



Predella journal of visual arts, n°35, 2014 - Miscellanea / *Miscellany* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini,
Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Cura redazionale e impaginazione / *Editing & Layout:* Paolo di Simone

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

pubblicato nel mese di Ottobre 2015 / *published in the month of October 2015*

Sir Austen Henry Layard (1817-1894) was an archeologist, diplomat, writer, and a great art lover, especially passionate about Italian painting. The article presents its collection through the typewritten catalogue which was composed by Lady Enid Layard and is now stored in the library of the Polo Museale Veneziano (Venice). The compared analysis of this catalogue and of the one already known in the National Gallery Library in London, together with Lady Layard's diary, and Sir Henry's comments, leads the author to the reconstruction of some aspects of the collection, such as the acquisitions, restorations, and the display of the pictures at Ca' Cappello at the end of the nineteenth century.

Sir Austen Henry Layard (1817-1894), archeologo, diplomatico, letterato, fu, com'è noto, un grande appassionato d'arte, nella fattispecie di pittura italiana, al punto di radunare attorno a sé innumerevoli opere durante il lungo arco della sua vita¹. Il nucleo principale di questa pregevole collezione si conserva, per volere testamentario, presso la National Gallery di Londra, alla quale Layard era legato in veste di *trustee*. Egli, infatti, ne dispose il lascito con la clausola che le opere fossero trasportate a Londra soltanto in seguito alla morte della consorte, Lady Enid Layard (1843-1912)², la quale tra il 1894 ed il 1912 s'impegnò a riorganizzare l'intera raccolta, attraverso la redazione di un catalogo.

Attraverso lo studio e l'analisi d'un volumetto dattiloscritto relativo la collezione Layard, datato 1896 e conservato a Venezia *sub voce* «Catalogue by Sir Henry Layard»³, e del diario della consorte⁴ si è cercato, per quanto possibile in questa sede, di mettere maggiormente in luce le vicende che portarono alla formazione d'una così interessante collezione, di indagare l'apporto della Lady, e integrare così alcune tessere di questo complesso mosaico; in particolare analizzando i casi più significativi di alcune opere presenti e prestando attenzione alle edizioni curate da Layard di Kugler e di Morelli⁵, oltreché alle opinioni dei conoscitori, o, amanti delle arti con i quali fu in relazione⁶.

Il catalogo dattiloscritto nasce dalla collazione di note e appunti di Sir Henry presenti in due taccuini manoscritti, conservati presso l'Archivio della National Gallery, l'uno indicato come *'List of pictures and tapestry in the possession of A. H. Layard'. Manuscript notebook with descriptive notes of each picture (n.d.)*, l'altro qua-

le *Catalogue of Layard Bequest: manuscript catalogue, including notes on provenance and restoration (n.d.)*⁷. A testimonianza di tale operazione di trascrizione e rioridino, svolta da Lady Layard, si riscontra la dicitura in prima pagina «typed by Enid Layard»⁸ e la segnalazione di un restauro in calce ad una scheda siglata «E. L.»⁹.

Il catalogo dunque si configura come un unico dossier relativo la collezione conservata presso Ca' Cappello¹⁰, formata da una sessantina di opere circa, per la maggior parte di scuola italiana, e ascrivibile in un arco temporale che va dal XV al XVII secolo¹¹. Di modeste dimensioni e di fattura semplice, il catalogo risulta costituito da fogli di carta velina, numerati a macchina e corrispondenti ai diversi ambienti (*long hall, dining room, first drawing room, second drawing room e boudoir*), alternati a fogli di carta fotografica, di vario formato (21x29.7cm, 5.2x7.4cm) e numerati a mano con inchiostro nero, riproducenti gli originali dattiloscritti relativi la descrizione delle singole opere; il tutto fissato da semplice nastro adesivo e rilegato in cartoncino verde. Il volume si struttura così in cinque sezioni, corrispondenti agli ambienti ov'era dislocata la collezione. Di ciascun'opera si forniscono le informazioni principali circa l'autore (certo o attribuito), il titolo, il luogo e la data d'acquisto, eventuali restauri, giudizi stilistici personali del Layard, spesso supportati da quelli di Morelli, e riferimenti bibliografici (sovente si incontrano precisi rimandi ai cataloghi della mostra a Leeds del 1868 e al South Kensington Museum del 1869¹², o, alla già citata edizione di Kugler del 1887). Qualora l'attribuzione risulti discussa, il catalogo tende ad assecondare il giudizio morelliano, pur accogliendo le opinioni di conoscitori quali Eastlake, Bode, Mündler, Thode, nonché di restauratori come Molteni, Bertini e Cavenaghi. In alcune schede si riportano financo le stime proposte da Morelli, benché si conservi, presso il già citato fondo della National Gallery, un elenco più dettagliato con valutazioni stilate da Layard in data 29 novembre 1881 ritenute successivamente «very much beneath these market values at the present time»¹³ da Eastlake. Infine, sempre nel catalogo veneziano, si ritrovano anche documenti attestanti la compravendita di un'opera da Bonifacio de Pitati, di cui si tratterà in seguito.

La signora Enid, alla morte del coniuge (1894), decise non solo di dattiloscivere i testi manoscritti e riunirli in un unico documento, ma di corredarli inoltre con copie dei quadri, da lei stessa realizzate ad acquerello. Un lavoro di compilazione così strutturato non poté che richiedere molto tempo; da quanto emerge dal diario della signora, prese avvio il 4 maggio 1896 e fu portato avanti fino al 27 novembre 1899, quando: «Typed & finished the catalogue with Henry's note that I am going to get bound up with the small water colour copies I am making of the pictures [...] I carried the sheets to Nardo opposite S. Lorenzo the Greek Church-& gave them to him to bind»¹⁴. Il lavoro di riproduzione ad acquerello invero si do-

vette prolungare ben oltre il 1899 e nel diario v'è traccia fino al 1910¹⁵, tuttavia i primi di gennaio 1900 Lady Layard dice di aver mostrato a Sir E. Poynter «my illustrated copy of the Catalogue of the Pictures at Ca Capello & [he] complimented me on my little water colour copies in it»¹⁶. Nonostante svariate ricerche, al momento non sappiamo se questo catalogo, così come le copie dei quadri ad acquerello si siano conservati ed, eventualmente, ove si trovino¹⁷. Il documento dattiloscritto veneziano qui considerato risulta, infatti, privo di tali illustrazioni e, al tempo stesso, non sembra configurato per contenerle; anzi parrebbe una bozza, una copia del catalogo mostrato a Poynter, o, piuttosto un «home catalogue»¹⁸, come lo definiva la stessa Lady. Tuttavia, ciò che emerge con chiarezza dalla lettura di questi documenti è la volontà di Lady Layard di radunare le informazioni in suo possesso, al fine di redigere un catalogo quanto più preciso ed esaustivo. Nei primi anni del secolo, invero, interpellò un'altra figura di spicco della *connoisseurship* italiana, Adolfo Venturi¹⁹, proprio con l'obiettivo, punto raggiunto, di realizzare un catalogo più completo e scientificamente accurato, rispetto a quello da lei stilato, pur illustrandolo sempre con le proprie copie ad acquerello. La genesi del progetto fu, infatti, alquanto travagliata e il risultato assai parziale²⁰.

Pur raccogliendo informazioni sostanzialmente note, il catalogo veneziano presenta un'importante novità, ovvero permette di far luce sulla disposizione delle opere all'interno degli ambienti di Ca' Cappello. L'unico riferimento finora noto a questo proposito era l'articolo di Henry Brown, pubblicato su «The Magazine of Art» nell'aprile del 1896²¹. Tale intervento si limitava, però, a mettere in evidenza solo alcuni capolavori della collezione, «almost entirely composed of works by Italian masters, and [...] remarkable for the excellence of the specimens it contains»²²; nella fattispecie il *Ritratto di Maometto II* di Gentile Bellini, l'*Adorazione dei Magi* della bottega di Giovanni Bellini, lo splendido *San Girolamo* di Savoldo, la *Musa* di Cosmè Tura, il *Battesimo* di Moretto e *La partenza da Ceyx* di Carpaccio. Nel suo intervento Brown combinava giudizio estetico e informazioni desunte dalle note di Sir Henry, accennando solo sommariamente ai diversi ambienti che ospitavano le opere, soffermandosi in particolare sulla *dining room*. Non si forniva perciò un'illustrazione completa della collezione. Di fatto, anche altre descrizioni relative la galleria Layard, tanto quella di Lafenestre-Richtenberger (s.d., forse 1897), quanto quelle di Levi (1900) e di Henri de Régnier (1913, 1928)²³ commentavano i quadri ivi contenuti solo parzialmente e disponendoli in ordine alfabetico per autore o scuola; tanto che Favaretto (1987) e ancora Penny (2004) lamentavano proprio l'impossibilità di ricostruirne l'esatta disposizione²⁴. Solo grazie al catalogo veneziano è possibile conoscerne la disposizione, sebbene solo per ambienti e non già per singole opere.

Si accedeva a Ca' Cappello tramite una scalinata impreziosita da rilievi e marmi provenienti dagli scavi di Ninive²⁵. La collezione era disposta nei diversi ambienti del piano nobile, a partire da una *long hall*²⁶, attraversava il salone da pranzo, quindi due *drawing room*, per terminare in un piccolo *boudoir* rivestito di broccatello verde²⁷. Al piano superiore si trovavano, invece, le stanze private ed una piccola biblioteca²⁸. Nel lungo corridoio trovavano posto il *Ritratto di Maometto II* di Gentile Bellini (NG3099) ed un frammento con la testa di *San Pietro* di scuola fiorentina (NG3120), che Sir Henry attribuiva a Giotto. A proposito del tanto ammirato ritratto del sultano, Layard forniva una serie di riferimenti volti ad attestarne la provenienza; in particolare riportava un passo della lettera di Giovan Battista Giovio a Tiraboschi, presente nel volume del Campori²⁹; l'iscrizione presente sulla balaustra del quadro; un estratto dal catalogo della mostra a Leeds del 1868; un rimando all'edizione da lui curata di Kugler ed infine un commento di Luis Thua-sne³⁰. Tale operazione serviva a certificare l'autenticità dell'opera, giuntagli fra le mani in modo piuttosto romanzesco³¹, rendendolo inoltre parte di quella «catena che vedeva come protagoniste le opere d'arte in una successione di alterne vicende che le legava in modo indissolubile alla storia dell'uomo»³².

The picture at one time belonged to Cardinal Paolo Giovio; through what other hands it passed we do not know; but the story is that Sir Henry one day, when leaving his house in a hurry to catch a train, was stopped by a man with a parcel under his arm who said he had a picture for sale. Sir Henry declared that he had no time to spare, and was moving on when the man removed the cover from his parcel. Sir Henry lost his train but bought this picture.³³

In seguito alla donazione dei bassorilievi assiri al Museo Correr, avvenuta nel 1883³⁴, Layard decise di acquistare, presso l'antiquario Podio di San Moisè, «nine decorative pictures of fruit and flowers»³⁵, per la somma di 2500 Lire. L'acquisto, atto a supplire il vuoto lasciato dai preziosi oggetti, potrebbe essere avvenuto attorno al 1882, giacché in una nota del 7 ottobre del medesimo anno la signora Layard parla di un conto saldato presso Podio³⁶. Venturi, riportando nel suo intervento l'anno 1892, potrebbe allora aver confuso le decine³⁷. Nel catalogo Sir Henry li attribuiva a Giuseppe Lavagna (1684-1724)³⁸, benché uno dei quadri recasse la firma di Francesco Lavagna. Difatti, a quest'ultimo li assegnò Venturi e così anche Favaretto³⁹.

Il *San Girolamo* di Savoldo (NG3092) introduceva il visitatore nella *dining room*, ove campeggiavano altresì la *Pietà* di Andrea Busati (NG3084), un tempo ritenuta opera di Sebastiano del Piombo⁴⁰, la *Madonna col Bambino* di Bernardino Licinio (NG3075), due scene da *Le storie di Mosè: La caduta della Manna e La danza di*

Miriam di Lorenzo Costa (NG3103, NG3104), «possibly intended for processional banners»⁴¹ e definite da Morelli «di una rara bellezza, e anche bene conservat[e], e fatta astrazione della rarità delle opere di questo insigne maestro [da lui ritenuto Ercole Grandi] possono essere stimat[e] a Napoleoni 120 l'un[a]»⁴². Layard, fedele a tale commento, lo riprendeva nella versione da lui curata di Kugler: «Remarkable for their graceful figures and their spirited drawing»⁴³. Seguivano il *Ritratto del Doge Marcello* di Gentile Bellini (NG3100), il *Ritratto di uomo* di Rosalba Carriera (NG3126) ed il *Ritratto di Rosalba Carriera* considerato copia di un'opera della stessa (NG3127); quindi il *Ritratto della consorte di Carlo II (vel Maria Luisa d'Orleans)* di Juan Carreño de Miranda⁴⁴. Prima di passare alla *first drawing room*, è bene spendere qualche parola in merito ai pastelli di e da Rosalba Carriera. Di essi non si dice molto nel catalogo, soltanto che vennero acquistati per la somma complessiva di 200 Lire, l'uno come Rosalba Carriera (NG3126), l'altro come Pietro Longhi (NG3127). I pastelli costituiscono un'eccezione all'interno del catalogo, tanto per tecnica quanto per datazione; invero, come ricorda Venturi, essi furono acquistati «solo per Lady Layard nell'81»⁴⁵, probabilmente durante l'inverno di quell'anno. In una pagina di diario del 10 ottobre 1881, infatti, ella scriveva: «To Podio's to see some crayon portraits said to be by Rosalba on sale»⁴⁶. Proprio perché acquistati per la signora, i Carriera erano stati appesi nel suo studiolo al secondo piano, dove vi rimasero fino al novembre 1899, quando vennero spostati «in the dining room [...] till now were upstairs in my studio [...] they are good & ought to be where they are seen»⁴⁷. Difatti essi non risultano presenti in nessuna delle precedenti descrizioni della galleria Layard, ad eccezione di quella di Venturi del 1912.

Nella *first drawing room* si conservavano la *Madonna col Bambino e quattro Santi* di Francesco Bonsignori (NG3091), nella quale Layard riconosceva «a very strong Mantegnesque character»⁴⁸, *L'Adorazione dei Magi* di Bramantino (NG3073), «one of the best and most characteristic of his works»⁴⁹, il *Salvator Mundi* di Previtali (NG3087), un'opera «conservata e accarezzatissima de Lo[renzo] Costa», *L'Adorazione dei pastori con due angeli* (NG3105), «una perla da gabinetto»⁵⁰, i *Lavori dei mesi* di un anonimo veneziano (NG3109.1-6, NG3110.1-6), acquistati per 750 Franchi ed attribuiti ad un Bonifacio. Vi era quindi la *Musa (Calliope?)* di Cosmè Tura (NG3070), giudicata «magnific[a] per capricciosa invenzione e per conservazione» da Morelli, il quale aveva lodato per la sua «excellent condition – neither picture nor inscription having been retouched or restored»⁵¹ anche il trittico con la *Madonna col Bambino* di Hugo van der Goes (NG3066), che Layard aveva acquistato, a detta del Venturi, a Madrid nel 1872⁵². Seguivano la *Madonna col Bambino tra Santa Caterina e San Domenico* di Garofalo (NG3102), valutata da Morelli «in 1858 at 3000 francs and later at double that sum»⁵³; un frammento di *Santa Caterina*

d'Alessandria di un pittore ferrarese (NG3118), che Layard aveva acquistato come Garofalo presso Costabili e che l'amico conoscitore aveva giudicato «conservatissima maniera bella del autore [sic]»⁵⁴.

All'interno della medesima sala si annoveravano inoltre il *Cristo Portacroce* di Giampietrino (NG3097), una *Maddalena piangente* del Maestro della leggenda della Maddalena (NG3116), acquistata a Madrid; *La Natività* di Lodovico Mazzolino (NG3114), *San Giovanni Battista* di Giovanni Buonconsiglio (NG3076), il *Ritratto di giovane con iscrizione* di Giovan Battista Moroni (NG3129), proveniente dalla famiglia Lupi e a proposito del quale Sir Henry riporta un estratto del catalogo della mostra di Leeds. Seguiva quindi il *San Giovanni Battista tra i Santi Zeno e Caterina d'Alessandria* di Bartolomeo Montagna (NG3074), «an excellent signed altar-piece by the master [...] from the Church of S. Ilarione, near Vicenza»⁵⁵. L'opera aveva subito un'ampia perdita nella parte inferiore a causa del trasporto da tavola a tela; intervento di cui non si conosce l'autore, forse «Brison, [quel] riparatore di dipinti a Milano», che Saverio Cavallari aveva indicato a Sir Henry perché «ne assicurasse la parti sollevate»⁵⁶. Sicuri invece risultano i restauri di Raffaele Pinti e di Luigi Cavenaghi⁵⁷; in particolare di quest'ultimo se ne trova traccia tanto «a pagina 6 del *National Gallery Annual Report* del 1916»⁵⁸, quanto nel catalogo di Sir Henry, ove si riporta il commento di Morelli sull'operato del restauratore.

Cav[e]naghi a fait une restauration vraiment merveilleuse de votre superbe Montagna... vous pourriez dire a pr[é]sent, et sans exag[é]ration, de poss[é]der l'une des plus belles cr[é]ations de Montagna. Cav[e]naghi n'y a mis presque rien du sien, mais il a lib[è]re le tableau de tout l'affreux barbouillage qui le co[u]vrait⁵⁹.

Da quanto emerge dai documenti, Cavenaghi doveva aver iniziato il lavoro già durante l'estate di quell'anno, difatti la signora Enid, dopo una visita al suo studio in via Pontaccio nell'agosto 1881, riporta: «He showed us our Montagna wh has been transferred to canvass & which he is going to restore & remove the bad restorations done some few years ago»⁶⁰. A livello documentario, ciò conferma l'intervento di Cavenaghi su quest'opera e non già sulla *Madonna col Bambino* del medesimo autore (NG1098), come sostenuto in forma dubitativa da Villa⁶¹.

Vi era poi un altro ritratto di Moroni, il cosiddetto *Ritratto di uomo con sopracciglia alzate* (NG3128), «bought for me by Signor Morelli of M[ü]ndler»⁶². Come suggerisce Penny⁶³, il quadro potrebbe essere stato acquistato tra il 1868 ed il 1869, in quanto risulta tra le opere prestate al South Kensington Museum (1869), ma non alla National Art Exhibition di Leeds del 1868.

A seguire *Il Redentore* di Antonio Cicognara (NG3069), assegnato invero con incertezza a Bono Ferrarese o a Marco Zoppo, e del medesimo soggetto Sir Henry

dice di aver visto «an ancient copy at Guggenheim's (Venice)»⁶⁴. Quindi la *Sacra Famiglia* (NG3125) di un pittore anonimo vicino al Sodoma, al quale era stato precedentemente attribuito da Morelli⁶⁵; il *Ritratto di un uomo* (NG3101) attorno al quale si erano registrati diversi pareri in merito all'attribuzione: «This fine head has been attributed by Molteni to V. Foppa, by Bertini of Milan to Luca Signorelli and by Morelli to Raffaellino del Garbo»⁶⁶. Layard, seppur con riserva, sceglie di assegnare l'opera a Filippino Lippi, rifacendosi in qualche misura al catalogo della mostra a Leeds, dove addirittura si supponeva fosse il ritratto di Lorenzo de' Medici⁶⁷. Tanto Brown quanto Lafenestre-Richtenberger, invece, l'avevano riportato come Botticelli, pur sottolineando quanto la critica fosse divisa in merito. Lo stesso Levi lo indicherà tra Botticelli e Raffaellino del Garbo, al quale è attualmente attribuito. Seguivano *La Fuga in Egitto* della bottega di Joachim Patinir (NG3115), acquisto del periodo madrilenno, ed il *Pegaso e le muse*, probabilmente parte di un cassone, attribuito alla bottega del Romanino (NG3093)⁶⁸ e donatogli da Morelli in seguito all'acquisto delle due tele della collezione Averoldi (NG3094, NG3095). Chiudevano la prima sala un *San Paolo* ed un *Sant'Ambrogio (?)* (NG3080, NG3081), nello stile di Ambrogio Bergognone, acquistati tramite Saverio Cavallari presso l'antiquario Bruschetti di Milano⁶⁹.

La *second drawing room* si apriva con *Cristo battezza San Giovanni Martire* di Paris Bordone (NG3122), il cui soggetto era stato erroneamente identificato da Layard con *Cristo battezza il Doge in prigione*, pur riportando nella medesima pagina del catalogo un passo del Ridolfi, ove si descriveva appunto «San Giovanni duca di Alessandria nella prigione battezzato dal Salvatore»⁷⁰. Si passava quindi all'*Allegoria della castità (La vestale Tuccia)* di Giovan Battista Moroni (NG3123), «[an] allegorical female figure of chastity, bought from the Manfrini [sic] Gallery (where it was attributed to Lattanzio Gambara) for 400 Lire. Oct. 1880»⁷¹. A questo proposito risulta opportuno indagare la vicenda attributiva in parallelo con un'altra opera del Moroni conservata nella medesima sala, il *Ritratto di un membro della famiglia Salvagno* (NG3124), a dimostrazione della grande perizia di Lady Layard. Come riporta Gregori:

Nella lista Ms. dei quadri della collezione Layard (Carte Layard, Biblioteca della National Gallery, A I 3-1) al n. 75 il quadro è citato come Morone senza precisare [...] Che si intendesse Domenico Morone appare dall'Indice (Ms., ivi) dove la *Castità* [...] insieme al *Ritratto di Leonardo Salvagno* [...] sono riferiti al pittore veronese (c. 37 coi nn. 57 e Ms. 78 e c. 47)⁷².

Tuttavia nel catalogo dattiloscritto sia l'*Allegoria*, sia il *Ritratto* vengono riportati quali opere del Moroni. Ad una lettura più scrupolosa della pagina in cui si descrive la figura femminile si nota, però, come ad una prima stesura la signora

avesse dattiloscritto «Moron» e solo in seguito avesse completato il nome apponendovi una «i», battuta a macchina direttamente su carta fotografica. Un procedimento simile era stato adottato per il quadro ex-Salvagno: riportato inizialmente sotto il nome di Morone, poi corretto in Moroni⁷³. Quest'esitazione, però, non trova riscontro nelle schede dedicate alle altre due opere del Moroni, il che lascia presagire che la signora, dopo aver riscontrato una difformità fra carteggio e taccuino, abbia scelto di approfondire. Difficile credere che tali interventi furono dovuti ad un'incertezza sul nome, o, ad un errore di battitura; difatti non si spiegherebbe perché Lady Layard riservi il dubbio solo a queste due opere di Moroni, dimostrando oltretutto nel suo diario di appuntare sempre con precisione le opere dell'uno o dell'altro artista. Ciò che risulta certo è che il cambio all'interno del catalogo dattiloscritto avvenne in un torno d'anni piuttosto ristretto, giacché in un appunto del 1910 la signora scriveva: «Copied in morning in water colours Moroni's Chastity for my illustrated catalogue»⁷⁴.

Seguiva il *San Giorgio e il drago* attribuito a Palma il Vecchio (NG3079), già collezione Grimani, ed acquistato presso Richetti nell'ottobre 1860. L'opera, trovandosi «in very bad condition»⁷⁵, a dispetto del restauro eseguito da Henry Merritt, venne trasferita su tela da Guglielmo Botti nel 1880⁷⁶. Del quadro, come riscontriamo in una pagina del diario del 1896, se ne occupò anche Cavenaghi, il quale «was enthusiastic over the big Palma Vecchio which he says is entirely repainted & will come out magnificent when he has removed the repairs»⁷⁷. Nel catalogo la signora Enid inoltre annota, firmandosi in calce al testo di Sir Henry, in un primo tempo a matita e successivamente a macchina, che il restauro fu completato nel 1898. A seguire vi era il *Ritratto di un uomo in preghiera* (NG3095), forse un membro della famiglia Averoldi, eseguito da Moretto nel 1545ca, «a very fine and genuine specimen of the Master»⁷⁸. Indi l'opera di un pittore veneziano, raffigurante *Augusto e la sibilla* (NG3086), che Layard aveva acquistato presso Richetti come Carpaccio. *La Crocifissione di Cristo* (NG3067), «dreadful to look at, but for expression and power one of the most extraordinary bits of paintings I ever saw»⁷⁹, era stata attribuita da Bode a Gherard von Haarlem e definita «the finest specimen of the Master»; Henry Thode era del medesimo parere⁸⁰.

Si procedeva con l'opera di Lambert Sustris, *Salomone riceve la regina di Saba* (NG3107), che Layard definiva «[an] interesting work [...] by the most celebrated of the three Bonifazii»⁸¹; in una lettera a Lady Eastlake scriveva infatti: «It is, I think, unquestionably by the Bonifazio, and I have a suspicion that it was brought to Madrid by Velazquez. When Morelli was here we alighted upon it by mere accident and rescued it from the hands of a wretch who was going to finish it. Morelli was delighted with it»⁸². Vi era quindi il *Ritratto di un membro della famiglia Salvagno*

(NG3124), trattato poc'anzi, e *Il Ricco Epulone* da Bonifazio de Pitati (NG3106), acquistato da Francesco Vason nel febbraio 1868, per 40 Napoleoni⁸³. A proposito di quest'opera Sir Henry allegava una nota di Rawdon Brown⁸⁴, di poco successiva all'acquisto (7.2.1868), con il duplice intento di sottolineare l'autenticità tanto del quadro, quanto della sua provenienza da collezioni nobiliari.

From al that [*sic*] Vason [-tells] told me about the model by Bonifazio and the large picture which emanated from it, I infer that both one and the other were painted fro [*sic*] some individual of one of the many branches of the Giustinian family; and in the days of Zanetti a certain Marco Giustiniani is said to have refused an offer of 1500 Spanish doubloons for the picture. This branch of the Giustinian family, which resided at St. Stae, having become extinct, their property passed to the Donà family; and in 1796 Marina Donà married Piero Grimani of S. Polo. She inherited both model and picture. At the commencement of the present century, she sold the picture to Cicognara for the Academy; and being the God-mother of Vason, (whose father was her "Maggiordomo") she in 1845 and for thereabouts gave him, her godson, the model, which you now possess⁸⁵.

Alla lettera di Brown seguiva inoltre quella di un membro della famiglia Grimani Giustinian a Francesco Vason, datata 1 maggio 1890 ed attestante la provenienza dell'opera.

Mi riesce [l]a somma compiacenza di convenire ai vostri desiderii relativamente alle ricerche ch'io feci nel mio Archivio intorno al modello del Quadro Grande del Bonifazio rappresentante il Ricco Epulone.

Da un inventario dei quadri che [esistevano] pr[e]sso la mia famiglia del, 2. Settembre [*sic*]. 1790 trascrivo quanto segue.

N. 1 Bonifazio grande rappresenta il Ricco Epulone

2. Modello del detto

Ciò, mi sembr[a], prova abbastanza che anche il Modello sia opera dello stesso Bonifazio, perch[é] se il quadro grande esisteva nella mia famiglia assieme al modello del medesimo, è ben naturale che il Bonifazio, a cui venne commesso il lavoro (come viene indicato da Luigi Sernagiotto nel suo discorso letto alla dispensa dei premii nel 29 Luglio 1883 del R. Istituto dei [*sic*] belle arti in Venezia), prima dell'esecuzione del quadro grande ne abbia eseguito il modello⁸⁶.

L'elenco delle opere presenti nella *second drawing room* continuava con il *Ritratto di uomo in cappa nera* di Nicolaes Maes (NG2954), «left to me by Sir William Boxall, by whom it was much valued»⁸⁷. Morelli aveva ipotizzato trattarsi di «one of the greatest Masters of the Venetian school»⁸⁸, ma non di Tiziano o Giorgione, come si riteneva; Frizzoni invece lo riferì impropriamente a Gentile Bellini⁸⁹. Tuttavia, un'attribuzione certa risultava alquanto difficile, a causa delle numerose

ridipinture e della sua incompletezza. L'opera entrò a far parte della collezione della National Gallery nel 1913, insieme a *Un vecchio suonatore di violino* da Frans van Mieris il Vecchio (NG2952) ed al *Ritratto di signora e di giovane fanciulla* di Caspar Netscher (NG2953), non menzionati nel catalogo dattiloscritto in quanto conservati presso la dimora londinese. Infine vi era *La Morte e l'Ascensione della Vergine* di Gerolamo da Vicenza (NG3077), acquistato presso il Conte Thiene. Al medesimo proprietario apparteneva un tempo anche l'ultima tela di questa sala, *l'Adorazione dei Magi* oggi attribuita alla bottega di Giovanni Bellini (NG3098), che Sir Henry acquistò per 100 Napoleoni presso Favenza, nell'ottobre 1865⁹⁰. Come viene precisato nel catalogo veneziano, la tela «was formally in the family chapel of the Thien[e] family [sic] in S. Bortolo at Vicenza, and was removed some twenty years ago by the present Count when the Church was pulled down»⁹¹. L'opera doveva aver suscitato grande interesse da parte di Sir Henry, stimolandone i ricordi giovanili «par la variété des costumes orientaux»⁹². Nell'edizione da lui curata di Kugler, infatti, sottolineava proprio questo aspetto: «He has introduced a number of figures in the costumes of the Janissarics and of Turks of various classes and ranks of the time, all correctly represented»⁹³. Pulito da Raffaele Pinti nel 1866, subito dopo l'acquisto, il quadro venne restaurato da Cavenaghi nel 1881. Come ricordava, invero, la signora Layard: «there in his studio we saw our great Bellini of the Adoration of the Kings nearly restored & very beautiful. It had been entirely repainted & it is now in its original beauty»⁹⁴. Lo stesso Morelli lodò in diverse occasioni le qualità del quadro, definendolo «one of the finest examples of this rare master»⁹⁵.

Si passava dunque nel piccolo *boudoir*, dov'erano raccolte una quindicina di opere, stimate «the gems of the collection [...] and even if all inscriptions do not resist the criticism, which is sure to be applied to them, there can be no doubt that the specimens themselves are of the highest quality»⁹⁶. Anzitutto vi era la *Madonna col Bambino e due angeli* di Andrea Previtali (NG3111), un tempo attribuita al Boccaccino e così descritta da Brown: «Though perhaps hardly as fine as that superb Boccaccino in the academy at Venice, the Layard picture possesses many of the qualities which characterise that most exquisite painting»⁹⁷. L'opera, già presso la collezione Castellani di Torino, era stata acquistata da Mündler, il quale, dopo averla trasferita su tela, l'aveva ceduta a Sir Henry in cambio d'un Girolamo da Santa Croce proveniente dalla collezione di Sir Ivor Guest⁹⁸. Vi era poi *L'albero di Jesse* oggi attribuito a Girolamo Genga (NG3119), avuto da Ludwig Gruner e assegnato dubitativamente da Layard, e quindi da Venturi, a Giulio Clovio⁹⁹. Dato il supporto cartaceo, la tecnica di doratura e le dimensioni ridotte dell'opera si può dedurre che l'opera fosse una pagina miniata del testo di Isaia¹⁰⁰. Un commento

ben più esaustivo veniva fornito, invece, per la *Madonna col Bambino* della bottega di Giovanni Bellini (NG3078); Layard, infatti, annotava gli estremi di Crowe e Cavalcaselle (1871) e riportava il commento presente sul «Times» in merito alla mostra di Leeds (1868):

It is only fair to mention, moreover, that Signor Cavalcaselle, one of the most competent living judges, considers Mr. [sic] Layard's "Virgin and Child" (74), properly ascribed to Gian Bellini, to be not only an undoubted work of his hand, but the original of the many replicas of the same type of the Madonna, though the Child has evidently been stippled up by an Italian restorer¹⁰¹.

Immediatamente successiva era la scheda riportante la notizia di un'opera acquistata nel 1860 a Dresda, all'asta Quandt, per £3. Si trattava di una lettera capitale, *Iniziale B* (NG3089), secondo Layard riconducibile a Lippo Memmi, in realtà di Lorenzo Monaco, e facente parte dell'antifonario, *Corale 1*, proveniente dalla chiesa camaldolese di Santa Maria degli Angeli in Firenze¹⁰².

L'elenco proseguiva con *Cristo benedice San Giovanni Battista nel deserto* (NG3096) di Moretto, «one of the most striking pictures in the whole gallery [...] a highly dramatic composition»¹⁰³. A tal proposito, Layard affermava come l'opera fosse stata comprata appositamente per lui da Morelli a Brescia (Baker e Henry suggeriscono presso Rodolfo Vantini)¹⁰⁴. In realtà, Morelli aveva acquistato la tela intorno al 1865 con l'intenzione di rivenderla e subito l'aveva inviata a Milano, affinché Molteni potesse eseguirne il restauro. In una lettera del 3 gennaio 1866 aveva offerto il quadro a Layard, il quale dopo un primo rifiuto, ne aveva deciso l'acquisto in un'epistola del 1 febbraio di quello stesso anno, temendo che Morelli preferisse vendere il Moretto al Marchese Giuseppe Arconati Visconti¹⁰⁵. Molteni, che nel frattempo affermava di lavorarvi «giorno e notte»¹⁰⁶, doveva essere all'oscuro delle intenzioni di Morelli, giacché in una lettera del giugno 1866 gli scriveva: «Il Principe [Napoleone III] era smanioso di avere il vostro Moretto, ma io lo distolsi subito da quell'idea dicendogli francamente che era vostro e che quindi *ghera su tanto de gatt* sia per l'Inghilterra sia per la Francia. L'unica città degna di possedere una simile preziosa gemma è la gran città di *Bergamo!*»¹⁰⁷. A breve distanza, invece, l'opera fu spedita a Layard insieme al *San Girolamo* del Savoldo (NG3092), al *Ritratto di giovane gentiluomo* del Moroni (NG3129) ed al *Ritratto di Raffaellino del Garbo* (NG3101), in origine degli Arrigoni di Bergamo¹⁰⁸.

Sempre nel 1866, presso l'antiquario Favenza di Venezia, Layard aveva acquistato due tele di Cima da Conegliano, destinate entrambe al *boudoir*. La prima, una *Madonna col Bambino, San Giovanni l'Evangelista e San Nicola* (NG3113), restaurata da Raffaele Pinti ed oggi «in poor condition, with extensive areas of

abrasion and crude repaint»¹⁰⁹; l'altra, una *Madonna col Bambino e i Santi Paolo e Francesco* (NG3112), secondo Morelli «un'œuvre de premier ordre»¹¹⁰. Riprendendo il commento del «Times» sulla mostra di Leeds, Sir Henry appuntava: «Technical qualities of a very delightful kind belong to these earlier Venetian pictures, whether it be Marco Basaiti [...] rich in colour and golden tone»¹¹¹. Benché «the condition of the work makes its quality very difficult to assess», Humfrey ha scelto di annoverare l'opera tra gli originali di Cima, in quanto «the possibility that the work was once largely autograph should not be excluded»¹¹².

Tornando all'ordine del catalogo veneziano, immediatamente successiva alla *Madonna* (NG3113) di Cima è quella d'un pittore dell'Italia settentrionale, un tempo attribuita a Moretto (NG3094). La tavola, «an exquisite specimen, as remarkable for its fine sentiment as for the beauty of its colouring»¹¹³, era stata acquistata presso il Conte Ettore Averoldi da Morelli, nel dicembre 1864, e quindi restaurata da Molteni.

Spiccava poi fra i numerosi capolavori del boudoir *L'Annunciazione* di Gaudenzio Ferrari (NG3068.1, NG3068.2), «a good example of the early manner of the Master»¹¹⁴; proveniente dalla collezione Acerbi di Milano, ma vendutagli dall'antiquario Baslini. A supporto dell'attribuzione si riportavano inoltre gli estremi del volume di Giuseppe Colombo del 1881¹¹⁵. Seguiva un altro «précieux souvenir de l'école lombarde»¹¹⁶, acquistato sempre presso il medesimo antiquario milanese – ma proveniente dalla collezione Borromeo –, la *Madonna col Bambino* di Bernardino Luini (NG3090). A confronto con la *Sacra Famiglia* del Louvre (inv.359), l'opera risultava, a detta di Eastlake, «the finest of the two»¹¹⁷.

Si distinguevano poi altre testimonianze di pittura veneta, come *Lo sparviero* (NG3088), un tempo appartenuto a James Hudson e «attributed to this rare painter»¹¹⁸, Jacopo de Barbari, tanto da Mündler quanto da Bode. Proveniente dalla collezione Manfrin era la tela di Carpaccio, legata al ciclo di Sant'Ursula e intitolata *La partenza da Ceyx* (NG3085); «a perfect gem»¹¹⁹. Di scuola veneziana vi era anche una *Battaglia navale* (NG3108), acquistata per 100 Lire presso la medesima collezione, nell'ottobre 1880, come opera di «Bonifacio (? The son)»¹²⁰. Seguiva la *Madonna col Bambino, i Santi Michele e Veronica e due donatori* di Francesco Bisolo (NG3083), appartenuta in origine a Papa Gregorio XVI ed acquistata presso gli eredi per 100 Napoleoni. Da ultimo, il *Ritratto virile* di Jacometto veneziano (NG3121), sul cui *recto* corre l'iscrizione tratta dalle *Odi* di Orazio (I, 13, vv.17-18): «Felices ter et amplius / quos / irrupta tenet copula»¹²¹. Nel catalogo dattiloscritto l'opera è attribuita con incertezza a Carpaccio, o, ad Antonello da Messina, al quale era stata ricondotta da Cavenaghi. Quest'ultimo, infatti, «repaired some little damage to this head in Nov 1880, and [...] has some knowledge, as a restorer of

Antonello's pictures»¹²². Ed è proprio all'«esperto» giudizio di Cavenaghi che Layard preferisce affidarsi, piuttosto che a quello del Morelli, il quale l'aveva considerata «an excellent work by Alvise Vivarini»¹²³.

Due ritratti interrompevano la sequenza dei veneti, il *Ritratto di due coniugi* (NG3117), d'incerta attribuzione, ed il *Ritratto femminile* (NG3132) di Van Dyck. Fra «les tableaux plus sympathiques de votre acquisition» presso Costabili (1866), Morelli menzionava «deux portraits de Garofalo»¹²⁴, ovvero la *Testa di Santa Caterina* (NG3118) trattata poc'anzi ed il *Ritratto di due coniugi* (NG3117). Detta attribuzione viene ripresa nel catalogo da Sir Henry, il quale propone con riserva anche il nome di Dosso Dossi. Quanto al Van Dyck (NG3132), Layard l'aveva acquistato a Parigi nel 1865 dal Duca di Beauveau e riteneva che fosse il ritratto di Marie Anne Schotten, destinato al monumento funebre in ricordo della dama, presso la chiesa dei Santi Michele e Gudula a Bruxelles¹²⁵.

Si evince dunque dal catalogo, contrariamente a quanto affermava Fleming, che, per quanto «in Ispagna poco raccolse»¹²⁶, Layard non si limitò ad acquistare soltanto su suggerimento di Morelli il piccolo trittico di un seguace di Hugo Van der Goes (NG3066) e la tela di Sustris (NG3107)¹²⁷; acquistò pure autonomamente una *Maddalena piangente* (NG3116), la *Fuga in Egitto* attribuita alla bottega di Joachim Patinir (NG3115) ed il ritratto di Maria Luisa d'Orleans eseguito dal ritrattista di corte Juan Carreño de Miranda. A Madrid, Sir Henry comprò altresì una «bella tappezzeria fiamminga»¹²⁸, ammirata da Morelli e di cui si fa cenno, a più riprese, nel diario della signora Enid¹²⁹. Si potrebbe quindi affermare che, nonostante la forte influenza sull'orientamento di gusto, talvolta Layard seppe compiere scelte significative anche in maniera autonoma, avvalendosi solo in un secondo momento dei consigli morelliani.

Alla morte di Sir Henry, la collezione passò dunque alla consorte, la quale si preoccupò massimamente di valorizzarla e conservarla, al fine di consegnarla nelle migliori condizioni alla National Gallery¹³⁰, e poiché estranea al mondo storico-artistico, ella scelse sempre di avvalersi del consiglio di esperti, affidandosi talora ad amicizie pregresse, talaltra a nuove conoscenze. Favorì inoltre la divulgazione delle opere presenti all'interno della sua dimora, concedendo la redazione di articoli o riferimenti all'interno di guide storico-artistiche; e fu sempre felice di ricevere ospiti interessati alla sua collezione, si pensi alle visite dei coniugi Burton, di Claude Phillips, di Gustave Dreyfus, di Pierpoint Morgan, di Nélie Jacquemart-André e di Bernard Berenson¹³¹.

L'attenzione di Lady Layard, però, si dispiegò soprattutto in ambito conservativo. Fra il 1896 ed il 1910, infatti, interpellò più volte esperti restauratori e conoscitori, affinché intervenissero con operazioni di pulitura delle opere, o, provve-

dessero a garantirne il loro stato di conservazione¹³². Ad esempio nel maggio del 1901 si rivolse a Giulio Cantalamessa, perché le mandasse un bravo artista che potesse occuparsi della *Madonna col Bambino* di Moretto (in realtà di Cima da Conegliano, NG3113), da restaurarsi secondo le istruzioni di Sir Edward Poynter¹³³. Tuttavia, vero punto di riferimento per il restauro fu il già citato Luigi Cavenaghi, allievo ed erede della tradizione del Molteni e amico di Sir Henry. Egli si occupò, infatti, di numerose opere della collezione, fra cui il *San Giorgio* (NG3079), i due Santi nello stile del Bergognone (NG3080, NG3081), il pastello attribuito a Longhi (NG3127), i due Cima da Conegliano, la dibattuta *Deposizione di Cristo* di Andrea Busati (NG3084), e molti altri; il cui intervento, a detta di Frizzoni, «il faut louer sans réserve»¹³⁴. Cavenaghi si recò periodicamente a Ca' Cappello per esaminare lo stato di conservazione dei quadri; come ricorda la stessa Lady Layard: «Cav. Cavenaghi came before 10 o'cl & we had the pictures taken down from the walls that he was to inspect viz the fine Cima, the L. Lotto & the D. Gherard. He decided to have them packed to take them away with him this afternoon when he returns to Milan. We sent for Della Torre to make the box & to pack them for him. He examined all the rest of the pictures and told me to have glasses put over many of them for their preservation», consiglio quest'ultimo che ripeté più volte¹³⁵.

Dopo un'attenta lettura del catalogo e dal confronto di quest'ultimo con il diario di Lady Layard e con l'articolo di Brown, è possibile avanzare alcune ipotesi in merito all'allestimento delle opere, tenendo presente che quanto esposto nel catalogo non corrisponde *in toto* alla disposizione originale, stabilita da Sir Henry e studiata con l'aiuto di Morelli¹³⁶; si pensi al già citato episodio dei pastelli di e da Carriera. Anzitutto si può supporre che il volumetto veneziano presenti le opere partendo dalla parete di fondo, prosegua quindi lungo i fianchi della sala, chiudendo con le opere presenti sulla parete d'ingresso. Tale ipotesi trova riscontro nel confronto con la descrizione di Brown della *dining room*, una fra le sale meglio illustrate: Savoldo (NG3092) era appeso sulla parete di fondo della sala, sulla parete opposta vi erano le due opere di Lorenzo Costa (NG3103, NG3104) e la *Madonna* del Licinio sopra la porta (NG3075). Nel catalogo le opere risultano disposte nel seguente ordine: G. Savoldo, S. del Piombo (oggi A. Busati), B. Licinio, R. Carriera, P. Longhi (oggi copia da R. Carriera), Ercole Grandi (oggi Lorenzo Costa), Gent. Bellini (copia da), J. Carreño de Miranda. Le dimensioni ed il soggetto dell'opera di Busati (111x91.4cm) lasciano presagire che essa occupasse un'intera parete, quindi il *Ritratto del doge* di Bellini (62.2x45.1 cm) e quello di Maria Luisa d'Orleans di Carreño de Miranda (di cui non conosciamo le dimensioni) dovevano essere stati collocati sulla parete opposta a quella di Busati, insieme ai quali, nel novembre 1899, erano stati appesi anche i due pastelli di e da Rosalba Carriera (l'uno 57.8x47, l'altro

57.6x39.4cm). Per quanto concerne la seconda *drawing room*, sia il diario di Lady Layard, sia l'articolo di Brown ci dicono come l'intera parete di fondo fosse interamente dedicata all'*Adorazione dei Magi* della bottega di Giovanni Bellini, dalle dimensioni piuttosto imponenti (109.9x208.9) e riportata nel catalogo come ultima opera della sezione prima di passare nel boudoir¹³⁷. L'ipotesi di descrizione a partire dal fondo sembra inoltre convalidata, in quanto pratica piuttosto usuale.

Per quanto Layard prediligesse una separazione fra scuole, sull'esempio tracciato da Gustav Waagen¹³⁸, le opere raccolte presso Ca' Cappello non risultano affatto suddivise secondo tale criterio; come afferma anche Penny, «he certainly did not consider didactic clarity essential for a domestic display»¹³⁹. Diventa difficile rintracciare il principio che si cela dietro tale allestimento, giacché in Layard si registra «una certa tendenza ad “arredare” la casa con le opere d'arte», a renderle «parte della propria esistenza quotidiana, fonte di godimento estetico, oltre che oggetto di studio e di ricerca»¹⁴⁰. I quadri raggruppati nei diversi ambienti, di fatto, non si contraddistinguono per identità di soggetto, scuola, stile, arco temporale, acquisizione, valore di mercato, o, stato di conservazione, bensì per mero gusto personale. L'intero allestimento di Ca' Cappello doveva apparire quasi una trasposizione della sua eclettica esistenza. Nell'ingresso, infatti, aveva radunato «panoplies d'armes hindoues ou persanes»¹⁴¹ e «marmi rapportati dagli scavi siriaci»¹⁴², i quali, insieme all'imponente *Ritratto di Maometto II*¹⁴³, richiamavano alla mente del visitatore le sue avventure in Oriente; al piano nobile, invece, la collezione doveva apparire quale frutto di quel sapiente lavoro di ricerca e affinamento svolto durante gli anni italiani e testimoniato dal celebre *Ritratto* di L. Passini (NPG1797) presente nella prima *drawing room*¹⁴⁴. A questo proposito sarebbe interessante affrontare la questione dell'allestimento anche in riferimento ad esempi coevi, che Layard potrebbe aver visto ed apprezzato. Se poche sono le informazioni riguardo la disposizione interna alle sale, altrettanto scarse le notizie relative al decoro delle stesse. Ad un privo vaglio delle fonti si evince come l'*Annunciazione* di Gaudenzio Ferrari (NG3068.1, NG3068.2) si trovasse al di sopra di un «fine cabinet»¹⁴⁵, che Penny identifica dubitativamente con il prezioso scrigno, «incorporating rock crystal columns and silver ornaments»¹⁴⁶, realizzato da Antonio Cortelazzo¹⁴⁷. Gli arredi dovevano apparire «élégants et confortables, meublés moitié à l'anglaise moitié à l'italienne»¹⁴⁸; ad adornare le sale vi erano pure vetri ciprioti, maioliche spagnole ed altre preziosità radunate in «un complesso di opportunità, di bellezza e sontuosità con rara magnificenza abbinata»¹⁴⁹. Purtroppo la documentazione fotografica finora ritrovata ci mostra solo piccoli brani degli interni, trattandosi principalmente di ritratti o di serate di gala. Per quanto riguarda gli esterni, invece, si conserva una cartolina d'epoca raffigurante il palazzo addobba-

to a festa, in occasione forse del Giubileo d'argento della Regina Vittoria (1887)¹⁵⁰.

Si può concludere dunque che, sebbene vi sia una sostanziale corrispondenza fra le informazioni presenti nel già noto catalogo londinese e quelle nel catalogo veneziano, vi siano pure alcune difformità altrettanto significative, dovute in larga parte all'aggiornamento operato da Lady Layard. Lo studio incrociato del documento dattiloscritto, del carteggio e del diario della signora permettono di riflettere su un tassello decisivo nella ricostruzione delle vicende legate alla raccolta e di conoscere alcuni interventi meno noti, quali il restauro di talune opere da parte di Cavenaghi ed il tentativo di redigere, come già detto, un catalogo di rigore scientifico. In tal senso sono interessanti le questioni relative ai quadri di Lavagna, Carreno de Miranda, al ritratto nello stile di Van Dyck e ai pastelli. L'esame del catalogo veneziano inoltre illustra pienamente l'abilità di Sir Layard tanto in fase d'acquisto, quanto nel disporre le opere all'interno della propria dimora. Una capacità, che, pur affinata dall'*expertise* di Giovanni Morelli, si sostanzialmente di un gusto personalissimo, acquisito durante i primi studi in Italia, maturato nella collaborazione con la Arundel Society (dal 1852 in avanti) e consolidatosi nel tempo.

Detto questo restano ancora da approfondire, secondo questa nuova prospettiva, la figura di Sir Henry, quale collezionista e uomo d'arte, e l'effettivo peso di tutti quei personaggi che contribuirono, più o meno direttamente, alla formazione e agli sviluppi della cosiddetta «pinacoteca»¹⁵¹ Layard.

1 L'indagine più completa, finora elaborata in ambito scientifico, sulla sua figura risulta essere il simposio veneziano del 1983: F.M. Fales, B. Hickey (a cura di), *Austen Henry Layard tra l'Oriente e Venezia*, atti del convegno (Venezia 1983), Roma, 1987. Per quanto concerne, invece, la sua interessante collezione si segnalano, oltre agli interventi presenti negli atti del suddetto convegno, quelli di G. Frizzoni (Id., *La Galerie Layard*, in «Gazette des Beaux Arts», 38, 1896, 2, pp. 455-476), di Horatio Brown (Id., *Sir Henry Layard's pictures*, in «The Magazine of Art», 19, 1896, pp. 417-423), di G. Lafenestre - E. Richtenberger (Id., *La peinture en Europe, Venise, Paris, s.d., 1897?*), di C. A. Levi (Id., *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal XIV secolo ai giorni nostri*, Venezia, 1900), di A. Venturi (Id., *La formazione della Galleria Layard a Venezia*, in «L'Arte», 15, 1912, pp. 449-462), di G. Waterfield (Id., *Layard of Nineveh*, London, 1963; Id., *Henry Layard: Nineteenth-Century Aesthete*, in «Apollo», 83, 1966, pp. 166-173), di J. Fleming (Id., *Art dealing and the Risorgimento*, in «The Burlington Magazine», 115,

1973, 838, pp. 4-17) e di M. Lennon, *Morelli and the Layard collection: influence as intellectual exchange*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno (Bergamo) a cura di G. Agosti, Bergamo, 1993, pp. 241-252. Ne tratta in maniera collaterale pure Luisa Mazzucchelli (Id., *Opere d'arte lombarda della collezione Austen Henry Layard alla National Gallery di Londra*, in «Arte lombarda», 122, 1998, pp. 91-97). Di carattere sistematico, invece, è la sezione dedicata a Sir Henry all'interno del catalogo della National Gallery di Londra, ove si conserva quasi interamente la sua collezione; cfr. N. Penny, *Appendix of collectors' biographies, Austen Henry Layard (1817-1894)*, in *National Gallery catalogues, The Sixteenth century Italian paintings*, I, (2 voll.), London 2004, pp. 372-380.

- 2 La collezione invero fu trasferita definitivamente alla National Gallery solo nel 1916, mediante accordi diplomatici avviati già da Lady Layard. Cfr. E. Layard, *Journals*, 3 settembre 1904, 28 aprile 1906. Nel 1913, infatti, erano giunte a Londra le sole opere di scuola olandese, non soggette alla normativa italiana in materia di tutela dei beni culturali (L. 12 giugno 1902, n. 185; L. 20 giugno 1909, n.364); fra queste opere vi erano da Frans van Mieris the Elder, *Un vecchio suonatore di violino* (NG2952), Caspar Netscher, *Ritratto di signora e di giovane fanciulla* (NG2953), Nicolaes Maes, *Ritratto di uomo in cappa nera* (NG2954). Si vedano inoltre A. Ravà, *Una proposta*, in «Il Marzocco», 10 novembre, 1912; A. Spahn Rusconi, *La Collection de Sir H. Layard à Venise*, «Les Arts», XII, n. 135, 1913, pp. 1-11; L. Cust, *The Layard Collection*, in «The Burlington Magazine», XXVII, 145, 1915, p. 43; Favaretto, *La collezione Layard*, in F.M. Fales, B. Hickey (a cura di), *Austen Henry Layard tra l'Oriente e Venezia*, atti del convegno (Venezia 1983), Roma, 1987, pp. 227-236, in particolare p. 232.
- 3 A.H. Layard, *Catalogue 1896*, a cura di E. Layard, Venezia, Biblioteca della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Venezia e della Gronda lagunare, ART.VZIA.148, p. 1. Ringrazio Anna Granzotto, addetta all'Archivio del Polo Museale veneziano, per la disponibilità e l'assistenza.
- 4 E. Layard, *Journals*, London, British Library, Add. Mss. 46153 – 46170. Esiste una versione digitalizzata dalla Armstrong Browning Library consultabile all'indirizzo: <<http://www.browningguide.org/browningscircle.php>>. A quest'ultima versione si è fatto riferimento per la stesura del presente articolo. Tanto per il diario, quanto per il catalogo si è scelto di trascrivere fedelmente i testi, emendando solo gli errori più evidenti e riportando le proposte d'interpretazione entro parentesi quadre. Le lezioni depennate ma leggibili sono state così indicate [-abc]. Le numerose e reiterate abbreviazioni (abt, wd, wh, o'cl) e i simboli grafici (&), presenti nel diario di Lady Layard, sono stati mantenuti, in quanto facilmente interpretabili e caratteristici della dimensione personale ed intima del testo.
- 5 A.H. Layard (a cura di), *The Italian schools of painting based on the handbook of Kugler*, 2 voll., London, 1887. G. Morelli, *The Borghese and Doria-Pamfili galleries in Rome*, ed. by A. H. Layard, London, 1892. Su Kugler si vedano anche F. Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei: von Costantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit*, Berlin, 1837; M. Espagne (a cura di), *Franz Theodor Kugler: deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, Berlin, 2010.
- 6 In particolare con G. Morelli, G. Molteni, G. Bertini, L. Cavenaghi, W. von Bode, O. Müндler, H. Thode, i coniugi Eastlake.
- 7 Sul recto di quest'ultimo si trova l'elenco dei dipinti e la relativa collocazione quando furono spostati durante l'occupazione della Galleria da parte dell'Ammiragliato durante la Prima Guerra Mondiale. Entrambi i manoscritti si conservano presso l'archivio della National Gallery, nel fondo NG7/292/13. Ringrazio a questo proposito Ceri Brough, responsabile degli archivi del museo, per la grande disponibilità e l'assistenza fornitami.

- 8 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 1.
- 9 Ivi, p. 42.
- 10 Capello secondo la dizione veneziana.
- 11 Essendo dedicato alle sole opere custodite a Ca' Cappello, il catalogo non menziona i frammenti d'affresco di Spinello Aretino (NG1216.1-1216.3) provenienti dalla Compagnia di Sant'Angelo / San Michele Arcangelo di Arezzo, prima opera ad essere stata acquistata da Layard, oltreché prima donazione alla National Gallery (1886). Se il *corpus* di opere inglesi di primo Ottocento, confluito alla Tate Gallery dopo il 1913, poteva essere stato espunto dal catalogo sia per una questione cronologica, sia per una diversa collocazione, meno chiare appaiono le ragioni per cui non fu incluso nel catalogo l'affresco raffigurante una *Madonna col Bambino*, attribuito a Bartolomeo Montagna (NG1696) e conservato a Venezia fino al 1900, anno in cui fu donato alla National Gallery da Lady Layard. Nessun riferimento neanche al *Ritratto di un uomo anziano* di un anonimo italiano (NG3130) e *San Pietro* de El Greco (NG3131), provenienti sempre da Venezia.
- 12 AA. VV., *National exhibition of works of art at Leeds*, catalogo della mostra, Leeds, 1868. AA. VV., *Collection of pictures belonging to the Right Hon. Austen Henry Layard, lent for the Exhibition to the South Kensington Museum*, catalogo della mostra, London, 1869.
- 13 A. H. Layard, *Valuation of pictures in Palazzo Capello 29 Nov 1881. With annotation by Eastlake*, National Gallery Archive, London, NG7/292/13. Il giudizio di Eastlake risulta anch'esso datato, gennaio 1887.
- 14 E. Layard, *Journals*, cit., 4 maggio 1896, 27 novembre 1899. Non si conosce l'identità di questo Nardo, tuttavia è da escludersi che si tratti dell'aiutante tutt'fare del Barone Giorgio Franchetti. Quanto alla chiesa, quella dei Greci è dedicata a San Giorgio, ma, visto che nelle vicinanze si trova la chiesa di San Lorenzo, la signora Layard potrebbe essersi confusa.
- 15 Ivi, 23 settembre 1910. Capitava, difatti, che la signora si servisse di tali riproduzioni come omaggio a coloro i quali offrivano piccole donazioni a favore dell'Ospedale dei Marinai inglesi alla Giudecca (di cui fu membro attivo), o, che venissero regalate ad amici e conoscenti di riguardo (Cfr. E. Layard, *Journals*, cit., 9, 18 e 20 luglio 1903).
- 16 Ivi, cit., 22 gennaio 1900.
- 17 Le ricerche per ora si sono limitate ai seguenti archivi: National Archives, National Gallery's Library, British Library, Victoria and Albert Museum, Archivio della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Venezia e della Gronda lagunare, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Sono stati presi in considerazione anche gli Archivi di Stato di Torino e di Roma, così come la Biblioteca Reale di Torino, in quanto la Regina Margherita di Savoia ricevette in dono una copia ad acquerello del *Ritratto di Maometto II* di G. Bellini. Cfr. E. Layard, *Journals*, cit., 18 luglio 1903.
- 18 E. Layard, *Journals*, cit., 31 dicembre 1900.
- 19 Venturi era conosciuto ed apprezzato anche da Sir Henry, il quale lo menzionava fra gli studiosi che avevano dato nuovo impulso alle arti. A. H. Layard, *The Italian schools of painting*, p. XVII, n. †.
- 20 A questo proposito si rimanda al volume in preparazione su Venturi a Venezia, comprendente la riedizione del catalogo delle Gallerie dell'Accademia, da lui curato nel 1899, oltreché dei suoi appunti inediti.

- 21 Brown, *Sir Henry Layard's pictures*, cit., pp. 217-223.
- 22 Ivi, p. 217.
- 23 H. de Régnier, *Portraits et souvenirs*, Paris, 1913; Id., *L'altana ou la vie vénitienne*, Paris, 1928.
- 24 I. Favaretto, *La collezione Layard: storia, formazione e vicende*, in *Austen Henry Layard tra l'Oriente e Venezia*, atti del convegno (Venezia 1983), a cura di F. M. Fales e B. Hickey, Roma, 1987, pp. 227-236, in part. p. 231. Penny, *The Sixteenth century Italian paintings*, cit., pp. 374-375.
- 25 In merito alla sua attività di archeologo si vedano: A.H. Layard, *Inscriptions in the Cuneiform Characters, from Assyrian monuments*, London, 1851; Id., *Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon: with travels in Armenia, Kurdistan and the Desert*, London, 1853; L. Menin, *Sugli scavi eseguiti a Ninive dal Layard e sulle iscrizioni cuneiformi*, in «Atti delle adunanze dell'Istituto Regio di Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», 12, 2, 5, Venezia, 1853-54, pp. 113-116; A. H. Layard, *Nineveh and its remains*, London, 1867; Id., *Early adventure in Persia, Susiana, and Babylonia*, London, 1887; Id., *Autobiography and letters from his childhood until his appointment as H. M. Ambassador at Madrid*, 2 voll., London, 1902; Waterfield, *Layard of Nineveh*, cit., 1963; Fales, *Austen Henry Layard collezionista a Venezia*, cit., pp. 119-123; J. Bonomi, *Nineveh and its palaces: the discoveries of Botta and Layard*, Piscataway, 2003; S. Mallow, *From archaeology to spectacle in Victorian Britain: the case of Assyria, 1845-1854*, Ashgate, 2012.
- 26 «The distribution of paintings throughout the reception rooms (one of which had been created out of the *portego*, the long central hall of the palace) was typical of British practice». Penny, *The Sixteenth Century*, cit., p. 275.
- 27 E. Layard, *Journals*, cit., 7 febbraio 1902; Brown, *Sir Henry Layard's pictures*, cit., p. 219.
- 28 A questo proposito risulta interessante leggere il resoconto della visita di Ca' Cappello da parte della Regina Margherita di Savoia, redatto da Lady Layard in data 16 luglio 1903. «H. M. stopped on the stairs to examine the bits of Nineveh marble wh are there & as soon as she got to the hall at once turned to the Bellini portrait of Mahomet II. Then she went thro' all the rooms examining almost every picture—asking questions abt them & admiring them. At last she sat down in the end room the green boudoir [...] Then she went into the long hall examining every thing & asked where were my bed rooms— Hearing that there was another story where are the bedrooms & the library she said "Can't I see it." Of course I gladly took her up & she went thro' each room [...] Then I asked H.M. if she wd sign her name in my book & offered to fetch it from the green boudoir but she said no she would go there herself as it would give her another opportunity of seeing the pretty rooms [...] Then abt 11.30 H.M. took her departure—thanking me profusely for her pleasant morning & praising the taste displayed in arranging the house. I thought of the pride Henry & I had had to doing it all together & was glad».
- 29 G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, Modena, 1866, p. 237.
- 30 Layard, *The Italian schools of painting*, cit., p. 304. L. Thuasne, *Gentile Bellini et Sultan Moham-med II: notes sur le séjour du peintre vénétien à Constantinople (1479-1480)*, Paris, 1881.
- 31 Régnier, *Portraits et souvenirs*, cit., pp. 322-324; Id., *L'altana*, cit., pp. 89-92; Brown, *Sir Henry Layard's pictures*, cit., pp. 217-18; Venturi, *La formazione della Galleria Layard*, cit., p. 452; Waterfield, *Layard of Nineveh*, cit., p. 26.
- 32 Favaretto, *La collezione Layard*, cit., p. 230.
- 33 Brown, *Sir Henry Layard's pictures*, cit., pp. 217-18. Invero nella collezione di Paolo Giovio si

- conservava il *Ritratto di Maometto I Celebino*, ora custodito presso i Musei civici di Como (inv. 158).
- 34 Per quanto riguarda la donazione, si veda il *Registro Doni* del Museo Correr, novembre 1883 e dicembre 1891, ora in Favaretto, *La collezione Layard*, cit., n. 45, p. 235.
- 35 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 5.
- 36 E. Layard, *Journals*, cit., 7 ottobre 1882.
- 37 Venturi, *La formazione della Galleria Layard*, cit., p. 457.
- 38 Si veda B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 (3 voll.), Napoli, 1742, p. 575; G. Ceci, s.v. *Lavagna, Giuseppe*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 22, Lipsia, 1928, p. 469. Di Giuseppe Lavagna si conosce «una serie di *Vasi di fiori*, uno dei quali firmato, [custodita] nella Collegiata di Villagarcia de Campos (Valladolid, Spagna). Curiosamente una coppia di nature morte di fiori su sfondo di paesaggio, apparsa all'asta Finarte, Roma 28 aprile 1981 vendita 372 presenta la firma "Fran.o Lavagna P.". Di questo Francesco non si ha alcuna notizia». L. Salerno, *La natura morta italiana*, Roma, 1984, p. 239. Cfr. Finarte, *Aste di dipinti dal XV al XIX secolo*, Roma, 28 aprile 1981, n. 72 a, b, p. 30; F. Zeri, F. Porzio (a cura di), *La natura morta in Italia*, Milano 1989, p. 946. Layard (Id., *Catalogue 1896*, cit., p. 5) aveva catalogato i quadri come opera di Giuseppe, tuttavia a proposito di questa confusione tra i nomi Giuseppe e Francesco Lavagna, scriveva: «One of the pictures is signed 'Francesco Lavagna'. Is the signature false, or has Boni, in his dictionaries of the Venetian painters made a mistake in the Christian name? B. about 1684. d. 1724». I quadri venduti da Finarte nel 1981 potrebbero essere due dei nove quadretti presenti all'interno della Galleria Layard, che, come suggerisce Favaretto (*La collezione Layard*, cit., n. 38, p. 234), alla morte di Enid sarebbero rimasti a Ca' Cappello, quindi venduti con l'immobile.
- 39 Venturi, *La formazione della Galleria Layard*, cit., p. 457; Favaretto, *La collezione Layard*, cit., p. 231.
- 40 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 9; Venturi, *La formazione della Galleria Layard*, cit., p. 450; J. Anderson, *Layard and Morelli*, in F. M. Fales, B. Hickey (a cura di), *Austen Henry Layard tra l'Oriente e Venezia*, atti del convegno (Venezia 1983), Roma, 1987, pp. 109-137, in particolare, p. 111.
- 41 Brown, *Sir Henry Layard's pictures*, cit., p. 218.
- 42 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 13.
- 43 Layard, *The Italian schools*, cit., p. 356.
- 44 Non è stato possibile chiarire le vicende legate al destino dell'opera, forse venduta all'asta dopo il trasferimento della collezione a Londra.
- 45 Venturi, *La formazione della Galleria Layard*, cit., p. 457.
- 46 E. Layard, *Journals*, cit., 10 ottobre 1881.
- 47 Ivi, 28 novembre 1899.
- 48 Layard, *The Italian Schools of painting*, cit., p. 266.
- 49 Ivi, p. 380. Si veda anche Venturi, *La formazione della Galleria Layard*, cit., p. 450.
- 50 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 20.
- 51 Ivi, pp. 22-23.
- 52 Venturi, *La formazione della Galleria Layard*, cit., p. 456. Cfr. Fleming, *Art dealing*, cit., p. 13.

- 53 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 24.
- 54 Ivi, p. 25.
- 55 Layard, *The Italian Schools of painting*, cit., p. 290.
- 56 Venturi, *La formazione della Galleria Layard*, cit., p. 449. Per quanto riguarda il Cavallari si veda G. Cianciolo Cosentino, *Francesco Saverio Cavallari (1810-1896): architetto senza frontiere tra Sicilia, Germania e Messico*, Palermo, 2007.
- 57 In merito a Raffaele Pinti, cfr. AA. VV., s.v. *Pinti, Raffaele*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 27, Lipsia, 1933, p. 64; J. Anderson, *Sir Charles Eastlake e i suoi restauratori italiani: Giuseppe Molteni e Raffaele Pinti*, «Bollettino d'arte», 98, 1996, pp. 57-62. Per quanto riguarda Cavenaghi, si veda L. Callari, s.v. *Cavenaghi, Luigi*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 6, Lipsia, 1912, p. 235; G. Basile, A. Lonati (a cura di), *Luigi Cavenaghi (1844-1918)*, in «Quaderni dell'Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani», 3, 2006, p. 123. A. Civai, S. Muzzin (a cura di), *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi*, Bergamo, 2006.
- 58 G. C. F. Villa, *XXXVII. San Giovanni Battista tra i santi Zeno e Caterina d'Alessandria*, catalogo della mostra (Vicenza 2014) in M. Lucco, *Bartolomeo Cincani detto Montagna. Dipinti*, Treviso, 2014, p. 319.
- 59 Lettera di G. Morelli a A. H. Layard, 27 novembre 1881, in Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 31.
- 60 E. Layard, *Journals*, cit., 18 agosto 1881.
- 61 Villa, *XXXVII. San Giovanni Battista*, cit., p. 319.
- 62 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 32. Si vedano anche O. Müндler, *The travel diaries of Otto Müндler, 1855-1858*, Leeds, 1985.
- 63 Penny, *The Sixteenth Century*, cit., p. 250. Cfr. M. Gregori, *Giovan Battista Moroni*, cit., p. 278.
- 64 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 33.
- 65 Ivi, p. 34.
- 66 Ivi, p. 35.
- 67 AA. VV., *National exhibition of works of art at Leeds*, cit., p. 14, n. 38.
- 68 M. L. Ferrari (Ead., *Il Romanino*, Milano, 1961, p. 309) ritiene «trattarsi più verosimilmente di un'opera di Marcello Fogolino», della stessa opinione Alessandro Nova (Id., *Girolamo Romanino*, Torino, 1994, p. 360). Cfr. Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 37.
- 69 A questo proposito Venturi (Id., *La formazione della Galleria Layard*, cit. p. 450) ricorda che le «due figure, opere di Bergognone... [sic] bellissime e con la cifra dell'autore» erano state «lodate dal Molteni e dal Brison, che dava mano a ripararle in modo da farsi "una riputazione in Inghilterra"». Sappiamo inoltre che le due tavole vennero restaurate da Cavenaghi nel 1896, come riporta E. Layard, *Journals*, cit., 29 ottobre 1896.
- 70 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 40.
- 71 Ivi, p. 41.
- 72 Gregori, *Giovan Battista Moroni*, cit., p. 277.
- 73 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 49.
- 74 E. Layard, *Journals*, cit., 22 settembre 1910. Ciononostante nel 1913 Spahn Rusconi (Id., *La Collection de Sir H. Layard*, cit., p. 6) elencava soltanto «deux portraits de Moroni» all'interno

della collezione Layard. Le uniche esitazioni nell'attribuzione si devono al Merten (Id., *Giovanni Battista Moroni. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen*, Marburg, 1928, pp. 108-109), che ripropose il nome di Lattanzio Gambara, e al catalogo del 1929 della National Gallery (AA. VV., *National Gallery, Trafalgar Square. Catalogue*, London, 1929, p. 249), che lo assegnava alla bottega del Moroni.

- 75 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 42.
- 76 Cfr. AA. VV., s.v., *Merritt, Henry*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 24, 1930, p. 421. N. Tarchiani, s.v., *Botti, Guglielmo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 4, 1910, p. 414; M. G. Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento: l'attività di Guglielmo Botti*, Venezia, 2004.
- 77 E. Layard, *Journals*, cit., 29 ottobre 1896. «NG3079 is a fragment and probably had a Madonna and Child to the left. A complete work of this type by Palma Vecchio is in the alte Pinakothek, Munich. The present picture is damaged and heavily repainted; its condition precludes a firm attribution to the artist». C. Baker, T. Henry (a cura di), *The National Gallery, Complete illustrated catalogue*, London, 1995, p. 516.
- 78 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 43.
- 79 G. Waterfield, *Henry Layard*, cit., p. 170.
- 80 Cfr. Layard, *Catalogue 1896*, cit., pp. 45-56. Il commento di Bode era stato formulato in una lettera del 31 luglio 1881, indirizzata a Layard e riportata interamente nel catalogo dattiloscritto. Per quanto riguarda il giudizio di Thode, invece, si può presumere che derivi anch'esso da uno scambio epistolare, o, da un colloquio privato. Si ricordi anche che Thode fu ospite dei Layard a Venezia. Cfr. E. Layard, *Journals*, cit., 9 dicembre 1893, 17 gennaio 1894.
- 81 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 48.
- 82 Lettera di A. H. Layard ad E. Eastlake, 1 gennaio 1877, Londra, BL Add. MSS. 38972 fol.50-51; ora in Fleming, *Art dealing*, cit., p. 13, n. 87. Come riporta Frizzoni (Id., *La Galerie Layard*, cit., p. 466), l'opera fu trovata «dans le magasin d'un antiquaire».
- 83 Piuttosto scarse risultano le notizie in merito a Francesco Vason, pittore e maestro di Giacomo Favretto. Cfr. A. Stolzenburg, s.v. *Favretto, Giacomo*, in K. G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 37, München-Leipzig, 2003, p. 302. Una fotografia dell'opera si trova nel volume di Julia Cartwright, *Italian Gardens of the Renaissance and other studies*, London, 1914, ill. 2.
- 84 Cfr. S. Lee, s.v. *Brown, Rawdon Lubbock*, in L. Stephen, *Dictionary of National Biography*, 7, London, 1886, consultabile all'indirizzo <<http://www.oxforddnb.com/view/article/3640>>. D. Sutton, *Two historians in Venice*, «Apollo», 110, 1979, pp. 364-73. Nel novembre 2003 si è tenuto un Convegno Internazionale di Studi dedicato a Rawdon Brown; AA. VV. *Venetian sources and Historians of Venice in the Nineteenth and early Twentieth centuries*, Venezia 2003; M. Dal Borgo (a cura di), *Letterato di varie erudizioni: luci ed ombre su Rawdon Brown nell'Archivio dei Frari*, mostra documentaria, Venezia 2003; R. A. Griffiths, J. E. Law, *Rawdon Brown and the Anglo-Venetian relationship*, Stroud, 2005.
- 85 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 50.
- 86 Ivi, p. 51. Non si conosce con certezza l'identità dell'autore della lettera, firmantesi «Go. Grimani Giustinian», forse Giovanni Pietro Grimani Giustinian.

- 87 Ivi, p. 52.
- 88 *Ibidem*.
- 89 Frizzoni, *La Galerie Layard*, cit., pp. 459-60.
- 90 Venturi, *La formazione della Galleria Layard*, cit., p. 452.
- 91 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 54.
- 92 Lafenestre-Richtenberger, *La peinture en Europe*, cit., p. 304. Gli autori riprendono il testo di J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, a cura di T. Borenius, London, 1912, 1, (3 voll.), p. 130.
- 93 Layard, *The Italian Schools of painting*, cit., p. 305.
- 94 E. Layard, *Journals*, cit., 18 agosto 1881.
- 95 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 54. Layard consiglia inoltre di fare riferimento alle lettere inviategli dal conoscitore.
- 96 Brown, *Sir Henry Layard's pictures*, cit., pp. 219-220.
- 97 Ivi, p. 220.
- 98 Si ricordi inoltre che Layard aveva ceduto a Sir Ivor Guest anche un'altra opera, la *Testa di un giovine* di Fra Galgario. A questo proposito Fleming, *Art dealing*, cit., p. 8, n. 47.
- 99 Venturi, *La formazione della Galleria Layard*, cit., p. 452. Per quanto riguarda il carteggio con Gruner si veda quanto presente presso la Staatsbibliothek di Berlino e la Universitätsbibliothek di Lipsia, all'indirizzo <<http://kalliope-verbund.info/de/search.html?q=layard+gruner>>.
- 100 C. Gould, *The Sixteenth-century Italian schools*, London, 1975, p. 124; Baker, Henry, *The National Gallery*, cit., p. 249.
- 101 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 58.
- 102 Dal 1997 l'opera è stata trasferita alla British Library di Londra, si veda la scheda dell'opera all'indirizzo <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=18931&CollID=27&NStart=74233>>. Cfr. G. Freuler, *VI. Lorenzo Monaco, Antifonario*, in *Lorenzo Monaco, dalla tradizione giottesca al rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze 2006), a cura di A. Tartuferi, D. Parenti, Firenze, 2006, pp. 266-271.
- 103 Brown, *Sir Henry Layard's pictures*, cit., p. 220.
- 104 Baker, Henry, *The National Gallery*, cit., p. 472. A proposito di Rodolfo Vantini, si vedano AA. VV., s.v. *Vantini, Rodolfo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 34, Lipsia, 1940, p. 102; A. Rapaggi, *Rodolfo Vantini (1792-1856)*, San Zeno Naviglio, 2011.
- 105 Penny, *The Sixteenth Century*, cit., p. 153.
- 106 Lettera di G. Molteni a G. Morelli, 25 febbraio 1866, ora in Anderson, *The restoration of Renaissance Painting in mid Nineteenth-Century Milan, Giuseppe Molteni in Correspondence with Giovanni Morelli*, Firenze, 2014, p. 59. «Although Molteni claimed to be working day and night on the Moretto, it is difficult to asses what he may have done as there is no apparent repairing». Ivi, p. 69, n. 114.
- 107 Lettera di G. Molteni a G. Morelli, 25 giugno 1866, ora in Anderson, *The restoration of Renaissance*, cit., p. 60.
- 108 Cfr. Venturi, *La formazione della Galleria Layard*, cit., p. 452. Per le vicende relative il quadro

- di Moroni (NG3129) si veda ancora una volta Gregori, *Giovan Battista Moroni*, cit., p. 278.
- 109 P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge, 1983, p. 113.
- 110 Lettera di G. Morelli ad A.H. Layard, 3 novembre 1866, Add. MSS. 38, 963, ora in Anderson, *Layard and Morelli*, cit., 1987, p. 133, n. 68.
- 111 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 71.
- 112 Humfrey, *Cima da Conegliano*, cit., p. 113. Cfr. Baker, Henry, *The National Gallery*, cit., p. 117.
- 113 Layard, *The Italian Schools of painting*, cit., p. 580.
- 114 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 63.
- 115 G. Colombo, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari*, Torino, 1881, p. 23.
- 116 Lettera di A.H. Layard a G. Morelli, 19 gennaio 1865, Londra, BL Add. MSS. 38966; ora in Mazzucchelli, *Opere d'arte lombarda*, cit., p. 96, n. 14.
- 117 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 64.
- 118 Ivi, p. 65. «It is not known when Hudson gave it to Layard but since he disposed of most if not all his paintings on leaving Turin in 1863 it seems likely to have been then». Fleming, *Art dealing*, cit., p. 6, n. 25.
- 119 Brown, *Sir Henry Layard's pictures*, cit., p. 220.
- 120 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 68.
- 121 Baker, Henry, *The National Gallery*, cit., p. 355.
- 122 Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 72.
- 123 *Ibidem*. Della stessa opinione si dirà anche il Frizzoni (Id., *La Galerie Layard*, cit., p. 460).
- 124 Lettera di G. Morelli ad A. H. Layard, 3 novembre 1866, Add. MSS. 38, 963; ora in Anderson, *Layard and Morelli*, cit., 1987, p. 133, n. 68.
- 125 Presso il Museum of Fine Arts di Boston si conserva un ritratto di Marie Anne Schotten, opera di Cornelis de Vos (inv. 03.25), ma acquistato come Van Dyck nel 1903. Cfr. K. van der Stighelen, *De Portretten van Cornelis de Vos (1584/5-1651): Een Kritische Catalogus*, Brussels, 1990, pp. 133-135.
- 126 Venturi, *La formazione della Galleria Layard*, cit., p. 456.
- 127 Cfr. Fleming, *Art dealing*, cit., p. 13.
- 128 Venturi, *La formazione della Galleria Layard*, cit., p. 456.
- 129 A questo proposito, scriveva il 25 gennaio 1871: «We went to a restorer by name Braccio where we saw a lovely piece of tapestry wh Henry paid 300rs for & thought it would do for Ivor». Di questo «bit of old tapestry» si discorre anche in alcune pagine del dicembre 1880, quando Sir Henry chiese al Cavalier Gentile di Roma di provvedere a restaurarlo. «The tapestry was much admired & is a very fine thing. Morelli says we have found a treasure. It will require a good deal of repair». E. Layard, *Journals*, cit., 14 e 16 dicembre 1880. A Londra si conserva traccia del pagamento a Gentile effettuato nel 1881 (NG7/292/13).
- 130 Nel 1899, infatti, ella decise di rifiutare un prestito proprio perché «the pictures are not my property—but that of the nation». E. Layard, *Journals*, cit., 11 aprile 1899.
- 131 Si menzionano qui solo alcuni dei visitatori, in realtà ben più numerosi. La signora Layard mostrò la collezione per la prima volta da sola il 5 aprile 1895, in occasione della visita dei coniugi Burton. «It is the first time I have shown the house & pictures to any one without Henry—and I felt it much—he used to be so proud of showing & explaining it to peo-

ple!». A breve distanza ricevette anche il direttore della National Gallery of Ireland, Walter Armstrong (E. Layard, *Journals*, cit., 27 aprile 1895). Claude Phillips e la sorella visitarono la collezione nel 1896 con Frizzoni; Heinrich Weizsäcker, direttore del Städtisches Kunstinstitut di Francoforte; Ugo Fleres nel 1898 (lettera ad A. Venturi 21 maggio 1898, Pisa, Archivio Venturi, Carteggio, VT F2 b38,7); Gustave Dreyfus torna più volte, nel 1880 e nel 1903 (E. Layard, *Journals*, cit., 24 settembre 1880, 23 settembre 1903); Pierpoint Morgan nel 1907 (E. Layard, *Journals*, cit., 17 giugno 1907); Corrado Ricci e i coniugi Ogetti in compagnia di Luigi Cavenaghi, in occasione della festa di San Marco del 1910; nell'aprile 1912 si recò in visita anche Mme Jacquemart-André (E. Layard, *Journals*, cit., 11 aprile 1912). Per quanto riguarda B. Berenson, è noto che Lady Layard nutrì una certa diffidenza nei suoi confronti, in una nota del 25 settembre 1910 scriveva infatti: «He is a very unattractive little man—a Hungarian by birth who is a mine of art knowledge & goes up & down the land altering the ideas hitherto received on the authors of different pictures. A pupil of our dear friend Morelli he exaggerates all his masters theories & methods & has not his modesty. However at this time he is great authority on such matters». Una diffidenza che si sarebbe certamente accresciuta se avesse scoperto che questi aveva visitato la collezione senza il suo consenso durante una sua assenza (A. Emanuel, *Lady Layard and Julia Cartwright*, in F. M. Fales, B. Hickey (a cura di), *Austen Henry Layard tra l'Oriente e Venezia*, atti del convegno, Venezia 1983, Roma, 1987, pp. 167-173, in part. 169).

- 132 In questo senso si veda l'incidente avvenuto al quadro di Savoldo: «A sad thing happened—The Picture of St Jerome by Savoldo fell from the wall & the glass over it smashed. I was terribly upset. After all the pride I have in the pictures & the care I have taken! that such a thing should happen!». E. Layard, *Journals*, cit., 16 ottobre 1908.
- 133 Ivi, 13 maggio 1901. Cfr. l'intervento di Poynter riportato il 10 gennaio 1900.
- 134 Frizzoni, *La Galerie Layard*, cit., p. 476.
- 135 E. Layard, *Journals*, cit., 13 luglio 1904 e 16 giugno 1905.
- 136 Ivi, 6 e 7 luglio 1875.
- 137 Cfr. E. Layard, *Journals*, cit., 15 aprile 1909, 7 luglio 1912, la signora ricorda inoltre che al centro della sala, in prossimità della parete di fondo, vi fosse un divano. Anche Brown la descrive posizionata «at the whole end of the room», Brown, *Sir Henry Layard's pictures*, cit., p. 219; Layard, *Catalogue 1896*, cit., p. 54.
- 138 G. Waagen, *Treasures of art in Great Britain: being an account of the chief collections of paintings, drawings*, London, 1854; A. H. Layard, *Manchester Exhibition*, in «The Quarterly Review», 102, July 1857, pp. 165-204; Id., *National Gallery*, in «The Quarterly Review», 105, April 1859, pp. 341-381. A questo proposito Penny (Id., *The Sixteenth century Italian paintings*, cit., p. 375) commenta: «Layard was a keen advocate of hanging pictures by school and chronology and deplored the 'hopeless confusion of schools and periods'».
- 139 Penny, *The Sixteenth century Italian paintings*, cit., p. 375.
- 140 Favaretto, *La collezione Layard*, cit., p. 231.
- 141 Régnier, *L'Altana*, cit., p. 89.
- 142 Levi, *Le collezioni*, cit., p. CCXLI.
- 143 Come ricorda Henri de Régnier (Id., *L'Altana*, cit., p. 89. Cfr. Id., *Portraits et souvenirs*, cit., p. 323) l'attenzione del visitatore era attratta proprio da questo «tableau placé sur un chevalet [...] qui y occupe visiblement une place d'honneur».

- 144 Brown, *Sir Henry Layard's pictures*, cit., p. 219. Cfr. E. Layard, *Journals*, cit., 24 novembre 1890, 12 febbraio 1891.
- 145 Brown, *Sir Henry Layard's pictures*, cit., p. 220.
- 146 Penny, *The Sixteenth century Italian paintings*, cit., p. 373.
- 147 Si veda la lettera di A.H. Layard a G. Morelli, 12 maggio 1865, British Library, Add. MSS 38966, fol. 21r, ora in Penny, *The Sixteenth century Italian paintings*, cit., p. 379, n. 39. In merito ad A. Cortelazzo, G. Battelli, s. v. *Cortelazzo Antonio*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 7, Lipsia, 1912, p. 482; J. Culme, *Nineteenth-Century Silver*, London, 1977, pp. 210-211; J. Rudoe, *The Layards, Cortelazzo and Castellani*, in «*Jewellery Studies*», 1, London, 1985; Id., *Lady Layard's jewellery and the "Assyrian style" in Nineteenth-century design*, in *Austen Henry Layard tra l'Oriente e Venezia*, atti del convegno (Venezia 1983), a cura di F. M. Fales e B. Hickey, Roma, 1987, pp. 213-226; A.J. Martin, s. v. *Cortelazzo Antonio*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, 21, München-Leipzig, 1999, p. 354.
- 148 Régnier, *Portraits et souvenirs*, cit., p. 323.
- 149 Levi, *Le collezioni*, cit., p. CCXLI.
- 150 La cartolina si conserva all'interno del volume di A.H. Layard, *Autobiography*, cit., p. IV, conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana. Si veda inoltre G. Waterfield, *Layard of Ni-neveh*, cit., p. 472.
- 151 «Je commence vraiment à me trouver en possession d'une pinacothèque!». Lettera di A. H. Layard a G. Morelli, 30 dicembre 1864, British Library, London, Add. MSS 38966; ora in Mazzucchelli, *Opere d'arte lombarda*, cit., p. 93.