretta» del Bambino «un corpo estraneo» all'interno del dipinto, riteneva preferibile continuare a considerare la *Madonna zingara* «come uno dei primi ancora instabili tentativi [di Tiziano] di procedere sulle orme del maestro» (JUSTI 1926).

L'interpretazione equilibrata di Wilde sarebbe stata riassunta da Richter nel suo citato contributo sui non-finiti di Giorgione, conducendo però ad altri esiti. Se Wilde «sembra ancora convinto che sia stato dipinto da Tiziano», il quadro è invece «con tutta probabilità, uno dei dipinti non finiti di Giorgione che Tiziano completò, forse immediatamente dopo la morte del maestro» (RICHTER 1934, p.281). Allo stato delle conoscenze acquisite al tempo – sosteneva Richter - non esistevano dipinti giovanili di Tiziano con una tale prossimità allo stile di Giorgione, quanto la prima versione della *Madonna Zingara* disvelata dalla radiografia. Richter riconosceva in radiografia lo stile di Giorgione sia nella Vergine, sia nel Bambino, la cui immagine ai raggi x, seppure meno leggibile, descriveva a suo avviso un modellato morbido simile al Bambino della pala di Castelfranco. Nel solco di quanto sostenuto da Richter, Burroughs avrebbe offerto la propria versione, che abbiamo già discusso in precedenza e che si basava su una lettura tecnica delle medesime radiografie, grazie a competenze che erano fuori dalla portata dello studioso di San Francisco. La composizione era sì frutto del completamento da parte di Tiziano di un'opera iniziata da Giorgione, ma i raggi x permettevano di individuare il rispettivo *modus pingendi* dei due artisti e di distinguere le due mani, quella di Giorgione evidente nella Vergine malgrado le finiture di Tiziano e quella di quest'ultimo assolutamente preponderante nel Bambino.

Abbiamo già visto come l'ipotesi di Burroughs sia smentita dal confronto con la riflettografia IR e dall'analisi dell'*underdrawing*, omogeneo tra le due figure. Possiamo aggiungere che il *ductus* pittorico e sciolto del disegno sottogiacente – caratteristico e ricorrente in Tiziano – contorna l'esterno della figura della Vergine e corrisponde in radiografia alla fascia scura a margine dell'ingombro, che Burroughs leggeva correttamente come indizio della presenza di un disegno. Ciononostante, non vedendo le caratteristiche di questo disegno lo assimilava a quello che la radiografia suggerisce nel caso dei *Tre Filosofi*, dove il carattere del segno è in realtà assai diverso, come rivelato dall'infrarosso.

In definitiva il contributo della radiografia al corretto inquadramento critico dell'opera è da riconoscere nell'analisi di Wilde, piuttosto che nella proposta di Burroughs, mentre per i successivi contributi delle ricerche tecniche si devono attendere le prime indagini infrarosse di fine anni ottanta (HOPE, VAN ASPEREN 1991, p.131) e le recenti riflettografie e radiografie con relativa rilettura delle tracce materiali (OBERTHALER, WALMSLEY 2006) (Figg.II.34,77).

Se la rivelazione dell'*underdrawing* è stata cruciale per una corretta interpretazione della coerenza dell'opera e della compatibilità tra le sue parti, anche la radiografia dell'intera superficie ha reso evidente come le modifiche, o meglio la progressiva messa a fuoco della redazione finale, interessino l'insieme della composizione, incluso il paesaggio. Qui i raggi x suggeriscono un diverso profilo delle montagne, adiacenti alla spalla della vergine e una sovrapposizione degli edifici e della vegetazione, compreso l'albero a sinistra, al di sopra della stesura del cielo.

L'integrazione dell'*imaging* multispettrale chiarisce quanto osservato da Wilde e Burroughs: in infrarosso, i rapidi tocchi dei contorni della prima redazione del Bambino accennano la posizione del braccio destro steso e della curva del gomito sinistro piegato, così come l'ovale regolare del volto in posizione frontale (si osservano anche le tracce della capigliatura sulla stoffa del paliotto). Delle pennellate compendiarie che disegnano in infrarosso le dita stese della mano destra della Vergine si è detto, così come del velo che in radiografia scende sul petto in diagonale dalla spalla

sinistra. Diverse tracce radiopache di pieghe definite in sovrapposizione, che elaborano il panneggio all'impronta, sono accompagnate all'infrarosso da tracce grafico-pittoriche di un disegno a pennello, che intreccia l'elaborazione in sovrastatura delle forme. Ad esempio il polsino della camicia bianca, come mostrano sia i raggi x sia gli infrarossi, sormonta e nasconde altre pennellate di abbozzo diversamente orientate e sopra a queste viene disegnato e definito (Fig.II.78).

Grazie all'analisi comparata delle diverse risposte, che permette di rilevare e confrontare alcuni dei diversi materiali pittorici impiegati nei procedimenti compositivi, la *Madonna Zingara* assume un valore emblematico della tecnica pittorica di Tiziano e aiuta a ricostruirne idealmente il processo esecutivo. Nello specifico l'abbozzo a base di biacca, descritto dalla radiografia, viene a intrecciarsi con le pennellate scure di definizione grafico-pittorica rilevate dalla riflettografia IR. Tiziano introduce così una tecnica inedita, che avrà grandi sviluppi nel secolo successivo, integrando i procedimenti di disegno e abbozzo cromatico in un *continuum* creativo e superando le tradizionali cesure tra fasi esecutive distinte.

III Parte

Alan Burroughs, *Art Criticism from a Laboratory*, Boston 1938

Traduzione della *prefazione* (pp. VII-XV)

e del capitolo 9. *Giorgione e Tiziano* (pp. 110-122)

Critica d'arte da un laboratorio

di Alan Burroughs

“Books should be read as deliberately and reservedly as they were written”

“I libri andrebbero letti con la stessa consapevolezza e la stessa misura con le quali furono scritti”

(Henry David Thoreau)

Boston

Little, Brown and Company

1938

A

E. W. F.

Prefazione

Molti anni fa Edward W. Forbes, direttore del Fogg Museum dell'Università di Harvard, immaginò un museo d'arte idealmente dotato di un dipartimento per la ricerca tecnica. Il primo risultato tangibile del suo modello ideale arrivò nel 1925 con una borsa di studio dell'università finalizzata ad approfondire l'esame dei dipinti per mezzo dei raggi x, come proponeva chi scrive. Poco dopo veniva fondato il Dipartimento di Ricerca Tecnica con a capo George L. Stout e Rutheford J. Gettens incaricato delle analisi chimiche. Lo stesso Edward Forbes teneva da molto tempo lezioni sui metodi e i processi pittorici. Il gruppo che aveva riunito intorno a sé, accomunato non tanto da aspetti formali quanto dai comuni interessi ed entusiasmi, intraprese il lavoro di ricerca che in seguito altri musei avrebbero condotto e poté servire da ispirazione per l'organizzazione di altri dipartimenti tecnici.

Tuttavia nel 1925 era già stata acquisita la “scoperta” di ausili speciali alla conoscenza rigorosa della pittura. I “segreti” del restauratore professionale, tramandati secondo tradizione, comprendevano molte prescrizioni, oggi normate da fisici e chimici. Eastlake, la signora Merrifield

e altri studiarono nell'Ottocento i pigmenti degli artisti; in seguito, Church, Berger, Laurie, Eibner e Doerner perfezionarono il lavoro di analisi. Röntgen, il primo genio dei raggi x, aveva esaminato dipinti già nel 1896; anno in cui Töpler a Dresda e König a Francoforte eseguirono radiografie di dipinti; nel 1913 Faber a Weimar stabilì il campo di applicazione dei raggi x nello studio dei dipinti. Ciononostante, questi esperimenti ebbero luogo in laboratori dedicati alla ricerca scientifica, non in musei d'arte, dal momento che al tempo non esistevano opportunità di una simile attività all'interno dei musei d'arte. Come ha fatto notare Kurt Wehlte¹, niente sarebbe poi avvenuto nel campo della radiografia dei dipinti in Germania fino al 1928, dopo che il Fogg Museum aveva inviato in Europa due spedizioni per eseguire radiografie di dipinti famosi – una missione che avrebbe stimolato la ricerca internazionale in questo campo specifico. Il lavoro svolto dal Fogg Museum al Louvre di Parigi e al Kaiser Friedrich Museum di Berlino, e quello svolto l'anno successivo, nel 1927, in musei inglesi e belgi², coincise con le ricerche mirabili condotte da A. Martin De Wild in Olanda, Johannes Wilde a Vienna, Walter Gräff a Monaco, e Kurt Wehlte, i quali chi prima chi dopo avrebbero tutti collaborato con il Fogg Museum, scambiando informazioni tecniche.

L'unica primogenitura che gli amici del Fogg Museum possono giustamente rivendicare per il Dipartimento di Ricerca è quella di essere stato tra i primi a sistematizzare e integrare i diversi metodi scientifici introdotti nel XX secolo³.

Ora che altri musei hanno creato laboratori per questo tipo di attività, come la *National Gallery* di Londra, il *Louvre*, e i musei di Monaco, Vienna e Baltimora, abbiamo la ragionevole speranza di collazionare la grande quantità di documentazione disponibile⁴ e di mettere a fuoco lo stato avanzato della ricerca. Questo implica la classificazione delle conoscenze acquisite, affinché critici e studiosi possano disporre di nuovi elementi nelle proprie ricerche.

Studi ulteriori, come quelli presentati in questo libro con particolare attenzione al documento radiografico, condurranno senz'altro alla soluzione di molti problemi attributivi e di identificazione, che i connoisseurs affrontano ovunque e che sono alla base della storia dell'arte.

La portata di questi studi, intrapresi sulla traccia di quanto fatto nel campo della ricerca tecnica, dipende innanzitutto dalla disponibilità di dati specialistici. I dati rigorosi del chimico e del fisico,

¹ *Verhandlung der Deutschen Röntgengesellschaft*, XXX, 12; vedi anche *Städel Jahrbuch*, 1932, 220.

² National Gallery, Londra; Fitzwilliam Museum, Cambridge; Royal Museum in Bruxelles e Anversa; Musei Comunali di Bruges; museo di Gand; Cattedrale di San Bavone, Gand.

³ Nel 1923 un suggerimento di Russell A. Plimpton, direttore del Minneapolis Institute of Arts, destò il mio interesse verso i raggi x. Un abbozzo di ricerca fu sottoposto a F. Allen Whiting, allora direttore del Museo di Cleveland e giunse a Edward W. Forbes nel 1925. Grazie all'assistenza di J. Lloyd Bohn, al tempo studente laureato ad Harvard, gli esperimenti rivelarono che i materiali costitutivi dei dipinti non sono influenzati dai raggi x. Tali esperimenti su pitture conservate al Fogg Museum fornirono standard comparativi per il miglioramento della tecnica operativa e interpretativa delle radiografie. Per un compendio, vedi *Atlantic Monthly*, 1926, aprile.

⁴ Attraverso la collaborazione del Kunsthistorisches Museum, il Fogg Museum ha potuto condividere gli studi radiografici di Johannes Wilde a Vienna. Sono state eseguite radiografie nei musei di Boston, New York, Cleveland, Chicago, Philadelphia, New Haven, Worcester e altre città, come pure in musei esteri e collezioni private, che per il numero non è possibile qui elencare. La signora Helen C. Frick ha contribuito alla ricerca finanziando la radiografia di alcuni dipinti italiani.

così come l'archivio di radiografie, che illustrano i modi caratteristici degli artisti di ogni scuola, periodo e livello qualitativo, devono essere classificati secondo criteri funzionali. I documenti radiografici del Fogg Museum ad esempio sono indicizzati alfabeticamente secondo i nomi dei seicentocinquanta artisti, cui al momento i cataloghi riferiscono la paternità dei dipinti. Modifiche nell'attribuzione vengono segnalate attraverso un'indicizzazione incrociata. Collocazione e proprietà ordinano la struttura di un'altra schedatura. Le informazioni generali su scuole e gruppi sono contenute in una sezione separata di note, con indicizzazione incrociata in base alle conoscenze aggiornate disponibili e in funzione delle necessità del ricercatore.

Al presente le schede raccolgono la produzione di più di trecento artisti italiani, circa cento pittori olandesi, settanta fiamminghi, cinquanta francesi, trenta tedeschi, ventisei inglesi e quindici spagnoli. Molte migliaia di radiografie sono necessarie per illustrare la varietà dello stile di questi artisti; e molte di più ne occorrerebbero per coprire l'attività dei loro stretti collaboratori, seguaci e imitatori. Sebbene al momento ne siano disponibili per gli studenti poco meno di 3.200, l'archivio è comunque utile poiché molti importanti artisti sono rappresentati dai loro dipinti più famosi. Rembrandt guida il gruppo con 116 radiografie. La sua scuola è rappresentata da un ulteriore centinaio, comprese 16 per Bol, 24 per Flinck e 22 per Maes. Roger van der Weyden è rappresentato da 29 radiografie significative, che non includono quelle eseguite su dipinti attribuiti al Maestro di Flémalle, con il quale è stato confuso. Rubens e i suoi stretti seguaci sono ben rappresentati; così anche Tiziano, Tintoretto, Raffaello e Giovanni Bellini, per citarne solo alcuni.

Se posso azzardare un commento personale, vorrei dire qualcosa sull'impiego di questa documentazione da poco disponibile. Una critica ricorrente è che l'ampiezza della ricerca comporta una dispersione di interesse e che lo specialista pretende di essere esperto in troppi tipi di arte, rivendicando come non discutibile una qualsiasi opinione critica. I rischi impliciti in una tale critica dovranno essere corsi senza scuse, dal momento che in realtà sono conseguenza del formulare ipotesi su vari artisti, ben distinti come Botticelli, Tiziano, Rubens, Roger van der Weyden e qualsiasi altro pittore i cui dipinti sono stati sufficientemente analizzati. Il metodo critico è il vero tema della ricerca e il metodo vale sia che si tratti di Bronzino sia di un anonimo pittore che potrebbe rivelarsi Cristoforo Caselli in un momento ispirato. La conoscenza specialistica, come sa ogni studioso, è ovviamente necessaria per ricavare il massimo da ogni metodologia di ricerca. Fortunatamente questa conoscenza è accessibile attraverso le biblioteche d'arte e gli archivi di fotografie. Nulla osta a che uno studente di arte moderna francese o di miniature persiane possa acquisire un'*expertise* nell'arte del Veronese, ad esempio, se è in grado di conoscere i musei, ricordare i dipinti, disporre delle appropriate risorse bibliografiche e contemplare nel proprio metodo di studio l'analisi del punto di vista degli artisti.

È interessante osservare come studenti privi di preparazione tecnica imparino a impiegare le conoscenze ottenute attraverso la ricerca tecnica, maturando un personale interesse nel materiale storico di cui si occupano generalmente le accademie [*departments*] di Belle Arti. Al Fogg Museum è stato introdotto un corso per studenti laureati dal titolo proibitivo, "Problemi di attribuzione

alla luce dei recenti sviluppi dello studio tecnico dei dipinti”.⁵ Dal momento che il corso non era obbligatorio per il conseguimento di nessuna delle numerose lauree assegnate dall’Università, ha attirato solo alcuni tra gli studenti più curiosi e indipendenti dotati di un approccio veramente sperimentale. Il risultato più importante, a mio avviso, dell’associazione con questi studenti avanzati è la “scoperta” che anche studiosi acuti possono non essere in grado di valutare e per la maggior parte di analizzare in proprio i problemi artistici. Gli studenti arrivavano a lezione in cerca di una soluzione pseudo-scientifica di problemi che avevano messo in crisi i critici esperti. Trovavano invece un nuovo approccio alla conoscenza dei punti di vista degli artisti, studiando l’arte con il metodo dei criminologi, raccogliendo le circostanze note e definendo i confini degli elementi incerti. Trovavano un approccio materiale non solo all’identificazione bensì alla comprensione dei modi di dipingere; acquisivano un senso cinestetico delle opere create dagli artisti, seguendone le pennellate e le modifiche; cominciarono ad apprezzare le pitture letteralmente dalla preparazione in su, come simboli fisici di significati emozionali; svilupparono la capacità di distinguere dipinti, simili per tipologia ma differenti per carattere. Pur senza una conoscenza profonda degli stili e delle personalità, svilupparono una loro competenza di base, fondamentale nell’atto di riconoscimento, che è generalmente una capacità esclusiva degli specialisti. Così, se verificavano che l’evidenza tecnica non era conclusiva al fine di distinguere ad esempio il modo di dipingere di Raffaello e di Perugino, in certe fasi della loro carriera, si rivolgevano proficuamente e con passione alle sottili differenze di colore, disegno e morfologia e a quelle conoscenze generiche delineate attraverso un patrimonio di gusto.

Un corso sullo studio scientifico dei dipinti diventa naturalmente ciò che lo studente lo fa diventare; copre tutto il terreno che egli è in grado di coprire. Nella migliore delle ipotesi è una formazione pratica per lo studio autonomo di qualsiasi periodo artistico, dal momento che un singolo problema investe un’epoca e apre prospettive su altre epoche, altri modi artistici, che lo studente può esplorare nel proprio percorso. Sebbene non sia scontato che un corso di base negli studi artistici debba occuparsi dell’addestramento alla visione e all’interpretazione di qualsiasi tipo di finalità artistica, e non immediatamente della storia o di una successione di fatti e oggetti d’arte, è evidente che insegnare allo studente l’attenzione verso i significati e l’esecuzione dei dipinti dovrebbe rappresentare una prospettiva di base.⁶

Ragionevolmente il passo successivo riguarderebbe una valutazione ed interpretazione più in dettaglio e nello specifico. Affrontando un problema attributivo, lo studente è in primo luogo alle prese con la propria personale interpretazione di un artista e di un periodo, per quanto si affidi a supporti scientifici e alla storia dell’arte. Tale specializzazione conduce logicamente al punto di vista filosofico, attraverso il quale molte tendenze artistiche vengono comprese, interpretate, confrontate e raggruppate. Allorché gli stili sono stati sufficientemente studiati per essere impiegati come materiali per una storia dello stile, come si vede nei testi di Heinrich Wölfflin, che potremmo

⁵ Poi mutato in “Studio scientifico dei dipinti”.

⁶ Come scrisse Lincoln Rothschild in un intervento presentato alla College Art Association, pubblicato in *Parnassus*, VII, n.5, p.21: “Siccome intendersi d’arte è essenzialmente un fatto di esperienza, la formazione dovrebbe assumere la forma del ...disegnare, dipingere, progettare... nella speranza di far maturare un valore culturale negli studenti privi di interesse professionale e di vero talento creativo.”

ritenere la spina dorsale della filosofia dell'arte del nostro tempo,⁷ lo studente si trova nelle fasi finali della propria formazione artistica, avendo acquisito la storia dell'arte come strumento di comprensione e non come fine a se stessa.

Dopo tutto, tra un approccio scientifico e uno artistico c'è soltanto una differenza di scopo ed enfasi. Laddove lo scienziato si concentra sulle cause alla ricerca di leggi generali, l'artista mira ai risultati e considera i tratti generali esclusivamente nella loro forma più concreta; laddove il teorico si basa su concetti e sulla correlazione di fatti, l'artista si basa su simboli ed esperienza; laddove il logico impiega la propria determinazione nel mettere alla prova le idee, il creativo crede nel proprio intuito, tralasciando osservazioni che non trasmettono un carico di emozioni. Traendo il massimo dall'arte del passato, esercitiamo sia il punto di vista personale sia quello impersonale, sia l'intuizione, sia la deduzione. Lo storico dell'arte, sia di tendenza più accademica, più scientifica o dell'estetica del gusto, deve esercitare in primo luogo la propria personale intuizione.

In verità, come apparirà evidente nei capitoli di questo libro, i fatti che riveliamo nelle arti figurative non sono sempre sufficientemente chiari per essere ritenuti oggettivi. L'evidenza materiale può avere una certa rilevanza nei problemi attributivi, ma può in parte essere soggetta a un'interpretazione personale che la allontana dal campo dell'evidenza oggettiva. Anche la ricerca apparentemente oggettiva condotta per mezzo dei raggi x diviene generalmente materia di interpretazione. Così intrinsecamente personale è il mestiere del critico che alla fine di questa prefazione è necessaria un'osservazione sulla posizione del critico verso il proprio lavoro. Muovendo dal generale al particolare, notiamo che ogni scelta assunta circa la paternità e la qualità estetica dei dipinti deve essere introdotta dalle semplici parole, "A mio avviso". Se il critico decide che un dipinto di Tiziano, riscoperto di recente, è troppo recente per essere di Tiziano, è sua prerogativa affermarlo indipendentemente dalle opinioni degli altri, particolarmente da quelle dei proprietari del dipinto, a patto che lo faccia senza intento doloso. Se la sua conoscenza è scarsa, l'opinione potrà essere debole. Ma ha il diritto di affermare quel che crede. Come vedrete, questo diritto è esercitato in pieno nelle pagine seguenti.

Indice

Prefazione

Cooperazione nella ricerca

Il contributo del Fogg Museum

Il suo impiego

1. Il Background estetico
Motivazioni di un approccio critico
2. Gli strumenti della critica
Storici, estetici e tecnici

⁷ Vedi *Grundbegriffe der Kunstgeschichte*, nella traduzione *Principles of Art History*, e *Italien und das deutsche Formgefühl*. Citando ancora Rothschild, questo studio definitivo considera "le ragioni alla base e la natura dei continui cambiamenti negli stili artistici... lo sviluppo evolutivo... che implica il rifiuto di una rigida classificazione in categorie e caselle, di cui Wölfflin è in gran parte responsabile, sebbene meno della maggioranza degli accademici attuali."

- 2.
3. Testare gli strumenti
Un professore di logica
“Ipotesi guidate” (canalized guessing)
4. Impiegare gli strumenti della scienza
Ultravioletto, Infrarosso e Microfotografia
Microchimica
Raggi x
5. Falsi
Documentazione fisica di differenze materiali
6. Copie e imitazioni
Documentazione fisica di differenze estetiche
7. Artisti all'opera
Agnolo Bronzino
Paolo Veronese
Un pittore ignoto
8. L'evoluzione di un artista
Nicolas Maes
9. Tiziano e Giorgione
10. Una bottega fiamminga
Rubens, van Thulden, Quellyn, de Crayer
I rivali – de Vos, van Dyck, Jordaens
11. Due problemi intorno a Rembrandt
Jan Lievens
Jacob Backer
12. Il problema Van Eyck
Jan van Eyck
La pala di Gand
Hubert van Eyck
13. La realtà di Robert Campin
Il Maestro di Flémalle e Jacques Daret Roger
van der Weyden
I loro stili a confronto
Appendice
 - A. *L'uomo in rosa (The Man with a Pink)*
 - B. Petrus Christus
 - C. Le influenze di Campin-van der Weyden
 - D. *San Luca che dipinge la Vergine*

9. Tiziano e Giorgione

Finora siamo stati piuttosto ondivaghi nella nostra ricerca, accelerando solo su alcuni aspetti, a proposito di Maes. Affrontiamo ora senza indugi un problema scottante, uno degli argomenti più complessi e che generano maggiore confusione nella storia dell'arte. Il problema è come distinguere due modi pittorici strettamente connessi. L'esito sarà l'identificazione, almeno in parte, del *ductus* di Giorgione. È naturalmente un'impresa ambiziosa, anche nella forma semplificata che adotteremo. Vasari, nato nel 1511 a un anno dalla prematura morte di Giorgione, ammetteva per alcuni dipinti la difficoltà di identificare se l'autore fosse Giorgione o Tiziano, un'affermazione da allora confermata dalle perplessità dei conoscitori. I molti libri incentrati sui pochi fatti e relativamente pochi dipinti, sul tema specifico e sul linguaggio poetico di Giorgione non giungono a conclusioni univoche.¹ La distanza tra le opinioni è tale che Lionello Venturi attribuisce a Giorgione solo otto dipinti, mentre Cook gliene attribuisce sessanta o settanta. Nonostante l'acume delle loro riflessioni, gli studiosi hanno dovuto lasciare incompleto il lavoro di definizione distinta delle due personalità, unite dalla frequentazione nella Venezia dei primi anni del Cinquecento in cui lavoravano insieme, esposti alle medesime influenze e impiegando gli stessi materiali – talvolta insieme sullo stesso dipinto.

Sarebbe un problema irrisolvibile, se i pittori non si fossero differenziati e non avessero lasciato tracce caratteristiche nel *ductus* del pennello. Sarebbe stato ancora più difficile se non avessimo avuto strumenti per studiare la pittura sotto le misteriose superfici lucenti dei dipinti controversi, attribuiti ad entrambi Tiziano e Giorgione. Allo stato, gli indizi, ora scoperti nelle radiografie, che guidano all'identificazione dello stile di Giorgione, furono dapprima colti e correttamente interpretati da uno studioso² che notò come le superfici di alcuni dipinti mostrassero un maggiore senso grafico di altri e al contempo meno disegno. Non c'è più bisogno di accogliere questa acuta osservazione estetica come un giudizio calato dall'alto; i dati di fatto a sostegno di questa osservazione sono ora pubblicabili sotto forma di illustrazioni fotografiche. Si può interpretare autonomamente il giudizio critico, sintetizzato nella frase [*phase* sic]: più grafico, meno disegnato.

L'autografia di Giorgione dei *Tre filosofi* di Vienna (Figura 32) è ora generalmente riconosciuta. Johannes Wilde ha pubblicato le radiografie che dimostrano come il dipinto sia stato modificato in antico, suggerendo che esso corrisponda a quello descritto da Marcantonio nel 1525, che fu iniziato da Giorgione e finito da Sebastiano del Piombo.³ Isolando il lavoro di Giorgione sotto le forme statiche, semplificate, e modellate liberamente, che si vedono in superficie, i raggi x rivelano un *modus* chiaro e calcato (Figura 33). La pittura nascosta abbozzata in sottolivello, è generalmente

¹ Ludwig Justi, *Giorgione*, Berlin, 1926; L. Hourticq, *Le Problème de Giorgione*, Paris, 1930; L. Venturi, *Giorgione e il Giorgionismo*, Milan, 1913; Herbert Cook, *Giorgione*, London, 2 v., 1900. Un articolo interessante, Sir Charles Holmes, *Burlington Magazine*, XLII, 169.

² August L. Mayer, *Pantheon*, X, 369.

³ *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, nf VI, 141. Egli fornisce elementi che permettono di dubitare l'attribuzione a Sebastiano per il completamento del dipinto, ma non c'è dubbio a proposito dell'identificazione con il dipinto di Giorgione. Su Marcantonio vedi George C. Williamson, *The Anonimo*, London 1903.

densa, e in radiografia le figure sono contornate da linee scure interpretabili come assenza di pittura. In altre parole, le pennellate del manto e della manica si spingono fino al margine, ma non incontrano le pennellate dello sfondo che si avvicinano al margine dalla direzione opposta. Sebbene ampie e decise, tali pennellate non costituiscono il “girato” nella sottostesura, come ci si aspetterebbe visto che il modellato arrotondato accomuna la maggior parte dei dipinti di questo periodo; non appare esserci relazione tra queste pennellate e le forme morbide e piene che comunemente troviamo nei dipinti giorgioneschi.

L'effetto di stacco ottenuto nell'abbozzo è così singolare che dovremo distogliere la nostra attenzione dai *Tre filosofi* per spiegare che esso può essere messo in relazione con lo stile del maestro di Giorgione, Giovanni Bellini, il quale abbozzava in maniera piatta le sue Madonne dalla piena volumetria come se dovesse eseguire un disegno acquarellato. Nel *Baccanale* della Widener Collection Bellini delineò i tronchi degli alberi e le silhouette delle forme esattamente come nei *Tre filosofi*. Anticipando il nostro studio su Tiziano, possiamo osservare che questi, quando completò il *Baccanale* di Bellini, come tramandato da Vasari, non procedette con gli abbozzi disegnati come quelli di Bellini. Sebbene la critica abbia in parte ridimensionato il ruolo di Tiziano nell'esecuzione di questo classico del neopaganesimo, attribuendogli il solo paesaggio, la radiografia discrimina il *modus operandi* degli artisti e dimostra che Tiziano intervenne anche sulle figure, modificando ampiamente almeno una porzione della composizione. Sotto la pittura ariosa dei seni della fanciulla con la brocca sulla testa è il modellato piatto e sommario di una veste squadrata. Il *ductus* del pennello di Tiziano è riconoscibile nella modifica, così come lo è quello di Bellini nella figura panneggiata originale.⁴ Tiziano rimodellò il lavoro del suo vecchio maestro con un tocco leggero, simile a quello rilevato nell'autografo *Ritratto di "Ariosto"* - che esamineremo in seguito - e distinto dal *ductus* rigido trovato nell'opera di Bellini.

Quel che vediamo nelle radiografie dei *Tre filosofi* è la definizione sorprendentemente elaborata e caratteristica di panneggi, mani e alberi, nascosta qua e là da modifiche che potrebbero passare per mano di Sebastiano del Piombo. La versione nascosta dell'anziano a destra indossava un copricapo fantasioso ed era ruotato di profilo con il corpo forse maggiormente orientato verso il centro della scena, come indicato dalle diverse linee lungo il retro della figura. Sotto le ampie modifiche del paesaggio e in misura minore della mano del personaggio al centro e sotto il panneggio mosso e i tratti morbidi del giovane a sinistra è una stesura dal modellato realistico, saldo e netto.

È un dato importante, dal momento che stabilisce come la tecnica esecutiva di Giorgione non sia sempre così delicata come le velature sulle pitture a lui attribuite lascerebbero intendere. Aveva uno stile lineare così sicuro, quando dipinse i *Tre filosofi*, che la critica potrebbe ipotizzare la presenza di una struttura geometrica nella sua arte, sia anteriormente sia posteriormente alla cronologia di questo specifico dipinto, qualunque sia la data precisa. Naturalmente la cronologia dell'opera di Giorgione è per lo più misteriosa, dal momento che l'unica data certa è quella del completamento nel 1504 della sua commissione più importante, la pala d'altare di Castelfranco. Se si crede al

⁴ Simile struttura piatta appare nella *Toilette di Venere* del museo di Vienna, firmata da Bellini nel 1515, un anno prima del *Baccanale*.

racconto di Marcantonio, che Giorgione lasciò non finito il dipinto dei *Tre filosofi*, ne consegue che questo sia da datare alla fase tarda della carriera di Giorgione, almeno dopo il 1504.⁵ Se si crede che un piccolo frammento pittorico a Budapest non soltanto sia da riferire a Giorgione, ma sia ciò che resta della *Nascita di Paride*, anch'essa descritta da Marcantonio, esso è da inserire nella sua prima produzione.⁶ In ogni caso, dopo aver esaminato due ulteriori abbozzi sottogiacenti, si converrà che un trattamento sodo dell'impasto non è specifico di un unico dipinto di Giorgione, bensì caratterizza in parte il suo stile, indipendentemente dalla esatta cronologia dei dipinti considerati.

György Gombosi ha pubblicato le radiografie⁷ del dipinto di Budapest di due pastori, parte della *Nascita di Paride*, rivelando sotto le ridipinture la stessa struttura larga e disegnata, che Wilde rilevava nei *Tre filosofi*. C'è una differenza così sottile nel *modus* dei due dipinti che l'identificazione non è eludibile e la critica deve ritrattare il giudizio che il frammento di Budapest sia una copia da un perduto Giorgione; è in realtà opera di Giorgione con un disegno definito nell'abbozzo sottostante.

La critica dovrebbe anche ricredersi in merito allo schizzo del *San Liberale* della National Gallery, che come sostenuto da Sir Charles Holmes⁸ potrebbe essere uno studio per la figura del santo nella pala di Castelfranco, con una posa leggermente variata rispetto all'opera finale. L'autografia del dipinto è supportata dall'evidenza radiografica che mostra come la figura sia stata liberamente schizzata, lasciando incompiuto il paesaggio e modificando la posizione della testa, fatto inspiegabile se lo schizzo fosse una copia tratta dalla pala,⁹ e ha una struttura grafica definita non visibile in superficie per le ridipinture sul paesaggio che attenua la nitidezza dei contorni. Il *ductus* rapido del pennello che scorre rapido lungo le gambe e le spalle corrisponde pienamente alla tessitura del frammento di Budapest e richiama quella del dipinto di Vienna, particolarmente nella figura centrale. La uniformità di trattamento, nascosta all'interno dei tre dipinti, contrasta con la resa confusa delle superfici, che ha generato confusione nella critica. Se questi dipinti non fossero ridipinti, potremmo osservare probabilmente la loro stretta somiglianza con *Il giudizio di Salomone* degli Uffizi a Firenze (Figura 34), da tempo attribuito a Giorgione, che è dipinto con la medesima struttura grafica (Figura 35). Possiamo indubbiamente interpretare queste radiografie come un'evidenza materiale di almeno un aspetto dello stile di Giorgione.

Verificando questa lettura su un altro dipinto, talvolta attribuito a Giorgione,¹⁰ possiamo confermare la correttezza di questa attribuzione e passare allo studio della produzione giovanile di Tiziano. Il

⁵ Così ipotizza gran parte della critica; comunque Johannes Wilde, *loc. cit.*, 148, ritiene su base stilistica che sia prima del 1506.

⁶ Così secondo Frank Jewett Mather in *A History of Italian Painting*, 1932, 458, dove il dipinto è correttamente interpretato come frammento ridipinto e non come copia di un perduto originale. Il formato originale può vedersi nella copia di Tenier della collezione Loeser a Firenze.

⁷ *Burlington Magazine*, LXVII, 157. La riproduzione delle radiografie deriva da una stampa e non dal negativo della lastra, con il risultato che le aree scure nella radiografia diventano chiare nella riproduzione e quelle chiare, scure. Le riproduzioni in questo volume appaiono come le lastre radiografiche e non sono a tonalità invertite.

⁸ *Burlington Magazine*, XLII, 230.

⁹ In origine la testa era di profilo, poi modificata per inclinarla verso il basso in posa contemplativa. Il santo nella pala d'altare guarda in direzione dello spettatore.

¹⁰ Cook, *Burlington Magazine*, 1906, 338; Berenson lo riteneva inizialmente una copia da un perduto originale di Giorgione, ma attualmente lo attribuisce a Tiziano. L. Venturi, *loc. cit.*, 366, ha scelto una difficile via d'uscita con un'attribuzione a Sebastiano del Piombo, il cui stile tra Tiziano e Palma offre un debole termine di confronto. In origine

ritratto dell'*Uomo con il pugno stretto* [ora *Ritratto di gentiluomo veneziano*], già nella collezione Goldman e ora nella collezione Kress di New York (Figura 36), è stato messo in relazione con il *Ritratto virile* della National Gallery, il cosiddetto "Ariosto" (Figura 40), per la somiglianza psicologica tra i due modelli in posa arrogante. Tuttavia, la struttura dei due ritratti è differente. La pennellata ampia nel dipinto di New York (Figura 37) e il disegno lineare delle forme, dal trattamento piatto in abbozzo, appartengono alla maniera grafica di Giorgione, così come l'abbiamo illustrata. Questa precisa somiglianza non viene raggiunta per mezzo del *ductus* rotto del pennello, che ritroveremo nei ritratti di Tiziano. Viene evidentemente modellata nella maniera dei *Tre filosofi*. È sufficiente giustapporre le immagini ai raggi x per confermare il carattere giorgionesco del *modus pingendi*.

Eppure si potrebbe obiettare che Tiziano possa aver operato in tal modo nella sua fase giovanile, quando maggiore era l'influenza del suo amico più grande.

Così non sembrerebbe, dal momento che lo stile di Tiziano, riconoscibile in alcuni dipinti firmati o documentati in altro modo, mantiene il suo proprio accento e la sua coerenza attraverso gran parte dei dipinti a lui attribuiti e ricondotti a periodi diversi della sua lunga carriera. Questo eccellente allievo di Bellini acquisì precocemente l'acuta qualità di rendere in modo nuovo l'intreccio di carne e spirito, creando ad esempio nell'*Uomo col guanto* del Louvre un monumento inquietante ed evanescente. Il suo tocco morbido descrive forme superbe anche in quadri che per la loro relazione con l'opera di altri artisti possono datarsi all'inizio del secolo. Il *Concerto* è uno di essi (Figure 11 e 12). Analogamente il *Ritratto di "Ariosto"* (Figura 40), firmato "Titianus TV.....V", desume lo spirito da Giorgione, concorda la critica; e la sua esecuzione esitante la segnala come opera giovanile. Ciononostante, diversa è la pennellata (Figura 41) rispetto alle opere documentate di Giorgione e simile all'opera della maturità di Tiziano, come l'*Uomo col guanto*, o alla sua produzione tarda, ad esempio l'*Adorazione dei Magi*, già nella Collezione di Arthur Sachs e ora al Fogg Museum. Il pennello dovette muoversi rapido per costruire la stesura leggera e indistinta, visibile in radiografia. L'abbozzo dell'incarnato è disordinato e più denso rispetto a Giorgione, come se Tiziano calibrasse i tratti del volto, dando risalto a sfumature tonali e tenui intersezioni dei piani. Analogamente a Giorgione, Tiziano non costruiva con luci chiaramente definite; cercava la luce nell'ombra e smorzava la luce del sole. Ma differente da Giorgione era l'immediatezza del suo *modus*, che tralasciava la definizione dei contorni - debolmente suggeriti dalla radiografia - e muoveva direttamente dalla sovrapposizione di sfumature cromatiche per creare la superficie lucida. Quantunque solo uno dei dipinti di Giorgione qui considerati sia di riferimento per l'effetto di politezza della sua arte, è evidente che all'esame della stesura sottogiacente sia sorprendentemente imprevedibile la raffinata finitura delle sue opere; essa è stesa su una tessitura piatta e netta di linee e profili. In Tiziano, il *ductus* leggero e indistinto è lo stesso in superficie e in abbozzo, o comunque si intendano definire le prime pennellate, così strettamente fuse con la stesura superficiale: la tessitura di base determina gli effetti finali. Per quanto minima possa essere la differenza nella finitura dei ritratti di Tiziano e di Giorgione, le stesure preparatorie di questi ritratti sono graficamente distinte.

il pugno stretto teneva un grande foglio di carta arrotolato (?), non c'era il libro e la soglia del davanzale giungeva senza interruzioni al margine della tela. Robert Walker, al Fogg Museum durante il percorso universitario, ha analizzato per primo il documento radiografico.

Alcune composizioni, basate in gran parte su disegni di Bellini e dunque certamente opere giovanili, sono dipinte nella maniera libera e leggera di Tiziano e rafforzano l'opinione che la sua tecnica giunse a distinguersi da quella di Giorgione nei primi anni del secolo. La *Madonna col Bambino e Santi*, già del Prado, generalmente accolta come opera giovanile di Tiziano per la sua impostazione belliniana, presenta il modellato sfumato e morbido ricorrente nella sua produzione matura e indipendente, esemplificata dalla *Vergine con il coniglio* del Louvre. In abbozzo i panneggi sono appena suggeriti e successivamente messi a fuoco in una sorta di processo sperimentale. I volti giungono ad acquisire una dolcezza alla Bellini solo dopo una ricerca per tentativi delle forme anatomiche corrette. Presumibilmente l'esitazione e l'incertezza del metodo rimandano al primissimo periodo dell'artista.

La *Madonna zingara* di Vienna, le cui radiografie sono state pubblicate da Johannes Wilde insieme a quelle dei *Tre filosofi*, fornisce un'ulteriore indicazione circa il rapporto di Tiziano con Bellini e Giorgione. Anche in questo caso ci sono importanti e significativi cambiamenti nella composizione e nel trattamento. Sotto al Bambino, la cui figura è ora disposta in maniera informale e fluida, vi è una posa più frontale e ieratica. Le modifiche, condotte nello stile leggero e libero dell'abbozzo, suggeriscono che un unico artista sia all'opera e che questo artista sia probabilmente Tiziano. Anche la Madonna è stata modificata, ma qui le riprese nascondono una tipologia di volto più dolce e personale, che non è dipinto nella maniera delicata del Bambino. Le pennellate larghe sul collo e sui tratti del volto, il modellato piatto e grezzo del drappaggio e il profilo delineato dell'intera figura sono del tutto estranei alla tecnica morbida del Bambino. Il problema attributivo, a lungo in dubbio, torna ora al centro del dibattito.¹¹ Seguendo logicamente il significato dei confronti radiografici, dovremmo ammettere che i tratti della Madonna vennero abbozzati con una pennellata ampia, compendiaria e carica come quella impiegata per dipingere i panneggi dei *Tre filosofi*. Inoltre osserveremmo che i contorni della testa della Madonna sono marcati dalla mancata giustapposizione delle pennellate del fondo e del velo intorno al capo, come nei *Tre filosofi*, e come al contrario non si rileva nell'adiacente figura tizianesca del Bambino. Tali osservazioni ci inducono a credere che Giorgione fu il pittore della Madonna, mentre Tiziano dipinse il Bambino e forse rifinì l'insieme. Potremmo immaginare che in questo caso Tiziano fu collaboratore e assistente di Giorgione, quando entrambi operavano sotto l'influenza di Bellini.

Ovviamente, dal momento che è ancora da dimostrare che Tiziano non abbia mai dipinto alla maniera di Giorgione, potremmo a questo punto essere chiamati ad affrontare la questione; come possiamo sostenere che Tiziano non fu l'unico pittore della *Madonna zingara*? L'unica possibilità di negare tale eventualità è nel confronto con gli altri dipinti dove l'autografia di Tiziano è documentata. È il caso della *Venere* di Dresda, attribuita a Giorgione da Marcantonio, il quale aggiunge che Tiziano dipinse il paesaggio e il Cupido, successivamente nascosto da ridipinture.¹² Le radiografie, pubblicate da Hans Posse,¹³ rivelano come il Cupido sia gravemente danneggiato. Mostrano inoltre, però, che il piede e la mano del Cupido sono dipinti nella maniera leggera tipicamente tizianesca, che non ha nulla a che fare con la definizione netta e profilata della

¹¹ A. Venturi e Cook lo danno a Giorgione; Justi propone una collaborazione di Tiziano e Giorgione; Wilde si limita a indicare Tiziano sotto l'influenza di Bellini.

¹² *Burlington Magazine*, LXIII, 211.

¹³ *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LIII, 29.

Madonna zingara. L'aggiunta documentata che Tiziano eseguì sulla Venere di Giorgione non fu eseguita nello stile di Giorgione.¹⁴

Non si può ricorrere alla *Madonna con Bambino e i santi Antonio e Rocco* del Prado, come prova di un impiego di due distinte tecniche o comunque della tecnica giorgionesca da parte di Tiziano, dal momento che l'autografia dell'opera non è documentata.¹⁵ Inoltre le due tecniche rintracciate nell'abbozzo richiamano solo approssimativamente quelle rilevate finora nelle opere documentate. I volti del Bambino e della Madonna sono generalmente tondeggianti e costruiti semplicemente da una tessitura leggera e polita, che se l'impasto fosse carico richiamerebbe l'opera di Palma il Vecchio. Ma la veste della Madonna ha una struttura piatta e giorgionesca e la manica con luci nette assomiglia vagamente al trattamento di alcuni panneggi nei *Tre filosofi*. Sia che il dipinto sia di mano di Giorgione o Tiziano o del giovane Palma, o vi abbiano collaborato, esso appare come il tentativo di integrare due stili. In questo aiuta a inquadrarli come componenti distinte.

A questo punto non dobbiamo discutere oltre questo elemento di confusione. Considerando per alcuni dipinti la sola evidenza tecnica, possiamo distinguere materialmente le opere di questi artisti. Non viene sminuita la verità di questa distinzione, se il suo significato non può impiegarsi per alcuni dipinti controversi. Lo abbiamo impiegato con successo per il ritratto dell'*Uomo con il pugno stretto*. Avendo a disposizione una maggiore quantità di dati relativamente alla tecnica di altri dipinti, in particolare la pala dell'altare di Castelfranco, potremmo trovarci in una migliore condizione per risolvere gli enigmi della *Madonna zingara* e della *Madonna tra i santi Antonio e Rocco*. Non ci sono molte speranze di comprendere meglio il *Concerto* del Louvre, completamente ridipinto in età moderna, come concorda Mather,¹⁶ e pesantemente reintelato. I raggi x registrano soltanto vaghi contorni, che ricordano quelli del Bambino della *Madonna zingara* pur non essendo davvero gli stessi. Il *Ritratto virile* della collezione di Arthur Sachs, la cui testa è attribuita da Mayer a Giorgione, e che Berenson¹⁷ attribuisce a Tiziano, non sembra riferibile a nessuno dei due; Palma il Vecchio dipingeva in quel modo. Una *Circoncisione* nel museo della Yale University, assegnato a Cariani da Siren, si avvicina molto a Giorgione. Ma è stato talmente danneggiato, manomesso e restaurato che è arduo valutarne la relazione con lo stile certo di Giorgione. Il *Cavaliere di Malta* degli Uffizi rimanda a Tiziano piuttosto che a Giorgione, malgrado la pennellata sia più liscia e piatta di quanto descritto a proposito dello stile giovanile di Tiziano; l'impasto ha la consistenza e le caratteristiche dell'opera di Palma. Sono problemi affascinanti ma non pertinenti, la cui soluzione richiederà un duro lavoro. Al momento possiamo affermare che il procedimento di Giorgione in dipinti documentati è stato caratterizzato rispetto a quello proprio di Tiziano. Nel suo piccolo, è una conclusione trionfante per un'incursione azzardata nel buio di questo tema critico.

¹⁴ A un primo sguardo il piede della Venere, riprodotto nella radiografia pubblicata da Posse, sembra pure tizianesco nello stile, ma non in modo chiaro. Non ho visto i raggi x della testa o del corpo di Venere. Se Giorgione abbia qui dipinto nello stile di Tiziano non è il tema in questione, che è invece il fatto che Tiziano non dipinse il Cupido nello stile disegnato di Giorgione.

¹⁵ Morelli lo attribuì per primo a Giorgione, seguito da Berenson, Max von Boehn – *Giorgione und Palma Vecchio*, 1908, 62 – e il catalogo del Prado, dove l'attribuzione è accompagnata da un punto interrogativo. L. Venturi, *loc.cit.*, 134, lo assegna a Tiziano, come fa Mather, *loc.cit.*, 486.

¹⁶ *Loc.cit.*, 380.

¹⁷ *Pantheon*, X, 369; *Art in America*, 1928, June.

BIBLIOGRAFIA

AGNELLI 1933

G. Agnelli, *Il Ritratto dell'Ariosto di Dosso Dossi*, in «Emporium», vol.39, n.460,1933, pp. 275-282

A MAN OF VISION: PAUL COREMANS 2018

A Man of Vision: Paul Coremans and the Preservation of Cultural Heritage Worldwide, Atti del convegno a cura di D. Deneffe, D. Vanwijnsberghe (Brussels 15-17 June 2015), Brussels, Royal Institute for Cultural Heritage, 2018.

ANDERSON 1973

J. Anderson, *Some New Documents relating to Giorgione's "Castelfranco Altarpiece" and His Patron Tuzio Costanzo*, in «Arte Veneta», 27, 1973, pp.290-299

ANDERSON 1979

J.Anderson, *L'anné Giorgione*, in «Revue de l'Art», 43, 1979, pp.83-90, 153-158

ANDERSON 1996a

J. Anderson, *Giorgione: peintre de la «Brièveté poétique»; catalogue raisonné*, 1996.

ANDERSON 1996b

J. Anderson, *Mythes et vérités de l'analyse scientifique des tableaux*, in ANDERSON 1996a, pp.82-125

ARTEMIEVA 2012

I. Artemieva, *New light on Titian's "Flight into Egypt" in the Hermitage*, in «The Burlington Magazine » 154, 1306, 2012, pp. 4–11.

BALLARIN 1968

A. Ballarin, *Tiziano*, serie: I diamanti dell'arte, Firenze, Sadea, 1968.

BALLARIN 1993a

A. Ballarin, *Le problème des œuvres de la jeunesse de Titien. Avancées et reculs de la critique*, in LACLOTTE, NEPI SCIRE' 1993, pp. 305-314

BALLARIN 1993b

A. Ballarin, *41. Tiziano Vecellio, dit Titien. Portrait d'homme*, in LACLOTTE, NEPI SCIRE' 1993, pp. 323-327

BALLARIN 1993c

A. Ballarin, *15. Giorgione da Castelfranco, dit Giorgione. La Sainte Famille*, in LACLOTTE, NEPI SCIRE' 1993, pp. 689-691

BALLARIN (1981-82) 2016

A. Ballarin, *Giorgione, dai "Tre Filosofi" alla "Tempesta di mare" (1505-1510); Tiziano, dalla "Fuga in Egitto" alla "Venere dormiente" (1506-1510); Sebastiano del Piombo, dalla "Visitazione" alla "Salomè" (1506-1510): problemi di catalogo e cronologia*, appunti delle lezioni raccolti da Paola Munarini, Università degli Studi di Padova, Istituto di Storia dell'arte, Corso di Storia dell'arte moderna, anno accademico 1981-1982, in A. Ballarin, L. De Zuani, S. Ferrari, M.L. Menegatti, *Giorgione e l'umanesimo veneziano. Vol.I: Una nuova prospettiva su Giorgione*, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2016, pp. 127-228

BALLARIN (2010) 2016

A. Ballarin, *Omaggio a Giorgione. I Tre Filosofi Contarini*, relazione al convegno *Cibo, cucina e tavola nel Rinascimento Italiano con un Omaggio a Giorgione* (Castelfranco Veneto, 13/3/2010) in A. Ballarin, L. De Zuani, S. Ferrari, M.L. Menegatti, *Giorgione e l'umanesimo veneziano. Vol.II: Giorgione e la compagnia degli amici*, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2016, pp. 1395-1412

BAKER, HENRY 2001

C. Baker, T. Henry, *Complete Illustrated Catalogue: With a Supplement of New Acquisitions and Loans 1995 – 2000*, edizione ampliata, London, National Gallery, 2001.

BATTIFOGLIA 2018

S. Battifoglia, *Le campagne radiografiche del Fogg Art Museum in Italia (1926- 1938)*, in «Il Capitale Culturale», 18, 2018, pp. 119-148.

BATTILOTTI, FRANCO 1978

D. Battilotti, M.T. Franco, *Regesti di committenti e dei primi collezionisti di Giorgione*, in «*Antichità Viva*», vol.XVII, nn.4-5, pp.58-86

BELLINI, GIORGIONE, TITIAN 2006

Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting, catalogo della mostra a cura di D. Allan Brown, S.Ferino-Pagden, (National Gallery of Art , Washington, 18.6.-17.9.2006; Kunsthistorisches Museum, Wien: 17.10.2006-7.1.2007), Washington, Wien, Milano, 2006

BERENSON 1894

B. Berenson. *The Venetian Painters of the Renaissance: With an Index to Their Works*. London: G.P. Putnam's Sons, 1894.

BERENSON 1895

B. Berenson (a cura di), *Venetian Painting, Chiefly before Titian, at the Exhibition of Venetian Art* (London, The New Gallery, 1895), London: Vacher, 1895.

BERENSON 1897

B. Berenson, *De quelques copies d'après des originaux perdus de Giorgione*, in «*Gazette des Beaux Arts* », III, 18, 1897, pp. 265–282.

BERENSON 1903

B. Berenson, *The Drawings of Florentine Painters*, Paris 1903

BERENSON 1932

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932

BERENSON 1956

B. Berenson, *Foreword*, in D.V. Thompson, *The materials and techniques of medieval painting*, New York 1956, p.7.

BERENSON 1957

B. Berenson, *Italian pictures of the renaissance. Venetian school*, London, Phaidon 1957

BEWER 2010

F. Bewer, *A Laboratory for Art: Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900-1950*, Cambridge (Mass.): Yale University Press 2010.

BLAKE 1919

E.M. Blake, *The Necessity of Developing the Scientific and Technical Bases of Art*, in «The Art Bulletin», vol. 2, n.1, 1919, pp.31–38

BORCHHARDT-BIRBAUMER 2004

B. Borchhardt-Birbaumer, *Zur Aktualität toleranter Dialoge: Giorgione und Ramon Lull* in FERINO-PAGDEN, NEPI SCIRÈ 2004, pp.71-77

BORGHI 2011

B.C. Borghi, *Una "significant form" Svelata L'allestimento Della mostra "Italian Art" Alla Royal Academy Nella Londra Del 1930*, in «Altre Modernità », n. 5, marzo 2011, pp.13-25.

BRACCHI 2014

E. Bracchi, *Friedrich Rathgen, Pionier der modernen archäologischen Restaurierung*, in «Berliner Beiträge zur Archäometrie, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft», vol.22, 2014, pp.5–13

BRAGG, RAWLINS 1940

W.H. Bragg, F.I.G. Rawlins. *From the National Gallery Laboratory*, London, Harrison, 1940.

BRAMBILLA RANISE 2007

G. Brambilla Ranise, *La raccolta dimezzata: storia della dispersione della pinacoteca di Guglielmo Lochis (1789 - 1859)*, Antiche collezioni. Bergamo, Lubrina 2007

BRIDGMAN 1964

C. Bridgman, *The amazing patent on the radiography of paintings*, in «Studies in conservation », 9, 1964, pp.135–39.

BROWN 1990

D.A. Brown, *Bellini e Tiziano*, in TIZIANO 1990, pp.57-67

BULL 1990

D. Bull, *Conservation, Treatment, Interpretation*, in *The Feast of the Gods: Conservation, Examination, and Interpretation*, in «Studies in the History of Art» (Monograph Series II), 40, 1990, pp. 21-52.

BULL, PLESTERS et al. 1990

D. Bull, J. Plesters, J. Carter Brown, e L. Doumato. *The Feast of the Gods: Conservation, Examination, and Interpretation*, in «Studies in the History of Art» (Monograph Series II), 40, 1990, pp. 3–106.

BURMESTER 2016

A. Burmester, *Der Kampf um die Kunst*, 2 voll., Köln: Böhlau Verlag 2016.

BURMESTER 2022

A. Burmester, *Gemäldekunde. German Pioneers of the “Science of Painting”*, in DUPRÉ, BOULBOULLÉ 2022, pp.178-194

BURROUGHS 1924

A. Burroughs, *X-raying a Mummy*, in «Bulletin of the Minneapolis Institute of Arts», XIII, 3, 1924.

BURROUGHS 1926

A. Burroughs, *Art and the X-Ray*, in «Atlantic Monthly», 87, April 1926, pp. 520-527

BURROUGHS 1927a

A. Burroughs, *Notes on the Principles and Process of X-Ray Examination of Paintings*, in «Smithsonian Report», 1927, pp.529-533

BURROUGHS 1927b

A. Burroughs, *X-ray Work in the Fogg Museum of Art*, in «Stone and Webster Journal», October 1927, pp. 481-6

BURROUGHS 1927c

A. Burroughs, *The Portrait of Alfonso d’Este by Titian*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 22, 4, 1927, pp.98–101

BURROUGHS 1938

A. Burroughs, *Art Criticism from a Laboratory*, Boston 1938

CAIRNS, WALKER 1952

Cairns, Huntington, and John Walker, eds., *Great Paintings from the National Gallery of Art*. New York, 1952

CAMPBELL 2003

C. Campbell, *I. La Virgen con el Niño (La Zingarella)*, in TIZIANO 2003, pp.138-9

CARDINALI 2002a

M. Cardinali, *Le radici teoriche della diagnostica artistica*, in CARDINALI *et al.* 2002, pp.13-40

CARDINALI 2002b

M. Cardinali, *Roma 1930: Conferenza Internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle pitture*, in CARDINALI *et al.* 2002, pp. 233-249.

CARDINALI 2013

M. Cardinali, *La Conferenza di Roma del 1930, punto di incontro tra prospettive disciplinari*, in M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, *Il pensiero critico e le ricerche tecniche sulle opere d'arte a partire dalla Conferenza di Roma del 1930*, in CATALANO 2013, pp.107-149

CARDINALI 2014

M. Cardinali, *Dalla Conferenza di Roma del 1930 alla Technical Art History: una storia non italiana*, in A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi (a cura di), *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, Roma 2014.

CARDINALI 2016

M. Cardinali, *La tecnica pittorica di Caravaggio. Una storia tecnica dell'arte*, in *Caravaggio. Opere a Roma, Tecnica e Stile*, a cura di R.Vodret, G.Leone, M.Cardinali, M.B.De Ruggieri, G.Ghia, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2016, vol.1, pp. 52-86

CARDINALI 2020

M. Cardinali, *Dalla diagnostica artistica alla technical art history : nascita di una metodologia di studio della storia dell'arte (1874-1928)*. Torino: Lexis compagnia editoriale 2020

CARDINALI 2022

M. Cardinali, *Roma 1930, the International Conference on the Scientific Analysis of Artworks and its legacy in Italy*, in DUPRÉ, BOULBOULLÉ 2022, pp.58-75

CARDINALI *et al.* 2002

M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, C. Falcucci, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma: Palombi editori 2002.

CATALANO 2013

M.I. Catalano (a cura di), *Snodi di critica: musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930 - 1940)*. Roma, Gangemi, 2013

CECCHINI 2016

S. Cecchini, *L'Italia e l'Europa negli anni Trenta. Musei, storia dell'arte, critica e restauro nei documenti dell'inchiesta internazionale sulla formazione dei restauratori (1932)*, in in «Il Capitale Culturale», 14, 2016, pp. 429-457

CELLERIER 1928

J.F. Cellierier, *Applications scientifiques du rayonnement de la lumière à l'étude des peintures des musées et collections*, atti del convegno internazionale (New York, 22-28 settembre 1928; New York 1928), pp.1-23.

CELLINI 1992

G. Cellini, *Alceo Dossena*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 41, Roma 1992

CERASUOLO 2013

A.Cerasuolo, *L'attività del Gabinetto Pinacologico: un'eredità misconosciuta*, in CATALANO 2013, pp. 195–223

CLARK 1961

K. Clark, *Johannes Wilde*, in «The Burlington Magazine», Vol. 103, n. 699, “Special Issue in Honour of Professor Johannes Wilde”, giugno 1961, p. 205

COHEN 1995

S. Cohen, *A New Perspective on Giorgione's Three Philosophers* in «Gazette Des Beaux-Arts», vol.126, n.1520, 1995, pp.53–64

COLETTI 1955

L. Coletti, *Tutta la pittura di Giorgione*. 1. ed. Biblioteca d'arte Rizzoli. Milano: Rizzoli, 1955.

CONSTABLE 1940

W.G. CONSTABLE, *Burroughs, Alan: Art Criticism from a Laboratory. Allen and Unwin*, in «The Burlington Magazine», vol. 76, n. 443, 1940, p. 65.

CONTI 1988

A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa, 1988

COOK 1900

H. Cook, *Giorgione*, London: Bell, 1900.

COOK 1906

H. Cook, *Some Venetian Portraits in English Possession* in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 8, 1906, pp. 338–344.

COOK 1912

H.F. Cook, *Reviews and Appreciations of Some Old Italian Masters*, London, Heinemann 1912

COÖPERATION IN X-RAY RESEARCH 1929

Coöperation in X-Ray Research in «Fogg Art Museum – Notes», II, 4, 1929, pp. 153-157

CORPUS OF REMBRANDT PAINTINGS 1982, 1986, 1989

A Corpus of Rembrandt Paintings, a cura di J. Bruyn, L. PeeseBinkhorst, L'Aja, vol. I (1629-1631), 1982; vol. II (1621-1634), 1986; vol.III (1635-1642), 1989.

CORRADO (2011-2012) 2021

L. Corrado, *"Exhibition of Italian Art 1200-1900": quando Mussolini mise l'arte al servizio della politica. Nuove ricerche sulla Mostra londinese del 1930*, (tesi Università Ca'Foscari Venezia a.a.2011-2012), Università Ca'Foscari Venezia 2021 (<http://hdl.handle.net/10579/19671>)

COUNTERFEITS, IMITATIONS AND COPIES OF WORKS OF ART 1924

Counterfeits, Imitations and Copies of Works of Art, catalogo della mostra (London, Burlington Fine Arts Club, 1924), London 1924

CROWE, CAVALCASELLE 1864

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle., *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*. 2 voll., London: Murray 1864.

CROWE, CAVALCASELLE 1871

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle., *A New History of Painting in North Italy*, London, 1971

DAL POZZOLO 2009

E.M. Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milano, Federico Motta Editore – 24 Ore Cultura, 2009

DAVIES 1951

M. Davies, *The Earlier Italian Schools*. National Gallery Catalogues. London: The Trustees 1951

DE GIORGI 1988

E. De' Giorgi, *L'eredità Contini Bonacossi: l'ambiguo rigore del vero*, Milano, A. Mondadori, 1988

DELL'ACQUA 1955

G.A. Dell'Acqua, *Tiziano*. I sommi dell'arte italiana. Milano, Martello, 1955.

DELLA PERGOLA 1955

P. Della Pergola, *Giorgione*, Milano, Martello 1955.

DE ROSA 2005

F. De Rosa, *Per una "nuova scienza" della conservazione: il Gabinetto di Pinacologia di Sergio Ortolani*, in «Napoli nobilissima», vol. 6, 2005, pp. 75-106.

DE RUGGIERI 2002

M.B. De Ruggieri, *Per una storia della diagnostica artistica*, in CARDINALI et al. 2002, pp.41-94

DE RUGGIERI 2013

M.B. De Ruggieri, *Le voci della critica italiana e la diagnostica artistica negli anni trenta*, in M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, *Il pensiero critico e le ricerche tecniche sulle opere d'arte a partire dalla Conferenza di Roma del 1930*, in CATALANO 2013, pp.107-149

DE TOLNAY 1963

C. De Tolnay, *Tintoretto's Salotto Dorato Cycle in the Doge Palace*, in *Scritti Di Storia Dell'arte in Onore Di Mario Salmi*, a cura di V. Martinelli e F.P. Aliberti Gaudio, Roma, 1963, pp. 117–31.

DE WILD 1931

M. De Wild, *Méthodes de restauration et de conservation des peintures des écoles hollandaise et flamande*, in «Mouseion», XV, 3, 1931, pp.41-46

DE WILD, SCHEFFER et Al. 1929

M. De Wild, F. Scheffer, L. Jackson. *The Scientific Examination of Pictures: An Investigation of the Pigments Used by the Dutch and Flemish Masters from the Brothers Van Eyck to the Middle of the 19th Century*, London, G. Bell & Sons Ltd., 1929.

DOLCE (1557) 1863

L. Dolce, *L' Aretino ovvero Dialogo della pittura di Lodovico Dolce con l'aggiunta delle lettere del Tiziano a vari e dell' Aretino a lui*, Milano: G. Daelli e comp. editori, 1863

DOLCE (1557) 2000

M. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian art theory of the Cinquecento*. Reprint texts / Renaissance Society of America, Toronto, University of Toronto Press 2000.

DUCCI 2005

A. Ducci, "Mouseion", *una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)* in "Annali di Critica d'Arte", 1, 2005, pp. 287-314.

DUCCI 2012

A. Ducci, *Europe and the Artistic Patrimony of the Interwar Period: The International Institute for Intellectual Coopération at the League of Nations*, in M. Hewitson, M. D'Auria (a cura di), *Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917-1957*, New York-Oxford 2012, pp. 227-242.

DUCCI 2015

A. Ducci, *Una questione di tatto: Berenson e Focillon*, «Studi di Memofonte», 14, 2015, pp. 98–135.

DUPRÉ, BOULBOULLÉ 2022

S. Dupré, J. Boulboulé (a cura di), *Histories of conservation and art history in modern Europe*, New York, NY: Routledge, 2022.

DUVEEN BROTHERS 1941

Duveen Brothers, *Duveen Pictures in Public Collections of America*. New York, 1941

EDWARD WALDO FORBES 1971

Edward Waldo Forbes, a Yankee Visionary, a cura del Fogg Art Museum, Cambridge, MA, 1971

FABER 1914

A. Faber, *Eine neue Anwendung der Röntgenstrahlen*, in «Umschau», 18, 21 marzo 1914, pp. 246–253.

FACCHINETTI 2016

S. Facchinetti, *13. Portrait of a Young Man ('Goldman Portrait'). Attributed to Titian*, in *IN THE AGE OF GIORGIONE* 2016

FALSI D'AUTORE 2004

Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento, mostra e catalogo a cura di G. Mazzoni (Siena, Palazzo Squarcialupi 18/6-3/10/2004), Firenze, Protagon editori 2004

FERINO-PAGDEN, NEPI SCIRÈ 2004

S. Ferino-Pagden, G. Nepi Scirè. *Giorgione - Mythos und Enigma*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum - Venezia, Gallerie dell'Accademia, 2004). Milano, Skira, 2004.

FERRARI 2020-21

S. Ferrari, *Le ragioni culturali del "dipingere moderno". Paesaggio, ritratto e allegoria a Venezia negli anni di Giorgione*, tesi dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, XXVI ciclo, Università degli studi di Padova, 2020-2021

FERRETTI 1981

M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, Vol.III: *Conservazione, falso, restauro*, a cura di F. Zeri, Torino, Einaudi 1981, pp.113-195

FERRIGUTO 1933

A. Ferriguto, *Attraverso i «misteri» di Giorgione: con 43 tavole di cui 8 in rotocalco e 1 calcografia a mano*, Castelfranco Veneto, Trevisan, 1933.

FIOCCO 1941

G. Fiocco, *Giorgione: 145 tavole in rotocalco e 2 tricromie*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1941.

FOCILLON 1990

H. Focillon, *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*, prefaz. E. Castelnuovo, Torino 1990

FOCILLON 2014

H. Focillon, *Elogio della mano. Scritti e disegni*, introduz. A.Ducci, Roma 2014

FORBES 1911

E.W. Forbes, *The Relation to the Art Museum of a University*, in «Proceedings of the American Association of Museums», vol.V, 1911, pp.47-55

FORBES 1926

E.W. Forbes, *Museum Problems*, in «Notes (Fogg Art Museum)», 2, 2, 1926, pp.71-81

FRANKFURTER 1944

Frankfurter, Alfred M. *The Kress Collection in the National Gallery*. New York, 1944

FREEDBERG 1971

S.J. Freedberg, *Painting in Italy 1500 to 1600*, Harmondsworth/Middlesex, Penguin Books, 1971

FREEDBERG 1993

S.J. Freedberg, *The Attribution of the Allendale Nativity*, in *Studies in the History of Art*, vol. 45, 1993

FRIEDLÄNDER 1930

M. Friedländer, *Genuine and Counterfeit: Experiences of a Connoisseur*, New York, A. and C. Boni 1930

FRINTA 1978

M.S. Frinta, *The Quest for a Restorer's Shop of Beguiling Invention: Restorations and Forgeries in Italian Panel Painting*, in «*The Art Bulletin*», 60, 1978, pp. 7–23.

FRY 1904

R.E. Fry, *Titian's "Ariosto"*, in «*The Burlington Magazine for Connoisseurs*», vol.6, n.20, 1904, pp. 136–90

GABRIELE (2006-2007) 2010

M. Gabriele, *"I tre filosofi", i magi e il notturlabio*, in «*Fontes*», voll.9/10 (2006/2007), 2010, pp. 121–31.

GALASSI 2009

M.C. Galassi, *"Technical Studies in the Field of Fine Arts" (1932-1942). Per la storia della rivista del Fogg Museum di Harvard*, in «*Annali di Critica d'Arte*», 5, 2009, pp. 277-307

GARRIDO 2003

C. Garrido, *Approximaciones a la técnica de Tiziano*, in *TIZIANO* 2003, pp.93-109

GENTILI 1999

A.Gentili, *Giorgione*. Art dossier. Firenze, Giunti 1999

GENTILI 2000

A. Gentili, *Giorgio da Castelfranco, detto Giorgione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 55, Roma 2000, pp.350-361

GENTILI 2005

A. Gentili, *Il gesto, l'abito, il monaco*, in «Studi tizianeschi», vol.3,2005, pp.46–56.

GENTILI 2012,

A. Gentili, *Tiziano*, Milano, Federico Motta Editore – 24 Ore Cultura, 2012

GIEBE 1992

M. Giebe, *Die "Schlummernde Venus" von Giorgione und Tizian: Bestandsaufnahme und Konservierung - neue Ergebnisse der Röntgenanalyse*, in «Beiträge und Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden», vol. 23, 1992, pp.93–110

GIEBE 1995

M. Giebe, *"Venere dormiente", Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister*, in *Tiziano Vecellio. Amor Sacro e Amor Profano*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22/3-22/5/1995) a cura di M.G. Bernardini, Milano, Electa, 1995, pp. 369-385

GIORGIONE 2009

Giorgione, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, 12/12/2009 - 11/4/2010), a cura di E.M. Dal Pozzolo, L. Puppi, Milano 2009

GLÜCK 1931

G. Glück, *Van Dyck: des Meisters Gemälde in 537 Abbildungen*, Stuttgart, Dt. Verl.-Anst, 1931.

GNOLI 1927

U. Gnoli, *La Pinacoteca di Perugia*, Firenze: Alinari, 1927.

GOLAHNY 2013

A. Golahny, "Italian Paintings in Amsterdam Around 1635: Additions to the Familiar," *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol.5, n.2, 2013

Von der GOLTZ 2022

M. von der Goltz, *Education in the Art and Conservation Field in German Countries*, in DUPRÉ, BOULBOULLÉ 2022, pp.110-126

GOMBOSI 1935

G.Gombosi, *The Budapest Birth of Paris X-Rayed*, in «The Burlington Magazine», 67, 391, 1935, pp.157-64

GONZALEZ MOZO 2022

A.Gonzalez Mozo, *Arte y ciencia en el Museo del Prado 1930-1960*, Madrid, Museo Nacional del Prado 2022

GOULD 1959

C. Gould, *Sixteenth-century Venetian school*. National Gallery catalogues. London, National Gallery 1959.

GOULD 1975

C. Gould, *The Sixteenth-Century Italian Schools*. National Gallery Catalogues, London 1975.

GRÄFF 1929

W. Gräff, *Gemäldeuntersuchung durch Röntgenstrahlen*, in «Natur und Museum», 59, 1929, pp.572-576

GRÄFF 1931

W. Gräff, *L'examen des peintures et les moyens optiques* è in «Museum», voll.XIII-XIV, nn.1-2, 1931, pp.21-41

GRASMAN 1999

E. Grasmann, *The Rembrandt Research Project: Reculer Pour Mieux Sauter*, in «Oud Holland», vol.113, n.3, 1999, pp.153–60

GREEN 2009

T. Green, *Is It a Giorgione? A Titian? By Both? Or...*, «Modern Art Notes» (blog), 18 agosto 2009. <https://medium.com/@tylergreen/giorgione-titian-and-or-cariani-ec8e7446713e>.

GRONAU 1900

G. Gronau, *Tizian*, Berlin: E. Hofmann, 1900.

GRONAU 1908

G. Gronau, *Kritische Studien zu Giorgione*. Berlin, 1908.

GRONAU 1928

G. Gronau, *Alfonso d'Este und Tizian*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», NF 2, 1928, pp.233–46.

HAND, METZGER et Al. 2006

J.O. Hand, C.A. Metzger, R.Spronk, *Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych*, exh. cat., Yale University Press (New Haven, CT, and London, 2006), p. 22; no. 40, pp. 264-271, repr. in color with verso, details, IR, and cross-sections

HAYES 2017

M. Hayes, *What Burckhardt Saw: Restoration and the Invention of the Renaissance, c.1840-1904*, Dissertation, New York University 2017

HELD 1940

J.S. Held, *Book Reviews: Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte by Christian Wolters; Art Criticism from a Laboratory by Alan Burroughs*, in «Art Bulletin», 22 n.1, 1940, pp. 37-43.

HELD 1991

J.S. Held, *Julius Samuel, Rembrandt studies*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1991

HENDY1931

P. Hendy, *The Isabella Stewart Gardner Museum. Catalogue of the Exhibited Paintings and Drawings*, Boston, 1931.

HIMELFARB 1993

H. Himelfarb, *Le duc Claude, collectionneur. L'énigme du Gaston de Foix attribué à Raphaël des ducs de Saint-Simon*, in «Cahiers Saint-Simon», 21, 1993, pp.45-59

HIRST 1971

M. Hirst, *Obituary. Johannes Wilde*, in «The Burlington Magazine», Vol. 113, n. 816, marzo 1971, pp. 155-157

HOENIGSWALD 2001

A.Hoenigswald, *Stephen Pichetto and Conservation in America: a Review of Evidence*, in *Past Practices, Future Prospects*, cura di A.Oddy, S.Smith (British Museum Occasional Paper), London 2001

HOENIGSWALD 2006

A.Hoenigswald, *Stephen Pichetto, Conservator of the Kress Collection, 1927-1949*, in *Studying and Conserving Paintings: Occasional Papers on the Samuel H. Kress Collection*, London 2006

HOLMES 1923a

"Giorgione" *Problems at Trafalgar Square-I*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 42, 241, 1923, pp. 169-171, 174-177, 181

HOLMES 1923b

C. Holmes, "Giorgione" *Problems at Trafalgar Square-II*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 42, 242, 1923, pp. 230-233, 236-239

HOLMES 1929

C.J. Holmes, *Illustrated guide: National Gallery, Trafalgar Square. [London]*. V ediz., London, National Gallery, 1929.

HOLMES, CONSTABLE 1924

C. Holmes, W.G. Constable, *Ochternvelt and "Melozzo" at Trafalgar Square*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», vol.44, n.253, 1924, pp. 192-97

HOPE, ASPEREN DE BOER 1991

C. Hope, J.R.J. van Asperen de Boer, *Underdrawings by Giorgione and His Circle*, in *Le Dessin Sous-Jacent dans la Peinture*, atti dell'VIII Colloquio (8-10 settembre 1989) a cura di H.Veroustraete e R.Van Schoute, Louvain-La-Neuve, 1991, pp. 127-40.

HOURTICQ 1919

L. Hourticq, *La jeunesse de Titien: peinture et poésie ; la nature, l'amour, la foi*, Paris, Hachette 1919.

HOURTICQ 1930

L. Hourticq, *Le problème de Giorgione. Sa légende son œuvre ses élèves*, Paris, Hachette 1930

HUMFREY 2006

P. Humfrey, 2. *Titian, Virgin and Child ("Gypsy Madonna")*, in *BELLINI, GIORGIONE, TITIAN* 2006, pp. 67-68

HUMFREY 2007

P. Humfrey, *Titian*, London, Phaidon Press, 2007.

IN THE AGE OF GIORGIONE 2016

In the Age of Giorgione, mostra a cura di S.Facchinetti, A. Galansino, P. Rumberg (London, Royal Academy of Arts, 12/3-5/6/2016), London, Royal Academy Publications, 2016

I TEMPI DI GIORGIONE 1978

I tempi di Giorgione, mostra a cura di L.Puppi, J.Anderson, P.Carpeggiani, R.Maschio, D.Rampello (Castelfranco Veneto 1978). Firenze: Fratelli Alinari, 1978.

JOANNIDES 2001

P. Joannides, *Titian to 1518: the assumption of genius*, New Haven, Yale University Press, 2001

JONES et al. 1990

M. Jones, Mark, P.T. Craddock, N.Barker, *Fake?: The Art of Deception*, catalogo della mostra (London, British Museum, 1990), London, British Museum Publications 1990.

JONES, SPAGNOL 1993

M. Jones, M. Spagnol, *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, Milano, Longanesi 1993

JONI 1932

I.E. Joni, *Le memorie di un pittore di quadri anitichi*, San Casciano Val di Pesa (FI), Società Editrice Toscana 1932

JUSTI 1926

Justi, Ludwig. *Giorgione*, Berlin: D. Reimer, 1926.

FÜHRER DURCH DAS KAISER FRIEDRICH MUSEUM 1905

Königliche Museen zu Berlin. Führer durch das Kaiser Friedrich Museum, Berlin, Georg Reimer, 1905³

KECK 1938

S. Keck, *Art Criticism from a Laboratory*, in «The Brooklyn Museum Quarterly», 25 n. 4, 1938, pp. 133-134.

KLAUNER 1955

F. Klauner, *Zur Symbolik von Giorgiones „Drei Philosophen“*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», vol. LI, 1955, pp.145-168

LACLOTTE, NEPI SCIRE' 1993

M. Laclotte, G. Nepi Scirè (a cura di), *Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise*; (Paris, Grand Palais, 9 marzo - 14 giugno 1993), Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1993.

LOCATELLI 2008-09

V. Locatelli, *Le opere dei maestri italia-ni nella Gemäldegalerie di Dresda: un itinerario Frühromantisch nel pensiero di Giovanni Morelli*, tesi dottorato in Teoria e analisi del testo, XXI ciclo, Università degli Studi di Bergamo, 2008-09.

LUCCO 1995

M. Lucco, *Giorgione. I maestri*. Milano, Electa, 1995.

LUSETTI 1955

W. Lusetti, *Alceo Dossena: scultore*, Roma, De Luca 1955

MACBETH, SPRONK 1997

R. MacBeth, R. Spronk, *A Material History of Rogier's St. Luke Drawing the Virgin. Conservation Treatments and Findings from Technical Examination*, in *Rogier Van der Weyden, St. Luke drawing the Virgin. Selected. Essays in Context*, a cura di CJ. Purtle, Turnhout 1997, pp. 103-134.

MANUEL DE CONSERVATION 1939

Manuel de la conservation et de la restauration des peintures, a cura dell'Office International des Musées, Paris, Office International des Musées, 1939.

MARIANI 1932

V. Mariani, *Saggio di radiodiagnostica d'un quadro antico*, Roma 1932

MAYER 1925

A.L. Mayer. *Tizianstudien*, « Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst », n.s., 2, 1925, pp. 279–84

MAYER 1932

A.L. Mayer, *Zur Giorgione Tizian Frage*, in «Pantheon », 9–10, n. 5, 1932, pp.369–80.

MAYER 1938

A.L. Mayer, *Quelques Notes sur l'œuvre de Titien*, in «Gazette des Beaux-Arts», XX, 1938, pp. 289-308.

G.MAZZONI 1993

G. Mazzoni, *Umberto Giunti, "Falsario in calcinaccio" e oltre*, in JONES, SPAGNOL 1993, pp.228-233

MD.MAZZONI 2008

M.D. Mazzoni, Maria Donata, *La donazione Bruschi-Vermehren*, in «OPD Restauro », 20, 2008, pp. 346–48.

Von MECHEL 1783

C. Von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der KK. Bilder Gallerie in Wien*, Wien 1783

MELLER 1981

P. Meller, *I "Tre Filosofi" di Giorgione*, in *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, atti del convegno a cura di R. Pallucchini (Venezia 1978), vol. I, Firenze, 1981, pp.227–56.

MERCIER 1931

F. Mercier, *Les primitifs français; la peinture chunysienne en Bourgogne a l'époque romane, son histoire e sa technique*, prefaz. H. Focillon, Paris 1931

METZGER 1995

C.A. Metzger, *A Platinum Silicide Camera Applied in the Study of Underdrawings*, in *Le Dessin Sous-Jacent Dans La Peinture : Les Dessins Sous-Jacent Dans Le Processus de Création*, atti del convegno a cura di H. Verougstraete, R. Van Schoute, (Louvain-La-Neuve, Colloque 10 - Septembre 1993), Louvain-La-Neuve, Collège Érasme, 1995, pp. 195–200.

MIELI, FORABOSCHI 2014

A.Mieli, I. Foraboschi, *Della mancata istituzione di un Gabinetto di Pinacologia a Firenze... Sulle tracce del Gabinetto Restauri*, in «OPD Restauro», 26, 2014, pp.376-386

MICHIEL (1521-1543) 1800

M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima meta del secolo XVI: esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*, (a cura di Jacopo Morelli), Bassano 1800.

MODIGLIANI (1943-1945) 2019

E. Modigliani, *Memorie. La vita movimentata di un grande soprintendente di Brera*, a cura di M. Carminati, Milano 2019

MONCIATTI 2010

A.Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra: la Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Firenze, Il Saggiatore, 2010.

MORASSI 1942

A.Morassi, *Giorgione*. Collezione «Valori plastici». Milano: Hoepli, 1942.

MORELLI 1880

G. Morelli (e J. Schwarze), *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin: ein kritischer Versuch*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1880.

MORELLI 1890

G. Morelli (I. Lermolieff), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom: mit 62 Abbildungen*, Leipzig, Brockhaus 1890.

MORELLI, RICHTER (1878) 1960

G. Morelli, J.P. Richter, *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter*, a cura di I. e G. Richter, Baden-Baden 1960

MOUSEION 1927

Programme de l'Office International des Musées (Première réunion d'experts. Genève, 13 et 14 janvier 1927), in «Mouseion», I, 1927, pp. 11-16.

MUCCHI 1978

L. Mucchi, *Caratteri radiografici della pittura di Giorgione*, in *I tempi di Giorgione* (vol. 3), mostra a cura di L.Puppi, J.Anderson, P.Carpeggiani, R.Maschio, D.Rampello (Castelfranco Veneto 1978). Firenze: Fratelli Alinari, 1978.

MUIR, KHANDEKAR 2006

K. Muir, N. Khandekar, *The Technical Examination of a Painting That Passed through the Hands of Sienese Restorer and Forger Icilio Federico Joni*, in «Journal of the American Institute for Conservation», vol.45, n.1, 2006, pp.31–49

NARDI 1955

B. Nardi, *I tre filosofi del Giorgione*, in «Il Mondo», vol.VII, n.34, 23 agosto 1955, pp.11-12

NEPI SCIRÈ, ROSSI 2003

G. Nepi Scirè, S. Rossi. *Giorgione: «le meraviglie dell'arte»*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 novembre 2003 - 22 febbraio 2004), Venezia: Marsilio, 2003.

NEUBURGER 1924

A.Neuburger, *Echt oder Fälschung? die Beurteilung, Prüfung und Behandlung von Altertümern und Kunstgegenständen; ein Handbuch für Museumsleiter, Sammler, Liebhaber, Händler, Chemiker usw*, Leipzig 1924

NUCERA 2002

F. Nucera, *Il Laboratorio di Ricerche Fisiche del Monte di Pietà di Roma*, Roma (s.e.) 2002

NUCERA 2005

F. Nucera, *Materia e palinsesti del tempo. Lo sviluppo delle indagini diagnostiche sulle opere d'arte in Italia negli anni Trenta*, Fabriano, Tipolitografia Fabrianese 2005

OBERTHALER 2004

E. Oberthaler, *Zu Technik, Zustand und Interpretation von fünf Gemälden Giorgiones und seines Umkreises*, in FERINO-PAGDEN, NEPI SCIRÈ 2004, pp.267-276

OBERTHALER, WALMSLEY 2006

E. Oberthaler, E. Walmsley, *Technical Studies of Painting Methods*, in *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, catalogo della mostra a cura di D. Allan Brown, S.Ferino-Pagden, (National Gallery of Art , Washington, 18.6.-17.9.2006; Kunsthistorisches Museum, Wien: 17.10.2006-7.1.2007), Washington, Wien, Milano, 2006, pp.285-300

OFFNER 1924

R. Offner, *A Remarkable Exhibition of Italian Paintings*, New York, Arts, 1924.

PAINTINGS AND SCULPTURES FROM THE KRESS COLLECTION 1945

Paintings and Sculpture from the Kress Collection. National Gallery of Art, Washington, 1945

PAINTINGS AND SCULPTURES FROM THE KRESS COLLECTION 1959

Paintings and Sculpture from the Samuel H. Kress Collection. National Gallery of Art, Washington, 1959

PALLUCCHINI 1953

R. Pallucchini, *Tiziano*, Bologna, Patròn, 1953.

PALLUCCHINI 1963

r. Pallucchini, *Il restauro del "Ritratto di gentiluomo veneziano", K. 475 della National Gallery of Art di Washington*, in «Arte veneta», vol.16 (1962), 1963, pp.234–37.

PEDROCCO 2001

F. Pedrocco, *Titian: The Complete Paintings*, London, Thames & Hudson 2001

PENNY 2003

N. Penny, *5. A Man with a Quilted Sleeve*, in *TITIAN* 2003, pp.82-83

PENNY 2008

N. Penny, *The Sixteenth Century Italian Paintings, Volume II: Venice 1540-1600*, London, National Gallery 2008

PIGNATTI 1955

T. Pignatti, *Giorgione: 151 tavole in nero, 4 tavole a colori*, Verona, Mondadori 1955.

PIGNATTI 1969

T. Pignatti, *Giorgione*, Venezia, Alfieri 1969

PIGNATTI 1978

T. Pignatti, *Giorgione*, Venezia, Alfieri 1978

PIGNATTI, PEDROCCO 1999

T. Pignatti, F. Pedrocco. *Giorgione*. Milano, Rizzoli, 1999.

PLENDERLEITH 1941

H.J. Plenderleith, *Review of Art Criticism from a Laboratory by Alan Burroughs and from the National Gallery Laboratory by Ian Rawlins*, in «Journal of the Royal Society of Arts», 89 n. 4582, 1941, pp. 247-248.

PLENDERLEITH 1956

H.J. Plenderleith, *The Conservation of Antiquities and Works of Art: Treatment, Repair, and Restoration*, London, Oxford University Press, 1956

POLDI 2009

G. Poldi, *Dalle opere in mostra alla tecnica di Giorgione: nuove analisi e confronti*, in *Giorgione*, catalogo della mostra a cura di E.M. Dal Pozzolo e L. Puppi (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010), pp.225–42, Milano, Skira, 2009.

POSSE 1931

H. Posse, *Die Rekonstruktion der Venus mit dem Cupido von Giorgione*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 52, 1931, pp. 29–35.

PRELIMINARY CATALOGUE – NGA 1941

Preliminary Catalogue of Paintings and Sculpture. National Gallery of Art, Washington, 1941

LA PROTECTION DES MONUMENTS 1939

La Protection des monuments et oeuvres d'art en temps de guerre, a cura dell'OIM/IICI, Paris 1939

PUPPI 2009

L. Puppi, *Tracce e scommesse per una biografia impossibile*, in *Giorgione*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, 12/12/2009 - 11/4/2010), a cura di E.M. Dal Pozzolo, L. Puppi, Milano 2009, pp.21-36

VAN PUYVELDE 1922

L. van Puyvelde, *Dans quelle mesure convient-il de restaurer et de nettoyer les tableaux anciens*, in *Compte-rendu analytique* del XI Congrès d'Histoire de l'Art (Paris, 25/9-5/10/1921), Paris: Presses Universitaires de France, 1922 pp.103-4.

RAWLINS 1937

F. I. G. Rawlins, *The Physics and Chemistry of Paintings*, Cantor Lectures, London, Royal Society of Arts, 1937

RICHTER 1934

G.M. Richter, *Unfinished Pictures by Giorgione*, in «The Art Bulletin», 16, 3, 1934, pp. 272-290

RICHTER 1942

G.M. Richter, *Lost and Rediscovered Works by Giorgione*, in «Art in America», vol.30, pp.141-157, 211-224

RICHTER 1937

G.M. Richter, *Giorgio Da Castelfranco, called Giorgione*, Chicago, University of Chicago Press, 1937.

RIDOLFI 1648

C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte: ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Venetia, Presso Gio. Battista Sgava, 1648.

ROSEMBERG 1948

J. Rosemberg, *Rembrandt. Life and Work*, Cambridge (Mass.) 1948

ROSSI 2018

S. Rossi, *Giorgione, Sebastiano del Piombo e Tiziano a Venezia. La diagnostica: conoscere per valorizzare*, Mantova, Universitas Studiorum, 2018

SAMBO 2014

E. Sambo, *Michele Lazzaroni (1863-1934), tra contraffazione e restauro*, in «Studiolo», 11 (*Penser le faux*), 2014, pp.95-109

SCHMIDT 1904

W. Schmidt, *Zu Giorgione*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft », 27, 1904, p. 160.

SCHNEIDER 1932

H. Schneider, *Jan Lievens: sein Leben und seine Werke*, Haarlem, Bohn, 1932.

SETTIS 1978

S. Settis, *La «Tempesta» interpretata: Giorgione, i committenti, il soggetto*. Torino, Einaudi 1978.

SHAPLEY 1968

F.R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools : XV-XVI Century*. Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection, London, Phaidon Press, 1968.

SHAPLEY 1979

F.R. Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings*, Washington, National Gallery of Art 1979

SOX 1987

D. Sox, *Unmasking the Forger: The Dossena Deception*, New York 1987

SPRONK 1996

r. Spronk, *More than Meets the Eye: An Introduction to Technical Examination of Early Netherlandish Paintings at the Fogg Art Museum*, in «Harvard University Art Museums Bulletin», vol. 5, n. 1, 1996, pp. 1–64.

STOUT 1930a

G.L. Stout, *Technique of Painting Restoration and X-ray Examination*, in *Actes du XIIe Congrès International d'Histoire de l'Art* (Bruxelles, 20-29 settembre 1930), I, Bruxelles: Musées royaux des beaux-arts de Belgique, s.d. (1930), (1930), pp.140-141

STOUT 1930b

G.L. Stout, *Technical Research at the Fogg Art Museum Harvard University*, in *Actes du XIIe Congrès International d'Histoire de l'Art* (Bruxelles, 20-29 settembre 1930), I, Bruxelles: Musées royaux des beaux-arts de Belgique, s.d. (1930), pp. 282-291.

STOUT 1932

G.L. Stout, *Transport des fresques orientales sur de nouveaux supports*, in «Museumion», XVII-XVIII, 1932, pp.107-112

SUIDA 1933

W. Suida, *Tizian*, Zürich, Füssli, 1933.

SUIDA 1946

W. Suida, *Titian's Portraits: Originals and Reconstructions*, in «Gazette Des Beaux-Arts », S.6, 29, 1946, pp.138-151.

TIETZE 1934

H. Tietze, *The Psychology and Aesthetics of Forgery in Art*, «Metropolitan Museum Studies», 5, 1, 1934, pp.1-19

TIETZE 1935

H. Tietze, *Meisterwerke europäischer Malerei in Amerika*, Wien 1935

TITIAN 2003

Titian, Catalogo della Mostra a cura di D. Jaffé (London, National Gallery, 19/2-18/5/2003), London, National Gallery Publications, 2003

TITIAN: PORTRAIT OF A MAN 1980

Titian: Portrait of a Man, Rembrandt: Self-Portrait at the Age of 34: A National Gallery Exhibition, catalogo della mostra a cura di C. Brown, (London, National Gallery 8/10 - 7/12/1980), London, National Gallery 1980

TIZIANO 1990

Tiziano Vecellio, mostra a cura di F. Valcanover, D.A. Brown (Palazzo Ducale, Venezia; National Gallery of Art, Washington; 1/6-7/10/1990), Venezia, Marsilio 1990

TIZIANO 2003

Tiziano, catalogo della mostra a cura di M. Falomir (Madrid, Museo del Prado, 10/6-7/9/2003), Madrid 2003

TOFFALI 2016

E. Toffali, *Alessandro Contini Bonacossi tra le due guerre: Kress e gli altri*, in <https://www.antiquariditalia.it/it/gazzetta/articolo/1/138/alessandro-contini-bonacossi-tra-le-due-guerre-kress-e-gli-altri.-> (18/4/2016)

TOFFALI 2018

E. Toffali, *I dipinti Contini Bonacossi nella Germania di Hitler: vendite, depredazioni e recuperi (1940-1947)*, in «Studi di Storia dell'arte», 29, 2018, pp. 297–318.

TORMO Y MONZÓ 1933

E. Tormo y Monzó, *Rodrigo de Osona, padre, hijo y escuela II*, in «Archivio Español de Arte y Arqueología», IX, 27, 1933, pp.153-214

TORRINI 1993

A. Perissa Torrini, *Giorgione: catalogo completo dei dipinti*. I gigli dell'arte. Firenze, Cantini, 1993.

VALCANOVER 1960

F. Valcanover, *Tutta la pittura di Tiziano*, Milano, Rizzoli, 1960.

VALENTINER 1922

W.R. Valentiner, *The Henry Goldman Collection*. Privately print. New York, 1922.

VANPAEMEL 2010

G. Vanpaemel, *X-Rays and Old Masters. The Art of the Scientific Connoisseur*, «Endeavour», 34, 2, giugno 2010, pp.69–74. <https://doi.org/10.1016/j.endeavour.2010.04.004>.

VANPAEMEL 2018

G. Vanpaemel, Geert, *Early Museum Laboratories and the Pursuit of Objectivity*, in *A MAN OF VISION: PAUL COREMANS 2018*, pp.14–25

VANPAEMEL 2022

G. Vanpaemel, *A. P. Laurie and the Scientific Appreciation of Art*, in DUPRÉ, BOULBOULLÉ 2022, pp.30–39

VASARI 1568

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*, Firenze, Giunti 1568

A.VENTURI 1900

A. Venturi, *La Galleria Crespi*, Milano 1900

A.VENTURI 1928

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, Vol. IX, parte 3, Milano: Hoepli, 1928.

L.VENTURI 1913

L. Venturi, *Giorgione e il giorgionismo*, Milano, Hoepli 1913

L. VENTURI 1933

L. Venturi, *Giorgione*, in: *Enciclopedia Italiana*, vol. XVI, Roma 1933

L.VENTURI (1941) 2010

L.Venturi, *Art Criticism Now* (Lectures delivered March 12, 14, 19, 20, and 21, Johns Hopkins University, Baltimore), a cura di M. Perillo Marcone, Torino, Aragno 2010.

VENTURINI PAPARI 1931

T. Venturini Papari, *Méthodes de conservation des peintures anciennes*, in «*Mouseion*», XVI, 4, 1931, pp.8-17

WALKER 1956

J. Walker, *Bellini and Titian at Ferrara*, London-New York 1956

WALKER 1963

J. Walker, *National Gallery of Art, Washington, D.C.* New York, 1963

WALKER 1984

J. Walker, *National Gallery of Art, Washington*. Rev. ed. New York, 1984

WALMSLEY 2022

E. Walmsley, *X-Rays for a 20th C American Collector: Alan Burroughs' Shadowgraphs for Samuel H. Kress*, in *Erzählungen. Beiträge zur Geschichte der Konservierung-Restaurierung – Narratives. Contributions to the History of Conservation*, atti delle giornate di studio (Wien, Akademie der

bildenden Künste 29-30/9/2022) a cura di C.Bouvier, S.Eyb-Green, M.Schindler, Wien 2022, pp.189-203

WALMSLEY, METZGER et al. 1994

E. Walmsley, C. Metzger, J.K. Delaney, C. Fletcher, *Improved Visualization of Underdrawings with Solid-State Detectors Operating in the Infrared*, in «Studies in Conservation», 39, 4, 1994, pp. 217-231

WEHLE 1926

H.B. Wehle, *A Painting Diagnosed by X-Ray*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 21, 6, 1926, pp. 148–50

WEHLTE 1932

K. Wehlte, A.Wolters, *Röntgenologische Gemäldeuntersuchungen im Städelschen Kunstinstitut*, Frankfurt A.M., Prestel, 1932.

WEHLTE 1936

K. Wehlte, *Röntgenschäden an Gemälden*, in «Technische Mitteilungen für Malerei - Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für Rationelle Malverfahren », vol. 52, n. 22, (s.d.): 175 e segg.

WETHEY 1969, 1971, 1975

H.E. Wethey, *The Paintings of Titian: Complete Edition (I: The Religious Paintings; II: The Portraits; III: The Mythological Scenes)*, 3 voll. London: Phaidon, 1969, 1971, 1975

WIESEMAN 2010

M. E. Wieseman (a cura di), *A Closer Look: Deceptions & Discoveries: Published to Accompany the Exhibition «Close Examination: Fakes, Mistakes and Discoveries», Held at the National Gallery, London, from 28 June to 12 September 2010*, London: The National Gallery 2010

WIESSMANN 2009

A.Wiessmann, *Der Restaurator - ein Berufsbild im Wandel: Zur Gemälderestaurierung an Hand von Münchner Quellen zwischen 1850 und 1950*, Berlin: Winter Industries, 2009.

WILDE 1929

J. Wilde, *Die "Pala di San Cassino" von Antonello da Messina: ein Rekonstruktionsversuch*, in «Kunsthistorisches Museum Wien: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien », 3, 1929, pp. 57–72.

WILDE 1931

J. Wilde, *L'examen des tableaux a l'Institut Holzknicht de Vienne*, in «Mouseion», vol. 16, n. 4, 1931, pp.18–25.

WILDE 1932

J. Wilde, *Röntgenaufnahmen der "Drei Philosophen" Giorgiones und der "Zigeunermadonna" Tizians*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», n.s. VI, 1932, pp. 141–54.

WILDE 1934

J. Wilde, *Über einige venezianische Frauenbildnisse der Renaissance*, in *Hommage à Alexis Petrovics*, Budapest, 1934 pp. 206–212.

WIND 1969

E. Wind, *Giorgione's "Tempesta" with Comments on Giorgione's Poetic Allegories*, Oxford 1969

WOLTERS 1938

C. Wolters, *Die Bedeutung der Gemäledurchleutung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte dargestellt an Beispielen aus der niederlaendischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Frankfurt 1938.

ZAMPERINI 2009

A. Zamperini, *Madonna col Bambino e i santi Nicasio e Francesco (Pala di Castelfranco)*, in *Giorgione*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, 12/12/2009 - 11/4/2010), a cura di E.M. Dal Pozzolo, L. Puppi, Milano 2009, pp. 493-495