

Fondazione  
*1563*

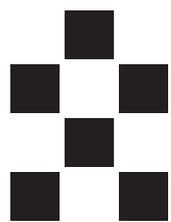
COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

DARIO BECCARINI

Da Roma all'Europa  
La fortuna del Paesaggio attraverso  
stampe e disegni (1680-1750)







Fondazione  
*1563*

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

VI – PAESAGGIO E NATURA (1680-1750)

### **Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo**

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. 011 4401401 – Fax 011 4401450 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2020-2021: Piero Gastaldo (Presidente), Prof.ssa Blythe Alice Raviola (Vicepresidente)

Consiglieri: Dott.ssa Laura Barile, Dott. Stefano Benedetto, Prof. Béla Kapossy

Segretario Generale: Dott.ssa Laura Fornara

Direttore esecutivo: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2015-2017: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Walter Barberis, Stefano Pannier Suffait

Direttore: Anna Cantaluppi

Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

### **Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco**

Borse di Alti Studi 2018

Tema del Bando 2018: *Paesaggio e natura (1680-1750)*

Assegnatari: Dario Beccarini, Alessia Castagnino, Giulia Daniele, Camilla Pietrabissa, Elisa Spataro

Tutor dei progetti di ricerca: Valter Curzi, Francesco Grisolia, Charlotte Guichard, Rolando Minuti, Raffaella Morselli

Cura editoriale: 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

L'autore ringrazia la Biblioteca Apostolica Vaticana per il permesso di pubblicare eccezionalmente e in forma gratuita le 24 immagini scattate con il proprio dispositivo a corredo del lavoro di ricerca. Le immagini contengono materiale di proprietà della Vaticana e sono sottoposte al regime di concessione dei diritti di pubblicazione stabilito dalla Biblioteca.

ISBN 9788899808303

6.1 Dario Beccarini. *Da Roma all'Europa. La fortuna del Paesaggio attraverso stampe e disegni (1680-1750)*

© 2021 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2018 – VI EDIZIONE

La sesta edizione delle pubblicazioni digitali Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco ha come tema *Paesaggio e natura*. I lavori di ricerca, esito del Bando 2018, di cui si pubblicano le conclusioni in forma monografica, hanno saputo indagare con spirito fresco e originale piglio critico le linee di sviluppo individuate nel concorso. L'argomento proposto invitava, in allora, ad analizzare la variazione delle istanze culturali tra la fine del Seicento, il secolo dei grandi approdi scientifici, della formulazione di canoni teorici di rappresentazione del naturale e della dottrina dell'emendamento del dato di natura a fini migliorativi, e la metà del Settecento, che invece aveva visto la natura tornare a esigere spazio e autorevolezza con esiti molto diversi nei vari centri europei di produzione culturale, dove le nuove spinte variamente si innestavano, si compenetravano, si stemperavano o si liberavano rispetto alle sedimentazioni delle precedenti tradizioni.

Le Borse di Alti Studi sul Barocco della Fondazione sono ormai diventate una tradizione consolidata che prosegue dal 2013 ad oggi e rappresentano un'opportunità importante, per molti aspetti isolata in Italia e da molti attesa, per la prosecuzione *post lauream* delle attività di studio di giovani ricercatori italiani e stranieri.

La rigorosa procedura di selezione dei candidati, l'affiancamento di tutor specializzati, la messa a disposizione di risorse per viaggi e missioni di studio, l'autonomia e la libertà di ricerca, sempre garantite e tutelate, sono gli elementi peculiari che hanno decretato i buoni esiti delle Borse e che, nel corso del tempo, hanno permesso alla Fondazione di accreditarsi conquistando l'attenzione di università, accademie, scuole di dottorato e di specializzazione e istituti culturali italiani ed esteri.

L'attività di alta formazione post-universitaria si inserisce nel più ampio quadro del Programma sull'Età e la Cultura del Barocco che prevede, tra le altre iniziative, l'organizzazione di convegni e seminari, le pubblicazioni anche in forma di editoria tradizionale, l'attivazione di nuovi progetti, sempre nell'ottica del sostegno e della valorizzazione della ricerca nel campo delle *humanities*.

È interessante, e per il nostro Ente costituisce una grande spinta motivazionale, vedere come negli anni si sia costruita e rafforzata attorno alla Fondazione una nutrita comunità di studiosi di generazioni, provenienze e discipline diverse che supportano il progetto e restituiscono il senso degli investimenti e degli sforzi finora compiuti e che ci auguriamo possano continuare.

Con queste cinque monografie la collana digitale Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco si arricchisce quindi ulteriormente, arrivando così a ventinove numeri, tutti reperibili e liberamente scaricabili sul website della Fondazione. Prosegue in questo modo anche l'impegno per mettere rapidamente a disposizione della comunità scientifica risultati di ricerche originali e di alto livello, e per premiare questi lavori con un titolo che possa arricchire il curriculum dei giovani ricercatori, con l'auspicio di vederli proseguire nel loro percorso professionale.

Il Presidente  
*Piero Gastaldo*



DARIO BECCARINI

Da Roma all'Europa  
La fortuna del Paesaggio attraverso  
stampe e disegni (1680-1750)

Prefazione

FRANCESCO GRISOLIA



**DARIO BECCARINI** (1986) ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'arte presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata, è docente a contratto nel medesimo Ateneo e consulente per disegni, dipinti e libri antichi di primari musei, case d'asta e collezionisti in Europa, USA e America Latina. Dal 2012 partecipa a seminari e convegni nazionali e internazionali, dedicandosi inoltre alla produzione di testi a carattere scientifico e accademico. Tra le principali attività e collaborazioni vi sono quelle con il Castello Sforzesco di Milano (2013), Banco BPM (2014-16), Ambasciata d'Italia in Danimarca, IIC e National Gallery of Denmark a Copenaghen (2016-17), Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo (2019-20).

## SOMMARIO

IX	<b>Prefazione di Francesco Grisolia</b>
XIII	<b>Ringraziamenti</b>
3	<b>Premessa: le ragioni di una ricerca</b>
11	<b>1. Stampe e disegni di paesaggio: percorsi del collezionismo e osservazioni critiche</b>
27	<b>2. Paesaggi e vedute della Biblioteca Apostolica Vaticana: il caso del Fondo Antico nel Gabinetto della Grafica</b>
27	2.1. Una nota sul Fondo Antico
30	2.2. I “libri di paesi” del Fondo Antico, tracce per un censimento
45	<b>3. I disegni di Gaspar van Wittel e la Collezione Corsini</b>
45	3.1. I fogli all’Istituto Centrale per la Grafica e una nota sui volumi FC 157 G5 e FC 158 I 18
50	3.2. I disegni di Gasparo dagli Occhiali nel Fondo Corsini a Palazzo Poli
71	<b>4. «Différents Païsages colorés d’après nature» di Alessio de Marchis</b>
71	4.1. Osservazioni sui «paesi originali del sig. Alessio»
77	4.2. Per una schedatura delle carte di Alessio de Marchis nel Fondo Corsini
99	<b>Figure fuori testo</b>
199	<b>Bibliografia</b>



## Prefazione

Analizzare e comprendere quale fortuna e quale ruolo abbia avuto il genere del paesaggio attraverso lo studio delle collezioni di disegni e di stampe create tra i secoli XVII e XVIII è stato l'obiettivo delle ricerche portate avanti da Dario Beccarini, i cui risultati sono approdati tra le pagine di questo libro.

Dal pensiero di Leonardo, primo a formulare una estesa teoria estetica sul paesaggio figurato, fino ai risultati di artisti quali Poussin e Lorrain, Dughet e Van Wittel, Turner e Corot, il corpo a corpo con quel mondo naturale vissuto e condiviso dall'uomo che tale genere implica si evolve nelle forme e si accresce gradualmente nella fortuna e nel gusto dei tempi. Non è casuale che proprio al disegnare sia affidata la creazione, da parte dello stesso Leonardo, del primo paesaggio autonomo a noi noto della storia dell'arte occidentale in età moderna: la percezione del vero, nelle sembianze di un'idea via via rielaborata, è stata nelle epoche l'incubatrice per la sofferta elevazione a genere pienamente indipendente.

Se dunque i disegni possono rivelare i significati più profondi di tale ricerca e le stampe, strumento di codifica e di diffusione, ne costituiscono lo specchio, il collezionismo delle opere su carta legate al paesaggio gioca un ruolo altrettanto cruciale per la comprensione di questa ricchissima esperienza artistica. Considerando la minore visibilità delle raccolte di grafica e la loro appartenenza a una pratica più circoscritta, solitamente in strettissimo accordo con intenzioni dei loro fautori, esse possono costituire la cartina al tornasole della fortuna di un genere e della sua affermazione, della circolazione di una visione e ricezione della natura, dei suoi soggetti e delle modalità di rappresentazione, il tutto in costante e inevitabile evoluzione.

A fronte di un tema così vasto, gli anni considerati da Beccarini (1680-1750) vedono da una parte l'affermazione definitiva del paesaggio, anche tramite differenti istanze e declinazioni, dall'altra la sua completa assunzione a oggetto da collezionare, traguardo raggiunto soprattutto per disegni e stampe. È infatti eloquente osservare come nelle raccolte di grafica e fin dai primi album che ospitavano tale materiale il paesaggio è sì presente, ma saltuariamente e non in maniera precipua, a testimoniare una tipologia di soggetti più che un reale interesse specifico. Le collezioni di disegni e stampe incentrate sul paesaggio appaiono molto tardi rispetto ad altre, un ritardo e finalmente una presenza che collimano, come questo libro dimostra, con la fortuna stessa del genere, in una palpabile sinergia tra gli sviluppi sul piano storico-artistico e su quello collezionistico.

Gli approfondimenti esposti nel presente lavoro mettono in luce questa congiuntura, in cui la città di Roma appare centro di propulsione e sviluppo di tale fortuna. Infatti, non solo il periodo, ma anche il luogo scelto per i casi di studio qui considerati mostra (e ha confermato) di possedere caratteri peculiari per gli obiettivi della ricerca. Proprio nell'Urbe, significativamente in corrispondenza con il grande *exploit* della pittura di paesaggio nella prima metà del Settecento, assistiamo all'apparizione di raccolte di grafica o di album dedicati, dove il genere palesa un ruolo ben più rilevante rispetto al passato e, soprattutto, con un taglio riservato e a volte monografico. La Città Eterna si conferma un fiorente luogo di produzione,

ricezione, circolazione e dispersione di tali opere: se qui il genere è oramai ampiamente indipendente, certo è che spesso il disegno e allo stesso modo molte stampe si differenziano da quel carattere di autonomia che invece segna la produzione pittorica, seppure con confini che via via si faranno, molto significativamente, più labili e intrecciati.

In questa prospettiva e con lo scopo di giungere a una visione ben nitida, l'autore, che nella sua premessa sottolinea a ragione la carenza di contributi scientifici sulla grafica di paesaggio, ha proceduto alla selezione e alla disamina dei materiali conservati in specifiche collezioni, a ciascuna delle quali è dedicata una parte del volume, con un'attenzione rivolta ai nuclei più rappresentativi: il Fondo Antico del Gabinetto della Grafica della Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV) e il Fondo Corsini dell'Istituto Centrale per la Grafica (ICG). Tali casi di studio su nuclei grafici, di per sé rari e che ancor più eccezionalmente si trovano così riuniti e intrecciati sul piano critico, hanno comportato ulteriori e inevitabili scelte, relative a quegli artisti di cui è stata analizzata la produzione. Passando in rassegna disegni e stampe, tracciandone il profilo storico-artistico e allo stesso tempo collezionistico, le ricerche compiute, che hanno visto l'attiva partecipazione delle istituzioni coinvolte, si configurano anche come un'operazione di tutela e valorizzazione dei rispettivi fondi, che da tempo attendono un sistematico lavoro di studio e catalogazione.

Nel primo capitolo è affrontato un viaggio tra le collezioni di grafica nel segno del paesaggio, che a Roma vedono attive differenti figure. Tra di esse spiccano le personalità di Nicola Pio e quella di Vincenzo Vittoria, della cui famiglia è anche segnalato il ritrovamento di una legatura inedita, di Filippo Antonio Gualtieri e Silvio Valenti Gonzaga, oltre a documenti rivelatori della fortuna del genere, come l'*Indice* della attivissima stamperia romana dei de' Rossi. Evidenziando in tal modo i rapporti e i legami tra collezionisti e conoscitori sono fornite nuove letture circa il collezionismo di grafica nell'Urbe tra Sei e Settecento.

La collezione di stampe della BAV, oggetto delle ricerche presentate nel secondo capitolo, ha consentito di apprezzare gli originali criteri di scelta e di allestimento delle opere, configurandosi come un caso raro ed esemplare della conservazione e dell'organizzazione del materiale grafico, e dunque del Sapere, nel corso del Settecento. Le stampe di paesaggio che fanno parte del fondo emergono in tutta la loro ingente varietà, tecnica e anche internazionale, e per la molteplicità degli approcci di studio che possono riservare, tra cui il loro ruolo nella larghissima diffusione del genere negli anni del *Grand Tour*. Si tratta di materiale inedito per gran parte delle opere trattate, che l'autore ha opportunamente circoscritto alle incisioni di alcuni artisti, tra cui si distinguono le figure del maggior vedutista romano, Paolo Anesi, e del francese Philothée-François Duflos, che ottenne il *Prix de Rome* nel 1729. Viene messa in luce anche la pratica del riuso di loro stampe all'interno della guidistica locale e nei libri illustrati, oltre al loro ruolo di *souvenir de Rome*.

Per quanto riguarda il Fondo Corsini dell'ICG, nel terzo e quarto capitolo sono stati censiti i due nuclei di disegni più rappresentativi ai fini degli obiettivi fissati da Beccarini, realizzati rispettivamente da Gaspar van Wittel e da Alessio de Marchis tra l'ultimo ventennio del XVII e la prima metà del XVIII secolo. Va evidenziato che, nonostante i validissimi studi precedenti, è gradualmente emersa la necessità

di precisazioni in merito alla produzione grafica di entrambi, che ha molto sofferto di un non trascurabile, ma notoriamente diffuso, sbilanciamento in favore di quella pittorica.

Elementi come la provenienza, tra cui le iscrizioni del monsignore di casa Corsini Giovanni Gaetano Bottari, e la circolazione dei disegni si affiancano allo studio dei singoli fogli di van Wittel, che hanno riservato, dopo i passati interventi della critica, non poche novità su entrambi i fronti della ricerca. Tra di esse troviamo proposte sia cronologiche sia di identificazione dei luoghi raffigurati dall'artista olandese.

Stesse premesse e risultati analoghi, in parte inattesi, anche per i disegni del 'napolitano' De Marchis presso l'ICG, le cui vicende collezionistiche appaiono connesse al citato cardinal Gualtieri. La produzione grafica dell'artista attivo a Roma, presente precocemente anche in raccolte d'Oltralpe, emerge poi con forza nella sua portata europea, contribuendo alla fortuna internazionale del genere.

Come mettono in risalto i testi dell'autore, assistiamo ai tentativi di tutti gli artisti qui esaminati di rendere, sulla superficie piana della carta o ancor prima su di una matrice, quell'illusione di spazio e di luce, di profondità di un mondo pulsante ed evocativo, di una natura in cui ogni osservatore, tanto artista quanto spettatore, non può che immergersi godendone, condividendo senza limiti di tempo e di spazio la propria esperienza fisica e insieme emotiva, verso quella ricerca di 'verità' che, in forme e modi diversi, caratterizza ogni epoca ma che nel periodo in esame appare subire una forte spinta.

Beccarini ci accompagna allo stesso tempo all'interno di quella scissione in generi cui si assiste nel Seicento e che sarà norma nel nuovo secolo, che origina dalla rottura ormai definitiva e ben definita dell'unità rinascimentale ancora cara a Leonardo. Tocchiamo anche l'alternanza, o meglio il dialogo, tra paesaggio reale e paesaggio di invenzione o, in più casi, la mancata esigenza di una collocazione ben definita. Sono tutti fattori che attestano quanto quella componente soggettiva e a volte fantastica che troviamo ancor prima del Rinascimento, che serpeggia fino ai secoli del Barocco e dell'Arcadia e si manifesta nelle opere di vari artisti, nordici *in primis*, sia la prova di quanto la verità delle cose non è più, e di fatto non è mai stato, l'unico requisito per la raffigurazione del paesaggio.

Grazie a un'analitica riflessione su collezioni e artisti, per l'autore è stato quindi possibile giungere a una visione di maggior sintesi sulla fortuna del paesaggio e sul valore che esso assume nel periodo in esame. Ogni foglio considerato in questo libro e ogni collezionista che lo ha scelto e custodito testimonia e ribadiscono quella persistenza di attrazione europea per il genere che va di pari passo, in continuità con le epoche precedenti, con quella esercitata dall'Italia tutta e da Roma in particolare. Le ricerche di Beccarini si innestano in un'auspicabile ripresa degli studi sulla grafica di paesaggio, in vista di ulteriori affondi su quel ritratto della natura che è bisogno sempre presente e vivo nella storia dell'uomo.

FRANCESCO GRISOLIA



## Ringraziamenti

Trattare il genere del paesaggio, in particolare mediante stampe e disegni, risulta un'impresa affascinante e complessa al tempo stesso. I temi affrontati in questa sede conducono, come sovente accade per le questioni legate alla Storia dell'Arte (e alla Storia), a una miriade di possibili percorsi di ricerca, disseminati di interrogativi e dubbi. Nell'incertezza di offrire un testo di qualche merito – saranno altri a giudicarne gli eventuali pregi e gli innumerevoli difetti – sono rassicurato dall'aver ricevuto un valido aiuto da parte di numerosi Enti, Istituti, Musei, Archivi, Biblioteche e Fototeche, così come innumerevoli consigli da altrettanti esperti, studiosi, restauratori, conservatori, collezionisti, antiquari, conoscitori e (soprattutto) amici. I rapporti professionali ed umani sono stati fondamentali, specialmente durante le tristemente note vicende della pandemia e di alcuni eventi personali (assai lieti e non), per la stesura dello scritto che qui si presenta.

In primis desidero ringraziare con sincera riconoscenza, e non quale mero obbligo formale, l'intera Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, per l'alta e generosa possibilità lavorativa e scientifica. Il sostegno finanziario della Fondazione, unitamente a quello – assai più prezioso e inestimabile – del 'capitale umano' è stato fondamentale e irrinunciabile sia per me che per la ricerca. Alla Direzione e al personale tutto va la mia più viva gratitudine, con un particolare ringraziamento a Elisabetta Ballaira, Maria Francesca Bocasso, Mariastella Circosta, Michela di Macco, Alice Blythe Raviola.

Davvero imprescindibile è stato il generoso e continuo apporto della Biblioteca Apostolica Vaticana, che ha accordato con straordinaria magnanimità la riproduzione gratuita delle immagini delle opere qui riprodotte del Fondo Antico e, soprattutto, ha agevolato in ogni modo lo studio e la ricerca sin dagli albori di questo progetto. Sono pertanto in obbligo con la Direzione della BAV così come con il Dottor Ambrogio M. Piazzoni, già Vice Prefetto, e con Simona De Crescenzo, Manuela Gobbi e Ludovica Tiberti senza le quali una parte rilevante di questo lavoro non avrebbe visto la luce. Ulteriori ringraziamenti sono da indirizzare a tutto il personale, per il garbo e la competenza nell'assistenza alla ricerca, e a Timothy Janz.

Di non minore importanza è stato l'apporto, capace e dotto, di Marco Guardo ed Ebe Antetomaso per aver caldeggiato e agevolato con disponibilità e interesse il presente studio, specialmente nell'ambito del Fondo Corsini e nella Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana.

Una parte cospicua di questo testo non sarebbe stata la stessa senza la partecipazione dell'Istituto Centrale per la Grafica, grazie dunque a tutto il personale, presente e passato, così come al Direttore, Mario Scalini, ad Angiola Canevari, Fabio Fiorani, Giulia Fusconi, Giorgio Marini e Isabella Rossi.

Molte ricerche sono state svolte anche al Museo di Roma Palazzo Braschi ove sono stato guidato con erudizione e benevolenza da Angela Maria D'Amelio e Simonetta Tozzi.

Alla Bibliotheca Hertziana desidero manifestare un vivo ringraziamento per avermi accolto come ospite scientifico dell'Ente, permettendo di svolgere approfondite ricerche sia per la parte bibliografica

che nell'ambito della ricca Fototeca (purtroppo bruscamente interrotte per via della pandemia), ringrazio dunque Golo Maurer, i Direttori e tutto il personale.

La mia gratitudine va a Francesco Grisolia non solo per aver incoraggiato e seguito questo lavoro in ogni fase della sua stesura, con aggiunte, revisioni, correzioni e segnalazioni fondamentali ma – ben oltre – per avermi supportato negli accidenti quotidiani.

Grazie a Barbara Agosti e Silvia Ginzburg per aver sostenuto questo progetto sin dal principio, a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò per i costanti suggerimenti, a Giulia Fusconi per avermi condotto con appassionata competenza nel dedalo del Fondo Corsini ed aver riletto con osservazioni costruttive quanto da me scritto, a Laura Laureati per i frequenti scambi di opinioni, per essere stata prodiga di molti consigli, testi e fotografie, così come essersi prestata ad una revisione del capitolo dedicato a Gaspar van Wittel, a Nuccia Barbone Pugliese che ha avuto la generosità di condividere informazioni e immagini su Alessio de Marchis e la pazienza di leggere il testo su questo (quasi dimenticato) artista, a Maria Barbara Guerrieri Borsoi per la lettura dei capitoli dedicati a 'Gasparo degli Occhiali' e 'al Signor Alessio', così come per i molti spunti e le lucide riflessioni sul collezionismo della famiglia Albani, a Serena Quagliaroli e Valentina Balzarotti per la presenza insostituibile, ad Alessandra Cosmi per una condivisione di interessi scientifici e un'amicizia che prosegue dai primi esami universitari, a Giulia Spoltore per essere una voce critica irrinunciabile e una collega attenta, a Giulia Daniele per la condivisione di questa esperienza sabauda da cui entrambi abbiamo molto appreso, ricavandone anche un motto, a Giuseppe Valentini Malavolti che ha seguito con partecipata erudizione e disincantata ironia l'intera stesura del testo, a Gerardo Capece Minutolo per la passione dei fatti d'arte d'ogni tempo.

I ringraziamenti vanno inoltre a quanti mi hanno aiutato con suggerimenti, idee e consigli: Novella Barbolani di Montauto, Liliana Barroero, Evelina Borea, Sonja Brink, Vittoria Brunetti, Francesco Caglioti, Patrizia Cavazzini, Tania De Nile, Mario Epifani, Marzia Faietti, Chris Fischer, Cristiano Giometti, Victor Hundsbuckler, Catherine Monbeig Goguel, Stefan Morét, Raffaella Morselli, Martin Olin, Maria Onori, Camilla Parisi, Maria Rosa Pizzoni, Sergio Ramiro Ramírez, Cristiana Romalli, Cinzia Maria Sicca, Lucia Simonato, Benedetta Spadaccini, Ludovica Trezzani, Stefania Ventra.

Non ultimo, ringrazio Luisa Winsemann Falghera per l'aiuto nell'affascinante mondo della botanica.

A Tommaso Buranelli, Giulia Eleonora Colonna, Gabriele Fiorella, Gabriele Giusti, Giulia Martina Weston dedico un motto: *Amicus magis necessarius quam ignis et aqua.*

Grazie a Federica, *fortuna vitae.*

Infine, desidero ringraziare la mia Famiglia per avermi insegnato che nulla si ottiene senza impegno, sacrificio, passione e – soprattutto – amore.

Roma 28 giugno 2020

Da Roma all'Europa:  
la fortuna del Paesaggio attraverso stampe e disegni  
(1680-1750)



## Premessa: le ragioni di una ricerca

Trovare un interesse esplicito e manifesto da parte degli studi, soprattutto nostrani, per disegni e stampe di paesaggio eseguiti tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento, spesso raffiguranti Roma e la sua campagna, non è impresa semplice.

Il mondo della grafica e il relativo studio, nelle cronologie in esame, appaiono agli occhi di molti una specializzazione complessa, additata addirittura come un campo di indagine minore, financo esclusivo, persino elitario, forse memore della moda del *cabinet*, sovente riservata a personaggi ricchi e potenti, quali Clemente XI (1649-1721) o Pierre Crozat (1665-1740). Se poi la ricerca verte sul genere del paesaggio la faccenda si complica ulteriormente, generando una singolare miscela dall'incerto risultato.

Di simile avviso doveva essere anche Marco Chiarini quando, nel 1972, commentava nell'avvertenza del suo volume su *I disegni italiani di paesaggio (1600-1750)* – pubblicato all'interno della collana dedicata al Disegno Italiano diretta da Luigi Grassi – di come: «[...] nato come “genere” nel Seicento, il paesaggio vive una sua vita autonoma come tale, anche se [...] i rapporti con gli altri campi di attività siano stretti e non sempre facilmente definibili. Il lavoro che qui si presenta non vuole certo codificare una materia ancora fluida, solo di recente indagata più accuratamente, ma ancora da mettere a fuoco sotto tanti aspetti [...]»<sup>1</sup>.

Scorrendo la bibliografia alla fine del volume curato dallo studioso, romano di nascita e fiorentino d'adozione, sembrano assai poche le indagini dedicate al paesaggio secentesco, specialmente nel settore della grafica, ancor meno quelle relative al secolo successivo.

Vi erano certamente alcuni contributi importanti, dedicati ai 'padri' del paesaggio, *in primis* a Nicolas Poussin (1594-1655) e a Claude Lorrain (1600-1682): i disegni del primo erano analizzati nella monumentale opera, in parte edita postuma, da Walter Friedlaender (che nel tempo si avvale della collaborazione di 'giovani' studiosi quali Rudolf Wittkower e Anthony Blunt)<sup>2</sup>, mentre quelli del secondo erano editi in due corposi volumi da Marcel Roethlisberger<sup>3</sup>. Inoltre, si potevano annoverare numerosi cataloghi di collezioni museali, raccolte private o esposizioni, dai primi tentativi di catalogazione e sistemazione dei disegni della Kunstakademie a Düsseldorf di Illa Budde<sup>4</sup>, a quelli dedicati ai disegni romani presso la Royal Collection a Windsor Castle di Anthony Blunt e Lester Cooke<sup>5</sup>, dal piccolo catalogo di poche pagine, intitolato *Landscape drawings & water-colors Bruegel to Cézanne*, della mostra tenutasi alla Pierpont Morgan

---

<sup>1</sup> CHIARINI 1972, p. XIII.

<sup>2</sup> FRIEDLAENDER 1939-1974.

<sup>3</sup> ROETHLISBERGER 1968.

<sup>4</sup> BUDDE 1930.

<sup>5</sup> BLUNT, COOKE 1960.

Library di New York nel 1953 curata da Felice Stampfle<sup>6</sup>, a quello dedicato alle *Vedute Romane*, esposte nell'allora Gabinetto Nazionale delle Stampe, con fogli dal XVI al XVIII secolo, firmato da Chiarini stesso nel 1971<sup>7</sup>. Non mancavano nemmeno i contributi monografici quali articoli, più o meno estesi, come quello apparso sulle pagine di Paragone, a firma di Evelina Borea sul Domenichino paesista<sup>8</sup>, oppure un altro, edito nella Revue de l'Art dedicato a *Les trois manières d'Andrea Locatelli* di Marilena Mosco<sup>9</sup>.

Immane, in questa peregrinazione scientifica, le monografie vere e proprie, da quella, celeberrima, di Giuliano Briganti intitolata *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, che censiva e riproduceva numerosissimi fogli dell'artista olandese, licenziata per i tipi di Ugo Bozzi nel 1966<sup>10</sup>, a quella di un architetto e appassionato studioso come Andrea Busiri Vici d'Arcevia su *Giovanni Battista Busiri. Vedutista romano del '700* (stampato dal medesimo editore e nello stesso anno del volume su Vanvitelli)<sup>11</sup>, primo di un serie di libri firmati dal conoscitore, devoti a sondare il paesaggio, specialmente del XVIII secolo, inserendo spesso disegni e stampe degli artisti esaminati.

Alla luce di quanto sopra riportato, si ha l'impressione che le informazioni sulla grafica di paesaggio, sarebbe meglio dire, sui disegni – circa le stampe venivano citati solo due titoli, l'enciclopedico *Le Peintre-Graveur* di Bartsch<sup>12</sup> e l'articolo di Alfredo Petrucci su *Crescenzo Onofri incisore romano*<sup>13</sup> – bisognava cavarle a forza, compulsando i cataloghi delle grandi collezioni nazionali e internazionali, da Roma a New York, da Düsseldorf a Windsor, e setacciando, con paziente metodo, la galassia di contributi, schede, recensioni, articoli, saggi e monografie, nella speranza che i fogli degli artisti secenteschi e settecenteschi fossero citati, magari riprodotti, comunque salvati e recuperati dall'oblio storico.

In questa sede non si mira dunque a ripercorrere il *mare magnum* di studi dedicati alla grafica di paesaggio realizzata tra le fine del XVII e il principio del XVIII secolo – tale operazione valica di gran lunga i limiti della presente ricerca – al contrario si desidera indirizzare l'attenzione verso alcuni committenti, artisti e opere. Con la speranza di poter contribuire, pur in minima parte, ad una ripresa degli studi dedicati a questo arduo e poliedrico tema, censendo e analizzando stampe e disegni (giustamente) conservati nel buio di album e *boîtes*, affinché la loro esistenza sia preservata, tutelata e valorizzata e la loro conoscenza possa essere accresciuta e diffusa il più possibile.

---

<sup>6</sup> STAMPFLE 1953.

<sup>7</sup> CHIARINI 1971.

<sup>8</sup> BOREA 1963, pp. 22-33.

<sup>9</sup> MOSCO 1970, pp. 19-39.

<sup>10</sup> BRIGANTI 1966.

<sup>11</sup> BUSIRI VICI 1966.

<sup>12</sup> BARTSCH 1802-1821.

<sup>13</sup> PETRUCCI 1924, pp. 393-398.

Così, all'interno del primo capitolo – sulla scia dei grandi collezionisti come Cristina di Svezia o Everhard Jabach – si ripercorrono le vicende di alcuni personaggi del mondo della grafica e di come il genere del paesaggio sia presente ora in modo esplicito (si pensi alle raccolte di Nicola Pio e Vincenzo Vittoria), ora tra le pieghe di cataloghi di vendita e inventari di importanti eredità (si menziona l'*Indice* dei de' Rossi, assai studiato da Anna Grelle Iusco<sup>14</sup>, e la collezione del cardinale Silvio Valenti Gonzaga, sondata da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò<sup>15</sup>).

In particolare, il testo di apertura risulta sinceramente debitore di alcuni importanti ritrovamenti archivistici ed utili ricerche effettuati da Marzia Guerrieri, che rimanendo relegati ad una tesi di dottorato non hanno goduto di un'auspicabile diffusione e di una (meritata) ricezione positiva<sup>16</sup>.

Le personalità del cardinale Filippo Antonio Gualtieri (o Gualterio), del monsignore Odoardo de Silva (1669-1722) e del canonico Vincenzo Vittoria (1650-1709) – già presenti nell'elaborato della studiosa sopra menzionata – vengono osservate mediante una duplice lente, quella dell'interesse per il paesaggio e quella dell'*Arcadia*, elementi parzialmente già noti ma ampliati nel presente testo. L'appartenenza al prestigioso consesso, i legami con alcuni testi scritti dai singoli eruditi, così come nuove scoperte circa libri e legature, quest'ultime commissionate appositamente per conservare stampe e disegni (questo il caso di Vittoria), consentono di proporre ulteriori strade di ricerca, da vagliare in futuro.

Non ultimo, il caso della collezione del cardinale Silvio Valenti Gonzaga dimostra, pur con numerose incognite, la presenza ricorrente di alcuni personaggi legati al mondo della grafica – come Giovanni Domenico Campiglia, soprintendente della Calcografia Camerale, diretta per vari anni dal prelado stesso, e chiamato dagli eredi di quest'ultimo in veste di perito stimatore di stampe e disegni – e l'importanza delle legature come strumenti per ricostruire raccolte disperse. Ma, soprattutto, il caso Valenti Gonzaga attesta la fortuna, il successo e – in una parola – il gusto per i paesaggi che, sebbene non chiaramente riscontrabile tra i frammenti noti della collezione di grafica è assai manifesto in quella dei dipinti.

Il secondo capitolo affronta un tema complesso come quello della presenza di vedute, capricci e marine all'interno del Fondo Antico conservato presso il Gabinetto della Grafica della Biblioteca Apostolica Vaticana. Se tale, importante fondo – che conta oltre diciassettemila stampe, assemblate dall'argentiere vicentino Bartolomeo Borroni (1703-1787) – è noto mediante le ricerche di alcuni studiosi, in particolare di Barbara Jatta e Simona De Crescenzo<sup>17</sup>, è parimenti vero che il materiale censito nel presente elaborato sia in gran parte inedito.

---

<sup>14</sup> GRELLE IUSCO 1996.

<sup>15</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996, pp. 131-192; EADEM 2005, pp. 271-285.

<sup>16</sup> GUERRIERI 2009-2010.

<sup>17</sup> DE CRESCENZO, JATTA 2020, pp. 609-638 (con bibliografia precedente).

Le decine di opere prese in esame, così come i numerosi artisti di varie 'nazioni', restituiscono la complessità e la poliedricità delle stampe di paesaggio nelle loro più varie accezioni e declinazioni, inoltre offrono un caso di studio privilegiato per osservare l'organizzazione enciclopedica del materiale grafico nel corso del XVIII secolo.

All'interno di questo *opus magnum* vaticano si indaga la fortuna del paesaggio mediante la diffusione delle stampe, che sin dalla seconda metà del Seicento, per dirla con una felice formula impiegata da Evelina Borea, «circolavano a torrente al di sopra dei confini»<sup>18</sup>.

Tra i molti casi analizzati si citano quelli di Paolo Anesi (1697-1773) e di Philothée-François Duflos (ca. 1710-1748), attraverso i quali si desidera indicare la portata e le implicazioni culturali di alcune serie di opere a stampa, raffiguranti Roma, i monumenti e la campagna circostante. Del primo artista si menziona il rapporto con il cardinale Giuseppe Renato Imperiali (1651-1737), circa il secondo si ricorda la dedica all'ambasciatore Paul-Hippolyte de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan (1684-1776). Ciò che più preme è osservare come le opere di Anesi e di Duflos vengano impiegate, con o senza varianti, in successive tirature a stampa e in progetti editoriali di più ampia portata rispetto ai programmi iniziali. Così se le *Varie vedute. Inventate ed intagliate da Paolo Anesi Rom.o Dedicare all'Emo, e Rmo. Sig.r Il Sig.r Cardinale Giosepe Renato Imperiali*, datate 1725, saranno inglobate nelle *Varie Vedute di Roma antica e moderna disegnate da celebri autori* assemblate da Fausto Amidei verso il 1748-1750, le *Diverse Vedute di Roma Dedicare alla sua Ecc.za il Sig. Duca di SANT AIGNAN Pari di Francia Caval. Dell'Ordine del Re e suo Ambasciatore straordinario a Roma*, realizzate da Duflos, verranno presto utilizzate per illustrare numerosi libri, tra cui il *Trattato delle cose più memorabili di Roma tanto antiche come moderne* di Giovanni Pietro Pinaroli.

Gli esempi sopra riportati consentono di individuare nelle due raccolte di stampe di Anesi e Duflos, un *souvenir de Rome*, una testimonianza della diffusione del paesaggio durante il fenomeno del *Grand Tour*. Analizzati nel più ampio contesto socio-culturale, i tre volumi del Fondo Antico sono lo specchio di quell'organizzazione del sapere, di portata europea – applicata in questo caso per le collezioni di bulini, acqueforti e nielli – prescritta da numerosi eruditi, come attestato anche dal trattato dell'*Idée générale d'une collection complete d'estampes* di Karl Heinrich von Heineken (1771).

Il terzo capitolo è volto a tracciare alcune vicende dei disegni di Gaspar van Wittel all'interno del Fondo Corsini o più precisamente tra i suoi fogli presso l'Istituto Centrale per la Grafica. Tale *corpus*, esaminato da numerosi studiosi, tra cui Godfried Joannes Hoogewerff<sup>19</sup>, Costanza Lorenzetti<sup>20</sup>, Giuliano

---

<sup>18</sup> BOREA 2013, p. XII.

<sup>19</sup> HOOGEWERFF 1915, pp. 316-330.

<sup>20</sup> LORENZETTI 1934.

Briganti<sup>21</sup>, An Zwollo<sup>22</sup>, Jaap Bruintjes e Neeltje Köhler<sup>23</sup>, Laura Laureati e Ludovica Trezzani<sup>24</sup>, viene osservato nel tentativo di ricostruire l'ancora sfuggente provenienza (forse Gualtieri), e di offrire una visione analitica di ciascuna opera, tanto negli aspetti tecnici, quanto nelle vicende collezionistiche, cronologiche (assai complesse da stabilire) e storico-critiche.

Non ultimo, grazie all'analisi *de visu* e alle fotografie effettuate dallo scrivente, è stato possibile evidenziare alcuni importanti elementi dei disegni, come le iscrizioni di monsignor Giovanni Gaetano Bottari, spesso tagliate nelle foto della riedizione accresciuta della monografia sull'artista (1996), come gentilmente segnalatomi da Laura Laureati.

Infine, si è voluta rimarcare la portata europea dell'arte di Gasparo dagli Occhiali, un successo che fu anche (o soprattutto?) raggiunto mediante i disegni, opere più economiche rispetto ai suoi dipinti e con maggior facilità di circolazione (come la grafica in generale).

Artista non meno importante dell'olandese è Alessio de Marchis, analizzato nel quarto ed ultimo capitolo. In tale sede si prendono in considerazione i suoi fogli presso il Fondo Corsini, principiando dalla provenienza, assai verosimilmente derivante dalla collezione del già citato cardinale Gualtieri.

'Alessio napoletano' risulta una figura meno nota del celebre vedutista trattato nel capitolo precedente, eppure le fonti e alcune ricerche, tra cui quelle di Marco Chiarini<sup>25</sup>, Andrea Emiliani, Luigi Ficacci<sup>26</sup>, Nuccia Barbone Pugliese<sup>27</sup> e quelle condotte nel presente scritto consentono di delineare la corretta statura, e la relativa fortuna settecentesca dell'artista.

Oltre a suggerire le questioni circa la provenienza dei fogli oggi a Palazzo Poli, vengono qui presi in esame alcuni casi di collezionismo assai precoce dei disegni di de Marchis, che da Roma giungono non solo a Firenze, presso un celebre conoscitore come Francesco Maria Niccolò Gabburri, ma anche in Inghilterra (con il caso di James Gibbs) e in Germania (grazie agli acquisti di Lambert Krahe), diffondendosi ben presto in tutta Europa.

Dopo aver delineato alcune delle vicende sopra menzionate si propone – per la prima volta – un'ampia schedatura dei fogli di de Marchis presenti nel Fondo Corsini, vengono rilevate le misure e le tecniche, così come ogni altro dettaglio ed elemento distintivo, per poi redigere delle schede storico-critiche

---

<sup>21</sup> BRIGANTI 1966.

<sup>22</sup> ZWOLLO 1973.

<sup>23</sup> BRUINTJES, KÖHLER 1992.

<sup>24</sup> BRIGANTI 1996 (nuova edizione a cura di L. Laureati, L. Trezzani).

<sup>25</sup> CHIARINI 1967, pp. 289-291.

<sup>26</sup> FICACCI 1992, pp. 147-153.

<sup>27</sup> BARBONE PUGLIESE 2016.

per ciascun disegno, evidenziandone il soggetto, l'iconografia e i riferimenti con altri dipinti e disegni prodotti dall'artista.

Il censimento e la disamina delle opere e degli autori menzionati nella presente ricerca risulta un efficace *medium* (evidenziato mediante i casi di studio indagati) per comprendere la diffusione e l'evoluzione del paesaggio nella grafica dal 1680 al 1750. Dai paesaggi ideali o idealizzanti di artisti quali Herman van Swanevelt e Gaspard Dughet (entrambi presenti nelle collezioni studiate ed importanti precedenti per gli artisti delle generazioni successive), si assiste alla metamorfosi del genere e alle sue numerose declinazioni, dalla veduta esatta di Cruyl e van Wittel, alla visione già arcadica e settecentesca di *souvenir de Rome* da parte di Duflos e Anesi, restituendo quello "specchio del mondo", a cavallo tra XVII e XVIII secolo, tanto caro ad artisti, eruditi e committenti presenti a Roma, "universale capitale delle arti".

Gli argomenti trattati nel presente lavoro potrebbero essere indagati per decenni, da schiere di studiosi, specialmente il paesaggio, materia di difficile codificazione, si presta a molteplici letture (e riletture) critiche. In tal senso, su questo complesso e affascinante genere, sembrano sempre valide le parole di un grande esperto e accorto conoscitore vissuto nel secolo scorso, Luigi Salerno, che ammetteva: «Si può lavorare per anni su un argomento come questo, il paesaggio [...] senza mai poter ritenere il risultato definitivo. Sempre nuove opere o nuovi documenti verranno a chiarire, o apparentemente a complicare, i problemi. A un certo punto, però, occorre fermarsi e tentare quella sintesi di insieme che, in fondo, è il risultato finale a cui deve puntare la storia dell'arte»<sup>28</sup>.

Il testo che qui si presenta non vuol essere una sintesi di insieme ma – al contrario – si pone come uno strumento duttile, maneggevole, da accrescere e migliorare nel tempo. I fogli (sia disegni che stampe) visti, censiti, analizzati e studiati, non sono che una parte infinitesimale di quell'immenso, silenzioso e pacifico esercito cartaceo che invase Roma, l'Italia e l'Europa tutta tra Sei e Settecento. Un'armata composta da migliaia di opere che andavano conquistando collezionisti, conoscitori, mercanti, editori, artisti, viaggiatori e semplici curiosi, plasmando una nuova *facies* dell'Urbe, dei suoi monumenti, della campagna circostante (e di molti altri soggetti), offrendo sempre nuove e diverse declinazioni del paesaggio e – ben oltre – della storia dei luoghi raffigurati (reali o ideali).

Tale assunto, alla base dell'intera ricerca, trova una solida conferma nelle parole di Johann Wolfgang von Goethe che nel celebre *Italienische Reise*, appena giunto nella Città Eterna, il primo novembre 1786 scrive: «Tutti i sogni della mia giovinezza ora li vedo vivi; le prime incisioni di cui mi ricordo (mio padre aveva collocato in un'anticamera le vedute di Roma), ora le vedo nella realtà e tutto ciò che da tempo

---

<sup>28</sup> SALERNO 1976, vol. I, p. XI.

conoscevo in fatto di quadri e disegni, di rami o incisioni in legno, di gessi o di sugheri, tutto ora mi sta raccolto innanzi agli occhi, e dovunque io vada, trovo un'antica conoscenza in un mondo forestiero. Tutto è come lo immaginavo, e tutto è nuovo»<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> GOETHE 1816 (ed. cons. 1948), vol. I, p. 146, traduzione di Eugenio Zaniboni.



## 1. Stampe e disegni di paesaggio: percorsi del collezionismo e osservazioni critiche

Nel corso del Seicento il genere del paesaggio, specialmente a Roma, subisce numerose mutazioni e acquisisce un'importanza sempre crescente. Tale fenomeno si manifesta sia nell'ambito della pittura, mediante una moltitudine di artisti, che nelle figure di Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Gaspar Dughet, Salvator Rosa, Giovan Francesco Grimaldi, solo per citarne alcune, vede i più celebri (e celebrati) maestri, sia nell'ambito della grafica, campo in cui i personaggi menzionati sono particolarmente attivi essendo sovente disegnatori e incisori di successo<sup>1</sup>.

I dipinti di paesaggio popolano con sempre maggior frequenza le gallerie e i palazzi di mecenati, collezionisti e committenti, interi ambienti divengono vere e proprie “stanze dei paesi” – di cui la superba prova di Gaspar Dughet a Palazzo Colonna (*fig. 1*), databile al 1667-1668, costituisce uno degli esempi più eloquenti<sup>2</sup> – e giungono persino a comparire negli edifici sacri, come testimonia il ben documentato ciclo di opere, realizzato dal medesimo Dughet, nella chiesa romana di San Martino ai Monti<sup>3</sup>.

Il successo della pittura di paesaggio si rispecchia anche nelle elevate richieste economiche da parte di alcuni artisti, in tal senso risulta emblematica la testimonianza di Elpidio Benedetti che, in veste di agente del cardinal Giulio Mazzarino a Roma, sconsigliava, in una missiva del 1640, il potente porporato di richiedere un quadro a Lorrain poiché l'artista arrivava ad esigere pagamenti di 300 scudi e un'attesa di otto mesi<sup>4</sup>.

Una dimostrazione, tra le molte che è possibile riportare, del sostenuto valore dei dipinti di paesaggio (evidentemente quelli eseguiti da artisti noti o affermati), è offerta anche dall'inventario dei quadri di Paolo Falconieri (1634-1704), architetto, matematico e poeta, redatto alla sua morte<sup>5</sup>. Accanto a tele di Raffaello, Annibale, Rubens, Guercino e numerosi altri maestri, si trovano moltissimi “paesi”. Tra i dipinti maggiormente stimati vi sono quelli eseguiti da Lorrain, quotati ben quattrocento scudi, le tele di Dughet, spesso valutate duecentocinquanta scudi, seguite da opere di altri artisti, tra cui si ricorderanno

---

<sup>1</sup> Risulta impresa ardua poter anche solo citare tutti, o la maggior parte, degli artisti secenteschi che si sono dedicati al genere del paesaggio a Roma, per una prima disamina si rimanda ai monumentali contributi di SALERNO 1976 (ampliato nell'edizione 1977-1980); SALERNO 1991; e ai più recenti e aggiornati repertori quali quello curato da TREZZANI 2004<sup>b</sup>; o quello dedicato al capriccio architettonico di SESTIERI 2015. Risulta evidente che molti di questi artisti abbiano eseguito numerosi disegni e, sovente, stampe. Si pensi al caso, altamente esemplificativo, di Salvator Rosa, il cui *corpus* pittorico è stato recentemente ricostruito da VOLPI 2014, i cui disegni sono stati indagati da MAHONEY 1977 e le cui stampe sono commentate da WALLACE 1979.

<sup>2</sup> BANDES 1981, pp. 77-88.

<sup>3</sup> SUTHERLAND HARRIS 1964; BANDES 1976, pp. 45-60; HEIDEMAN 1980, pp. 540-546; WITTE 2008, pp. 182-186.

<sup>4</sup> GRASSO 1999, p. 9.

<sup>5</sup> Su Paolo Falconieri e in particolare sulle vicende della genesi e della valutazione della quadreria si rimanda al contributo, assai documentato, di FRASCARELLI 2012.

Salvator Rosa, Crescenzo Onofri, Jacob de Heusch e Livio Mehus, con stime che oscillano mediamente dai venti sino ai cento scudi<sup>6</sup>.

La collezione Falconieri costituisce solo uno degli innumerevoli esempi del gusto collezionistico per il paesaggio, ma la più ampia diffusione – e dunque il successo – del genere è sancita mediante la produzione, la circolazione e il collezionismo di stampe e disegni.

La grafica diviene *medium* privilegiato – quando non strumento *par excellence* – della fioritura e divulgazione di vedute, capricci, marine, architetture, paesaggi reali e ideali, grazie a diversi fattori. Tra questi vi è una componente di “fortuna sociale” dei soggetti menzionati, gradita sia ai grandi mecenati (basterà pensare a Cristina di Svezia e al suo interesse per i disegni di Lorrain)<sup>7</sup>, sia ai meno facoltosi dilettanti (quale il romano Nicola Pio che possedeva un volume di stampe dedicato a *Boscherecce e Paesi*)<sup>8</sup>, ma vi sono anche ragioni di carattere economico e materiale: i costi delle opere di grafica sono, solitamente, più contenuti rispetto ai dipinti e garantiscono (dato non banale) una maggior facilità di trasporto e circolazione, raggiungendo amatori dotati di minori disponibilità finanziarie rispetto ai collezionisti più noti e danarosi, irradiandosi sino alle estreme propaggini dell'Europa (e oltre)<sup>9</sup>.

Disegni e stampe, non solo di paesaggio, divengono sempre più beni da acquistare, raccogliere e scambiare nel corso del XVII secolo (e per tutto il Settecento) per svariate finalità. Ora oggetto della passione, in alcuni casi della brama, collezionistica di figure potenti e prestigiose quali – a mero titolo esemplificativo – il ricchissimo banchiere Everhard Jabach (1607?-1695)<sup>10</sup> o il cardinale Leopoldo de' Medici (1617-1675)<sup>11</sup>, ora materiale di formazione, aggiornamento e ispirazione creativa per artisti e architetti come l'olandese, naturalizzato inglese, Peter Lely (1618-1680)<sup>12</sup> e lo svedese Nicodemus Tessin il giovane (1654-1728)<sup>13</sup>.

I preziosi fogli assumono talvolta una funzione ulteriore e inedita, aspirando alla costruzione e all'accesso di un sapere più ampio e composito, quasi una tendenza all'enciclopedismo di matrice aristotelica,

---

<sup>6</sup> Ibidem, pp. 77-82, 93-98, 184-195.

<sup>7</sup> MEIJER 1985; ROETHLISBERGER 1986, pp. 5-30.

<sup>8</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ 1988, pp. 67-80 (in particolare p. 69).

<sup>9</sup> Uno dei casi maggiormente documentati del collezionismo grafico, in un'area assai distante dai più noti centri quali Roma, Venezia o Parigi, è rappresentato dalla raccolta di stampe conservata presso lo Statens Museum for Kunst di Copenaghen, principata dal re Cristiano II di Danimarca durante il suo regno (1513-1523); per una disamina della genesi di questa importante collezione si veda FISCHER, RASMUSSEN 1998, pp. 9-42 (in particolare pp. 9-10).

<sup>10</sup> Sul ricco banchiere, direttore della *Compagnie française pour le commerce des Indes orientales*, della *Manufacture Royale d'Aubusson* e collezionista, la cui immensa raccolta di disegni, acquisita da Colbert per Luigi XIV nel 1671, costituisce il fondo più prestigioso del Département des Arts Graphiques del Louvre, si rimanda al fondamentale studio di PY 2001; EADEM 2007, pp. 5-37.

<sup>11</sup> Per una visione d'insieme dell'illustre collezionista si veda il catalogo a cura di CONTICELLI, GENNAIOLI, SFRAMELI 2017; per un'approfondita ricostruzione delle vicende legate alla passione grafica del cardinale e la metamorfosi del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi si rimanda a FILETI MAZZA 2009 (in particolare, pp. 1-29).

<sup>12</sup> Circa la collezione di disegni e stampe dell'artista e celebre ritrattista, che fu anche un bibliofilo, si veda DETHLOFF 2003, pp. 123-139; EADEM 2018, pp. 56-69.

<sup>13</sup> Lo svedese, oggetto di innumerevoli contributi, raccolse una gran quantità di libri, disegni e stampe, per cui si rimanda a TESSIN 1712 (2000); OLIN 2013, pp. 185-211; IDEM 2014, pp. 109-118.

come ravvisabile nella gigantesca e bene assemblata prima collezione di stampe di Michel de Marolles abbé de Villeloin (1600-1681), acquisita da Colbert nel 1667 per confluire nella *Bibliothèque du Roi* di Luigi XIV<sup>14</sup>.

Inoltre, la grafica contribuisce a raccontare e a descrivere – attraverso le immagini rappresentate – la genesi e la produzione di singoli artisti o la raffigurazione di diversi temi e soggetti, come suggerito dall'erudito e collezionista francese nel suo celebre *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce* (fig. 2). Nel testo, edito nel 1666 a Parigi, l'autore non solo riconosce nelle stampe il miglior ornamento di ogni grande biblioteca ma, soprattutto, offre i suoi consigli affinché esse siano scelte anche mediante criteri qualitativi e ben organizzate in quanto: «[...] les Estampes doivent estre propres & bien choisies, elles doivent estre de belle impression, & disposés en bon ordre, sont qu'on les arrange par le oeuvres des Maistres, ou qu'on les dispose par les sujets differens»<sup>15</sup>.

Tale suddivisione, per autore e tematica, suggerita per i collezionisti, fu largamente praticata anche nell'ambito della produzione e commercializzazione delle stampe, come riscontrabile nel caso della attivissima stamperia romana de' Rossi alla Pace.

Un utile strumento per osservare la complessa articolazione dell'impresa editoriale è costituito dall'*Indice delle Stampe*, licenziato dai torchi per la prima volta nel 1677 da Giovanni Giacomo de' Rossi, sino all'ultima redazione voluta da Lorenzo Filippo de' Rossi nel 1735 (fig. 3), pochi anni prima della cessione dell'attività alla Camera Apostolica avvenuta nel 1738 per volere di Clemente XII<sup>16</sup>.

L'*Indice*, nelle sue diverse edizioni, è la chiave di volta per comprendere l'interesse, via via maggiore, da parte di molti collezionisti, eruditi, bibliofili, mercanti, artisti, viaggiatori e semplici amatori nei confronti della grafica. Se la prima edizione è ancora alquanto scarna nell'organizzazione tematica delle stampe poste in vendita – presentando le sezioni attraverso il seguente ordine: *Carte Geografiche*, *Città Diverse*, *Antichità di Roma*, *Roma Moderna*, *Opere* (prevalentemente di pittori in ordine alfabetico), *Opere Sacre*, *Opere Profane*, *Opere Diverse d'Architettura e d'Ornamenti*, *Conclusioni e Ritratti* – nelle successive si va arricchendo di contenuti e sezioni<sup>17</sup>.

Appaiono così i prezzi delle stampe (riportati dall'edizione del 1696), la suddivisione organica tra libri (intesi come serie complete) e fogli sciolti (dalla redazione del 1705), nuove opere e sezioni, ad esempio

---

<sup>14</sup> Acquisto considerato quale atto di fondazione dell'odierno *Cabinet des Estampes* della *Bibliothèque Nationale de France* di Parigi, si veda BEAUMONT-MAILLET 1993, p. 8; BRAKENSIEK 2006, pp. 130-162.

<sup>15</sup> DE MAROLLES 1666, p. 8. Inoltre, si ricorda che l'abate scrisse un testo con moltissime notizie e informazioni su opere e artisti intitolato *Le livre des peintres & graveurs*, edito a Parigi nel 1672 (che ebbe larga fortuna sino al XIX secolo); si veda la recente rilettura critica proposta da JOUBERTON 2014, pp. 4-15.

<sup>16</sup> L'importanza dell'*Indice* è stata abilmente indagata da Anna Grelle Iusco, al cui studio si rimanda per una più ampia e approfondita lettura: GRELLE IUSCO 1996. Circa una recente visione dell'impresa dei de' Rossi, specialmente legata all'architettura e alla "narrazione" di Roma moderna, si veda il saggio di ANITORI 2013, pp. 11-69. Per le vicende del passaggio della stamperia, costato ben 45.000 scudi, alla Calcografia Camerale e sull'attività di Giovanni Domenico Campiglia in tale ambito si rinvia al contributo ricco di dati di SAPORI, AMADIO 2008, pp. 265-315.

<sup>17</sup> GRELLE IUSCO, pp. 41-58.

*Il Teatro della Guerra contro il Turco*, che arricchiscono l'offerta merceologica della ditta de' Rossi (riscontrabili nell'ultima versione del 1735)<sup>18</sup>.

Eppure, a prima vista, in questa moltitudine di stampe intagliate in rame, bulino e acqua forte, non si riscontra la presenza di una sezione dedicata al paesaggio. Ma, a ben guardare, tale genere è variamente rappresentato e declinato, così nella sezione delle *Antichità di Roma*, si trovano la *Mole d'Adriano antica* (venduta a cinque baiocchi)<sup>19</sup> e la *Veduta di Campo Vaccino* (fig. 4) di Israel Silvestre stampata «in due fogli imperiali con la sua spiegazione» (proposta per cinquanta baiocchi)<sup>20</sup>, e nella sezione dedicata a *Roma Moderna*, si assiste a una vera e propria moltiplicazione delle vedute, e delle architetture, specialmente prodotte dal binomio Giovan Battista Falda-Giovanni Giacomo de' Rossi, assai evocativo della Città Eterna seicentesca<sup>21</sup>. Basterà citare appena un paio di esempi particolarmente efficaci e rappresentativi quali il primo libro de *Il nuovo Teatro delle Fabbriche di Roma moderna fatte nel pontificato di Alessandro VII* (uno scudo e cinquanta baiocchi)<sup>22</sup>, qui illustrato con la *Piazza e Portici della Basilica Vaticana* (fig. 5) e la *Veduta del Castello e Ponte Sant'Angelo, abbellito, et adornato con le statue degli angeli da papa Clemente IX* eseguita dal medesimo autore offerta in *foglio volante* (a venti baiocchi)<sup>23</sup>.

Nella parte votata alle *Opere*, sono presenti numerosi artisti, ordinati alfabeticamente e rappresentati attraverso numerose stampe, così scorrendo i titoli sotto la voce di Annibale Carracci si trova un piccolo libro, composto da sei mezzi fogli imperiali per traverso, con *Vedute de' Paesi* (a trenta baiocchi)<sup>24</sup>, alla pagina dedicata a Stefano della Bella si individuano delle *Vedute di paesini diversi in tondo* (per la medesima cifra)<sup>25</sup>, seguiti da tre vedute, animate da pastori, armenti o satiri, di un paese e di un bosco tratte da Tiziano Vecellio, impresse su un foglio reale per traverso (ciascuna ceduta per cinque baiocchi)<sup>26</sup>.

Ancora più numerosi sono i libri o i fogli sciolti con scene terrestri o marine che costellano la sezione votata alle *Opere Profane*, in tale sede si accolgono le *Vedute di Paesi* in due fogli reali per traverso di Paul Brill, le *Vedute di vari Paesi* del medesimo autore, e ancora opere con lo stesso titolo, dunque difficilmente identificabili, di Remigio Cantagallina e Dominique Barriere, quest'ultimo – qui rappresentato mediante un *Paesaggio con pescatori* (fig. 6) – è presente anche con *Varie vedute di mare, con navigli*<sup>27</sup>.

---

<sup>18</sup> Per una lettura comparativa e approfondita delle diverse edizioni dell'Indice, correlata da un ampio apparato di tavole sinottiche si veda ivi, pp. 138-511.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 180-181.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 186-187.

<sup>21</sup> Ivi, p. 34.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 188-189.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 200-201.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 212-213.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 290-291.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 292-293.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 308-311.

Come sopra evidenziato, paesaggi sacri e profani, vedute, capricci e architetture, si nascondono tra le fitte pagine dell'Indice, imperfetto ma «sensibile termografo della cultura grafica del Sei-Settecento romano»<sup>28</sup>, confermando il silenzioso e duraturo successo di questo genere di stampe. Circa quest'ultime i prezzi contenuti (che rimasero incredibilmente invariati dal 1705 al 1797), in particolar modo dei fogli volanti, ne agevolano l'acquisto e la circolazione.

In tal senso la formazione di nuclei, più o meno omogenei, e di intere raccolte non rimane esclusivamente appannaggio dei grandi collezionisti, come il sopramenzionato de Marolles (la cui prima collezione ammontava ad oltre centoventimila stampe), ma raggiunge le case e le biblioteche di amatori e dilettanti, tra cui il già citato Nicola Pio (1673-1736)<sup>29</sup>. Questo eclettico personaggio, interessato tanto ai disegni quanto alle stampe, restituisce un importante tassello di quel *milieu* formato da conoscitori, agenti e mercanti (a volte confondibile con un certo *demi-monde*), in cui il romano sembra muoversi con qualche abilità, nonostante i mezzi economici non particolarmente abbondanti<sup>30</sup>.

Il concreto interesse per la grafica viene chiaramente manifestato da Pio stesso nella prefazione al suo manoscritto intitolato *Le Vite di Pittori, Scultori et Architetti*<sup>31</sup> in cui si dice che egli: «[...] per lo spazio di anni venti in circa è stato sempre intento a formare un pingue e numeroso studio di stampe antiche e disegni di valenthuomini. Cominciando da Andrea Mantegna, Alberto Duro ecc., dall'anno 1400 sino al presente, con gl'intagli dei più celebri intagliatori di detti tempi e doppo haver accumulato un numero incredibile di stampe rappresentanti le opere più grandiose di tanti famosi pittori con gran fatica, tempo e dispendio, ne ha formato con buona regola e scuola, sopra cinquanta grossi volumi [...]. Ed essendo il detto studio giunto a questo segno e pensando sempre più l'auttore per soddisfare al suo genio e diletto come poterlo augumentare, arricchire e renderlo singolare, risolve di fare una raccolta di disegni dei più scelti e rari professori dell'Europa [...]»<sup>32</sup>.

Sebbene le preziose carte collezionate da Pio siano state disperse da lui stesso, come attesta la vendita dei disegni a Pierre Crozat<sup>33</sup>, una rilevante parte dei tomi che accoglievano le stampe è stata acquistata dal

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 13.

<sup>29</sup> Nicola Pio è stato specialmente indagato per la sua attività di collezionista di disegni e per essere l'estensore del manoscritto de *Le Vite di Pittori, Scultori et Architetti*, su queste tematiche si rimanda agli importanti testi di BORENIUS 1921, pp. 247-249; CLARK 1967, pp. 3-23; PIO 1724 (1977, a cura di Engass); PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983, pp. 135-151; BJURSTRÖM 1995. Si deve a GUERRIERI 2009-2010 (in particolare p. 10, nota 42) l'aver individuato gli estremi cronologici del romano e molti altri utili documenti. Circa la collezione di stampe, tema che ha goduto di minor interesse critico, i contributi ad oggi più rilevanti sono quelli di PROSPERI VALENTI RODINÒ 1976, pp. 14-25; EADEM 1988, pp. 67-80 (con bibliografia precedente).

<sup>30</sup> GUERRIERI 2009-2010, p. 13, nota 52.

<sup>31</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ms. Capponi 257; si rimanda all'edizione critica curata dai coniugi ENGGASS, PIO 1724 (1977).

<sup>32</sup> PIO 1724 (1977), p. 2.

<sup>33</sup> Sulle vicende della collezione di disegni, e in particolare sui ritratti di numerosi artisti, comperati da Carl Gustav Tessin (1695-1770) alla vendita della collezione Crozat, tenutasi a Parigi nel 1741 e organizzata da Pierre-Jean Mariette, oggi confluiti nel Nationalmuseum di Stoccolma, si veda CLARK 1967, pp. 3-23.

Ministero della Pubblica Istruzione, sul mercato antiquario londinese nel 1925-1927, per iniziativa di Achille Bertini Calosso<sup>34</sup>. I trentatré volumi di Nicola Pio, oggi facenti parte del Fondo Nazionale<sup>35</sup>, testimoniano l'organizzazione dei materiali e la varietà degli stessi; così, in circa seimila stampe, organizzate per autori, scuole e nuclei tematici, si alternano, Dürer, Michelangelo, Raffaello (assai ben rappresentato unitamente alla sua scuola), Tiziano, i Carracci (e i loro seguaci), Tempesta, la dinastia dei Sadeler, Callot, Della Bella, da Cortona, Pietro Sante Bartoli e Maratti, solo per citarne alcuni. Tra i tomi suddivisi per soggetti si menzionano almeno quelli con le serie degli *Omini Illustri e Diversi*, le *Antichità diverse* e i *Ritratti diversi*<sup>36</sup>.

All'interno di questa cospicua messe di fogli i paesi e le vedute, seppure non prevalenti dal punto di vista numerico o qualitativo, sono variamente declinati, ora raccolti sotto i singoli autori, come nel caso del tomo XVII contenente paesaggi di Annibale Carracci e Giovan Francesco Grimaldi, ora nei volumi che accolgono soggetti specifici come quello delle già menzionate *Antichità*, costellato dalle vedute dei monumenti romani di Nicolas Béatrizet e Étienne Dupérac.

Non ultimo, compare un intero volume intitolato *Boscherecce e Paesi Diversi*<sup>37</sup> che accoglie opere di vari artisti, tra cui il già citato Grimaldi, il fiammingo Paul Brill, l'olandese Herman van Swanevelt e i componenti della famiglia francese Perelle.

La realizzazione e la composizione dei volumi in esame sembrerebbe essere opera dell'artista e collezionista Filippo Germisoni (o Cermisoni), a cui Pio riconosce il merito di aver fatto: «con gran genio incetta di disegni e stampe antiche di migliori auttori dell'Europa, nelle quali ha avuto una cognitione tale che forse na ha havuto pari, essendo stato il direttore del famoso studio del P. Rev.mo D. Giovanni Guerrero cistercense, con haverlo disposto con buon'ordine, e vaga simitria, come anche il simile ha fatto in questo dell'auttore»<sup>38</sup>.

L'attività di Germisoni, così come le non illimitate risorse economiche di Pio, appaiono testimoniate dalla presenza, su alcune stampe, di quadrettature e/o schizzi a matita nera o rossa al verso, evidenziando così un impiego delle opere quale materiali da lavoro, dunque una provenienza da rintracciare, verosimilmente, nelle botteghe degli artisti (ove i fogli possono essere acquisiti con costi contenuti)<sup>39</sup>.

Inoltre, secondo una consuetudine assai comune sia nel XVII che nel XVIII secolo, molte incisioni risultano oggi prive di margine, e sono montate sulle pagine dei volumi con una cornice, doppia o tripla,

---

<sup>34</sup> Iniziativa che il celebre storico dell'arte intraprese quando ricoprì l'incarico di direttore dell'allora Regia Galleria Borghese.

<sup>35</sup> Le stampe Pio sono conservate a Roma, presso l'Istituto Centrale per la Grafica, con una numerazione progressiva che principia con il numero di inventario FN 33876 e si conclude con FN 39892.

<sup>36</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ 1976, p. 24.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> PIO 1724, pp. 39-40. Su Germisoni, figura ancora da indagare, si veda GUERRIERI 2009-2010, pp. 48-50 (con bibliografia precedente).

<sup>39</sup> Di questo parere PROSPERI VALENTI RODINÒ 1988, p. 70.

realizzata ad inchiostro nero. La disposizione delle opere in ordine cronologico sembra possa servire al «nostro collezionista per tracciare l'evoluzione della storia dell'arte grafica con criteri già moderni»<sup>40</sup>.

Dunque, la partecipazione e l'apporto di Pio alla conoscenza di stampe e disegni furono certamente articolati, spaziando dal ruolo di conoscitore a quello di collezionista (ma anche perito e intermediario), avendo rapporti con numerosi personaggi variamente interessati all'arte e alla grafica come, tra i molti: Pietro Santi Bartoli, Alessandro Gregorio Capponi, Giuseppe Ghezzi, Vincenzo Vittoria<sup>41</sup>.

Giova menzionare, in tale sede, che Pio fu anche destinatario di un disegno, raffigurante un *Paesaggio* (fig. 7) che reca un'utile iscrizione: «Jo Odoardo de Silva lo feci per il Sig. Nicola Pio nell'Hore oziose della settimana di Pasqua del 1717=in Roma»<sup>42</sup>.

Il foglio – evidentemente un prodotto amatoriale di non eccelsa qualità<sup>43</sup> – offre una preziosa testimonianza del rapporto, ancora tutto da indagare, tra Pio e Odoardo de Silva (1669-1722)<sup>44</sup>, dilettante e conoscitore d'arte, «referendario di entrambe le segnature che per volontà di papa Innocenzo XIII aveva raggiunto grazia, sapienza e dottrina»<sup>45</sup>.

Sebbene siano riconosciute al prelado, da alcuni contemporanei, indubbie qualità di intenditore d'arte, rimane una figura “enigmatica”<sup>46</sup>, pur essendo spirato nel Palazzo del Quirinale<sup>47</sup> ed essendo membro dell'Arcadia, con il nome di Selvindo Pelasgo<sup>48</sup>. All'interno del prestigioso consesso (così come fuori) è possibile evidenziare i rapporti intercorsi con alcune personalità strettamente legate al collezionismo di grafica, ovvero il cardinale Filippo Antonio Gualtieri (o Gualterio), noto collezionista e bibliofilo<sup>49</sup> e il già menzionato canonico Vincenzo Vittoria. Il rapporto con il primo (non sottolineato dalla critica) è forse da rintracciare nella comune formazione presso il cardinale Domenico Tarugi (1638-1696) – avvo-

---

<sup>40</sup> Ivi.

<sup>41</sup> Per un'aggiornata e ampia ricostruzione dei rapporti di Nicola Pio con l'ambiente di collezionisti, mercanti, artisti e conoscitori attivi a Roma si rimanda al già citato studio di GUERRIERI 2009-2010.

<sup>42</sup> Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Pio, vol. XXVII, inv. n. FN 9121.

<sup>43</sup> Definito «a mediocre pen landscape in the style of Grimaldi» da PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983, p. 138.

<sup>44</sup> Si tratta del nipote di Rodrigo Lopez de Sylva (1599-1671), esponente della famiglia portoghese legata a Roma e alla ben nota commissione a Bernini dell'omonima cappella nella chiesa di Sant'Isidoro, e figlio del conte Francesco Nicola de Silva (1633-1699), quest'ultimo era un abile uomo d'affari e fece ingenti investimenti immobiliari e fondiari anche nella zona di Frascati. Circa i lavori di Sant'Isidoro si veda NEGRO 2002; per una ricostruzione dei suoi interessi commerciali nel tuscolano si rimanda a GUERRIERI BORSOI 2009<sup>b</sup>, pp. 103-118 (in particolare p. 110).

<sup>45</sup> L'iscrizione è apposta sul monumento funebre del prelado, situato nella sopra citata cappella, NEGRO 2002, p. 39.

<sup>46</sup> GUERRIERI 2009-2010, p. 11, p. 48, nota 188. La studiosa rintraccia alcuni documenti assai interessanti, tra cui una missiva del pittore Ludovico Antonio David a padre Pellegrino Orlandi, datata 29 settembre 1703 e dedicata a identificare e sciogliere alcuni monogrammi presenti su delle stampe nordiche, monsignor de Silva viene definito: «prelato virtuoso, e di buona intelligenza».

<sup>47</sup> NEGRO 2002, p. 39.

<sup>48</sup> GIORGETTI VICHI 1977, p. 229.

<sup>49</sup> Per un profilo biografico di questo importante porporato, noto per i suoi molteplici interessi collezionistici, si rimanda a GIORDANO 2003, vol. 60; per alcune considerazioni circa il collezionismo di grafica, specialmente di disegni, si vedano i capitoli III e IV in questa sede.

cato concistoriale dal 1682, referendario del tribunale della Segnatura dal 1689, arcade con il nome di Egerio Daseo dal 1691, infine arcivescovo della diocesi di Ferrara per una stagione assai breve (1695-1696)<sup>50</sup> – giacché Gualtieri e de Silva vengono menzionati quali «discepoli» di Tarugi nella biografia a lui dedicata dall'abate Niccolò de' Simoni all'interno de *Le vite degli Arcadi illustri*<sup>51</sup>.

Il rapporto con Vittoria (1650-1709) canonico, erudito, trattatista e collezionista, è fondato da comuni interessi sia culturali che artistici<sup>52</sup>. Quest'ultimo, nato a Dénia (vicino Valencia) da genitori italiani, dopo essere stato a Firenze si era trasferito a Roma e qui aveva intrapreso – con scarso esito – una formazione artistica, sia essendo stipendiato dall'accademia medicea di piazza Madama (dal maggio 1678 a ottobre 1686), sia formandosi presso l'illustre Carlo Maratti. Tra il 1686 e il 1687 Vittoria diviene canonico di Xàtiva, pur risiedendo assai poco in Spagna, e si dedica alla stesura di vari testi eruditi, stampati o manoscritti, tra cui si ricorda il celebre volume delle *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice per difesa di Raffaello da Urbino, dei Caracci, e della loro scuola*, edito nel 1703, che certo consolida la sua fama di letterato sancita, l'anno successivo, dall'ingresso in Arcadia con il nome di Eriseno Langiano<sup>53</sup>.

Nel 1705, il canonico spagnolo dà alla luce, per i tipi di Gaetano Zenobi (il medesimo editore del libro sopra citato), la *Vita, e miracoli dell'apostolo valenziano San Vincenzo Ferreri dell'Ordine de' predicatori*, testo dedicato a Suor Maria Grazia di San Clemente, nipote di Clemente XI; lo scritto non attese solo l'erudizione dell'autore e la *captatio benevolentiae* verso la famiglia del pontefice regnante, ma testimonia l'attiva partecipazione di monsignor de Silva, che compare come autore del sonetto dedicato a un miracolo del santo, posto subito dopo l'indice dei capitoli e prima del testo, in una posizione quindi tutt'altro che marginale<sup>54</sup>.

Nell'ambito dei molteplici legami tra alcuni dei personaggi sopra elencati (ma molti altri se ne potrebbero aggiungere), non appare per nulla casuale menzionare il fatto che vi sia un rapporto tra Vittoria e Pio stesso. Tale dato è chiaramente riscontrabile nel testamento del già menzionato Pietro Santi Bartoli, datato 7 novembre 1700, in cui il canonico spagnolo è designato quale esecutore testamentario ma, qualora quest'ultimo morisse, il perugino indica «in tal caso in suo luogo esecutore Testam.rio eleggo, e Deputo di tte le sud.e facoltà il Sig.re Nicola Pio»<sup>55</sup>.

Santi Bartoli oltre ad essere assai attivo come antiquario, disegnatore, incisore e pittore<sup>56</sup> aveva spo-

---

<sup>50</sup> Su Tarugi si veda NEGRUZZO 2019, vol. 95, pp. 106-107 (con bibliografia precedente).

<sup>51</sup> DE SIMONI 1710, vol. II, pp. 255-274 (in particolare pp. 269-270).

<sup>52</sup> Sulla figura di Vittoria, dai molteplici interessi, si rimanda ai contributi di BLUNT 1967, pp. 31-32; GOLDBERG 1983, pp. 173-183; RUDOLPH 1989, pp. 223-266; BASSEGODA I HUGAS 1994, pp. 37-62; LYON 2003, pp. 481-507; GUERRIERI 2009-2010, pp. 16-33.

<sup>53</sup> CRESCIMBENI 1720-1721, vol. III, pp. 90-91.

<sup>54</sup> Il sonetto è intitolato *Sopra il miracolo di S. Vincenzo Ferreri. Della Donna resuscitata nella Città di Salamanca in Testimonio d'esser egli l'Angiolo dell'Apocalisse descritto al Cap. XV* (la pagina su cui è stampato è priva di numerazione).

<sup>55</sup> Documento trovato e trascritto da GUERRIERI 2009-2010, pp. 136-139.

<sup>56</sup> La bibliografia su Pietro Santi Bartoli e su suo figlio Francesco risulta ampia, per brevità si rimanda a GENTILE ORTONA,

sato Lucia Dorotea Maria Grimaldi<sup>57</sup>, figlia del noto artista e paesaggista Giovan Francesco (1605/1606-1680)<sup>58</sup>; nel sopra menzionato testamento alcuni paesaggi realizzati da Grimaldi, vengono lasciati in eredità proprio a Vittoria e a Pio, sei disegni al primo e un dipinto su rame al secondo<sup>59</sup>.

Il lascito al canonico spagnolo non evidenzia solo una consueta forma di gratitudine da parte del testatore nei confronti dell'esecutore, ma è legata alla ben nota passione di collezionista di grafica di quest'ultimo, rappresentata dalla raccolta di volumi (venti tomi in folio imperiale) contenenti disegni (forse meno di un migliaio di fogli) e stampe (in numero decisamente preponderante) da lui assemblata<sup>60</sup>.

I libri di disegni, ordinati cronologicamente e per "scuole" principiavano con un foglio di Pietro Perugino, proseguendo con quelli dei Carracci, sino a giungere a Maratti e alla sua scuola. Ma, oltre questi, si desidera rilevare la presenza di un intero volume, più propriamente un album, contenente i «Paises originales que dibujo con la pluma Gian Francisco Boloñés»<sup>61</sup>. Si tratta di un *corpus* di centotrenta disegni di paesi e ornamenti, prevalentemente realizzati da Grimaldi (ma anche, in minor numero, eseguiti da Alessandro Algardi, Johan Paul Schor e altri anonimi artisti)<sup>62</sup>.

L'appartenenza del volume alla collezione dello spagnolo è palesemente confermata dallo stemma del canonico che campeggia al centro della legatura (*fig. 8*) aparendo anche sul frontespizio che presenta la seguente iscrizione: «PAESI/ ORIGINALI/ DISEGNATI/ DA/ GIO. FRANCESCO/ GRIMALDI BOLOGNESE/ DEL MUSEO/ DI D. VINCENZO VITTORIA/ CANONICO DI XATIVA/ IN ROMA L'ANNO MDCCI»<sup>63</sup>.

Sebbene non sia chiaro se sia lo spagnolo ad aver materialmente assemblato i fogli o se li abbia già ricevuti quali insieme "precostruito", le informazioni sopra riportate testimoniano che egli abbia fatto rilegare il volume nel 1701, la legatura – eseguita a Roma – corrisponde inoltre alla tipologia descritta da

---

MODULO 2016 (con bibliografia precedente).

<sup>57</sup> Quest'ultima è designata nel testamento sopra menzionato quale erede universale dei beni del marito.

<sup>58</sup> Sull'artista si veda BATORSKA 2011 (con bibliografia precedente), circa l'attività incisoria, largamente praticata da Grimaldi, si consulti BELLINI 2012.

<sup>59</sup> «Sig.re D. Vincenzo p. rag.e di Legato lascio sei disegni del q.m Gio:fran.o mio socero: Passando poi a miglior vita il sud. Ill.mo S.re D. Vincenzo (che Dio no voglia) in tal caso in suo luogo esecutore Testam.rio eleggo, e Deputo ed tte le sud.e facoltà il Sig.re Nicola Pio, al quale parim.te p. rag.e di legato lascio un quadro del sud. q. Gio:Fran.co dipinto in Rame ed la sua cornice», cfr. GUERRIERI 2009-2010, p. 138.

<sup>60</sup> Un esaustivo elenco del contenuto della collezione viene offerto da Vittoria stesso, «pero lo mas singular era los 20 tomos en folio imperial en los quales estava recopiladas las obras de los más célebres pintores en estampa, todos igualmente enquadernados en cordovan carmesi de levante, y los cuerpos y lomos dorados, dos havia de Dibujos Originales el primero empezando de Pedro perugino hasta los Carachi y el 2.º de los Caracis hasta los discipulos de Maratti con buen numero de Rafael, Miguel Angel, Julio Romano, de los Carachis, y de otros muchos autores al numero de 600» trascritto e commentato in BASSEGODA I HUGAS 1994, pp. 51-52.

<sup>61</sup> BASSEGODA I HUGAS 1994, p. 52.

<sup>62</sup> London, British Museum, inv. At, 10.1. La proposta di identificare il volume londinese con quello appartenuto a Vittoria si deve a RUDOLPH 1989, pp. 234-235, n. 41, ipotesi largamente accettata dalla critica come TURNER 1999, vol. I, pp. 84-86 (in particolare p. 85).

<sup>63</sup> Cfr. TURNER 1999, vol. I, pp. 86-87.

Vittoria stesso, in cuoio cremisi con il dorso e i piatti dorati. Inoltre, le ricerche condotte in questa sede consentono di identificare la legatura quale prodotto eseguito dagli Andreoli – celebre famiglia di librai e legatori attivi per la Biblioteca Apostolica Vaticana e per illustri committenti, tra cui Alessandro VII, dal 1630 al primo trentennio del 1700 circa<sup>64</sup> – o dalla loro bottega, grazie a puntuali raffronti stilistici dei singoli ferri impiegati. Dunque, anche la scelta di far realizzare le pregiate legature da un atelier noto e di successo, attesta il gusto del collezionista e un impiego di risorse economiche non indifferente per la presentazione, valorizzazione (e conservazione) della propria raccolta grafica.

Ad arricchire tale scoperta sopraggiunge anche un ulteriore ritrovamento, ovvero quello di un'altra legatura (*fig. 9*), di assai più piccolo formato e contenente un'edizione de *Le vite de dodici cesari* di Gaio Svetonio Tranquillo<sup>65</sup>, con lo stemma della nobile famiglia romana dei Vittori, ovvero un leone passante con la testa rivolta e il leopardo d'oro accompagnato da una stella a sei raggi, sormontato da un cimiero con piume, che coincide con quello del canonico spagnolo (ad eccezione, evidentemente, del cappello prelatizio). Anche questa seconda legatura è stata verosimilmente realizzata all'interno della bottega Andreoli, sebbene pochi decenni prima di quella Vittoria e da un altro artefice.

Gli elementi esposti, pur frammentari, sembrano indicare una relazione di parentela tra Vittoria, «patrizio valenziano»<sup>66</sup> (di origini italiane), e la nobile famiglia Vittori, sebbene non sia ancora chiaro, allo stato attuale della ricerca, tale nesso.

Non da ultimo, si ricorda che anche gli Andreoli, più precisamente Francesco Andreoli Giustinani, sono legati a doppio filo al mondo della grafica, non solo in veste di librai e legatori ma anche di mercanti e collezionisti. Proprio Francesco, ultimo esponente della dinastia, noto erudito – effigiato nel celebre foglio di Pier Leone Ghezzi raffigurante il *Congresso dei migliori antiquari di Roma* del 1724<sup>67</sup> – aveva raccolto libri illustrati, stampe e disegni, forse con la doppia finalità di venderli e di collezionarli<sup>68</sup>.

---

<sup>64</sup> Per un'evoluzione della legatura e una conoscenza degli Andreoli, in particolare dei fratelli Gregorio e Giovanni, attivi per pontefici, cardinali e illustri committenti, si rimanda a QUILICI 1988; EADEM 1991, pp. 15-26; EADEM 1992, pp. 140-144; RUYSSCHAERT 1992.

<sup>65</sup> Collezione privata: Gaio Svetonio Tranquillo, *Le vite de dodici cesari di Gaio Svetonio Tranquillo. Tradotte in lingua toscana per m. Paolo Del Rosso cittadino fiorentino*. In Venetia, appresso Baldassare Costantini, al segno di S. Georgio (In Vinegia, per Giouan Griffio ad istanza di Baldassare Costantini, al segno di s. Georgio, 1554).

In 8°(mm.145x95), 290 cc.; frontespizio con la marca dello stampatore: caduceo sormontato da colomba e sostenuto da due mani uscenti da nubi; motto: «Nulla sine labore est virtus». Legatura in marocchino con tagli in oro zecchino. La bella legatura è del XVII secolo in marocchino nocciola alle armi della Famiglia Vittori, eseguita a Roma dalla Bottega degli Andreoli o da un legatore, stilisticamente vicino, definito da Vianini Tolomei come maestro "Enigmatico". I piatti sono inquadrati da una cornice eseguita con un ferro a rotella, tipico degli Andreoli, e da filetti a secco raccordati alla cornice interna con un ferro floreale stilizzato impresso in diagonale. All'interno dei quattro angoli un ferro con una faccia di "Pierrot", la grande arma laica dei Vittori è sormontata da un cimiero con svolazzo di piume e circondata da ferri a filigrana, al centro pendente un fiocco. Dorso a cinque comparti, quattro dei quali riccamente ornati e uno con il titolo impresso in oro.

<sup>66</sup> Così si definisce lui stesso nel frontespizio delle *Osservazioni sopra il libro della Felsina* [...].

<sup>67</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. Lat. 3116.pt.bis: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Ott.lat.3116.pt.bis](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ott.lat.3116.pt.bis).

<sup>68</sup> Tale ipotesi è avanzata da PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 43.

Sebbene non sia possibile ricostruire il fondo Andreoli nella sua completezza risulta possibile individuare tra i volumi superstiti, organizzati per soggetto (secondo una prassi consolidata all'interno delle botteghe di artisti, editori e librai) e confluiti nella celebre collezione Corsini, un tomo dedicato ai *Disegni di diversi paesi*, con molti fogli eseguiti dal già menzionato Grimaldi<sup>69</sup>.

Libri e legature aiutano a ricostruire e delineare – pur parzialmente – l'entità di altre collezioni di grafica, come nel caso di quella del cardinale Silvio Valenti Gonzaga (1690-1756)<sup>70</sup>. Il potente segretario di Stato di Benedetto XIV e camerlengo di Santa Romana Chiesa, uomo dai molteplici interessi, dalle scienze all'arte, dalla tutela del patrimonio artistico alla bibliofilia, raccolse anche un'importante collezione di stampe e disegni, oggi in gran parte dispersa. In tal senso, risulta assai utile l'*Inventario dei Quadri, Suppellettili, Beni stabili e non alla morte del Card. S. Valenti Gonzaga* datato 1756, che riporta nel lungo elenco di opere e beni anche le stime, effettuate dai periti, per i libri e per il materiale grafico. La libreria, composta da una gran quantità di opere raccolte dal prelado nei suoi numerosi viaggi diplomatici per l'Europa e a Roma, anche mediante l'apporto di Federico Ottone e Giovanni Burcardo Mencke e alla sistemazione e schedatura del materiale effettuata dall'abate Prospero Petroni (successivamente divenuto bibliotecario della Sapienza), annoverava «numero millequattrocento settantatré tomi di miscellanea parte giuridiche, parte storiche, parte politiche e parte varie, Teologiche, Filosofiche e Poetiche Legate alla rustica con marocchino rosso filettato d'oro al frontespizio»<sup>71</sup>. Tale insieme di testi venne valutato dal celebre libraio e tipografo Niccolò Pagliarini – noto al porporato poiché fu lo stampatore del *Giornale de' letterati* (edito dal 1742 al 1759) voluto da Valenti Gonzaga stesso<sup>72</sup> – che li stimò 800 scudi il 28 settembre 1756<sup>73</sup>.

Di importo ben maggiore, quasi quattromila scudi, venivano valutati il 15 dicembre dello stesso anno i «Numero 91 tomi òssiano cassette à guisa di Libri, dentro dei medesimi contengono quantità di disegni, e stampe in Rami di pittura, architettura e scoltura di diversi autori tanto d'Architettura, quanto di Scoltura e Pittura quali si stimano dal qui sottoscritto Perito Incisore»<sup>74</sup>.

<sup>69</sup> Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FC 158 H 9. Per la ricostruzione della provenienza Andreoli all'interno del vasto Fondo Corsini si rimanda a PEZZINI BERNINI 2001, in particolare p. 78 e nota 70. Alcuni testi illustrati, tra cui l'*Architettura con diversi ornamenti cavati dall'antico* di Giovan Battista Montano (Roma, 1636) e l'*Historia utriusque belli dacici* (Roma, 1576), sono stati identificati mediante la nota di provenienza apposta al frontespizio con la dizione «Ex Collectio. Fran.º Andreoli de Iustinianis Romani», si veda l'utile contributo di ANTEOMASO 2004, pp. 48-67 (in particolare p. 54).

<sup>70</sup> Quale significativo contributo sul porporato si rimanda al rilevante articolo di CORMIO 1986, pp. 49-66. Per un aggiornato profilo biografico si legga ARMANDO 2020, vol. 97 (con ampia bibliografia precedente); circa una visione assai ampia degli interessi culturali, scientifici e artistici del cardinale si veda il catalogo a cura di MORSELLI, VODRET 2005; per la ricostruzione della sua collezione grafica si vedano i due testi di PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996, pp. 131-192; EADEM 2005, pp. 271-285.

<sup>71</sup> La citazione è tratta dall'*Inventario* sopra menzionato, ritrovato e commentato da CORMIO 1986, p. 53 (e nota 29).

<sup>72</sup> Il periodico, strumento della politica culturale del pontificato di papa Lambertini e del cardinale Valenti Gonzaga, vide la partecipazione di numerosi letterati ed eruditi tra cui Ridolfino Venuti, Ruggero Giuseppe Boscovich e Gaetano Cenni ed ebbe una particolare attenzione per la cultura di portata europea, evidenziata sin dal sottotitolo di *Novelle letterarie ultramontane*, si veda DONATO 1997, pp. 39-61, e ARMANDO 2020.

<sup>73</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996, p. 150, nota 8.

<sup>74</sup> La stima esatta è di 3969 scudi, ibidem, nota 11.

Sebbene tale stima – eseguita da Giovanni Domenico Campiglia, noto esperto di grafica che aveva lungamente collaborato con il porporato alla direzione della neonata Calcografia Camerale sin dal 1738<sup>75</sup> – comprendesse sia i disegni che le stampe, quest'ultimi vennero venduti separatamente dagli eredi del segretario di stato, ovvero i nipoti, uno dei quali era a Roma, il cardinal Luigi, l'altro a Mantova, il marchese Carlo. Una parte dei disegni venne acquistata nel 1762 dallo scultore, collezionista, restauratore e mercante Bartolomeo Cavaceppi<sup>76</sup>, per il corrispettivo di 410 scudi, le stampe furono invece cedute per la somma di 1500 scudi, al marchese Francesco Saverio Leonori di Pesaro, eclettico collezionista, che le pagò 300 scudi in cinque diverse soluzioni<sup>77</sup>.

A loro volta i disegni di Cavaceppi confluirono prima nella collezione di Vincenzo Pacetti e successivamente, nel 1843, nelle raccolte museali di Berlino<sup>78</sup>, invece le stampe di Leonori furono disperse sul mercato, mediante una grande vendita presso Christie's a Londra nel 1772<sup>79</sup>. Dunque, risulta estremamente complesso e difficoltoso ricostruire l'esatta fisionomia del vasto materiale grafico assemblato dal cardinal Silvio Valenti Gonzaga, specialmente per i disegni. Tra quest'ultimi vi era almeno un'opera ritenuta di Raffaello (oggi attribuita a Giovan Francesco Penni) raffigurante *Mosè salvato dalle acque*<sup>80</sup> – fatta incidere a James Stuart dal cardinale – e il celebre cartone di Michelangelo con l'*Epifania della Vergine* (già nella collezione di Fulvio Orsini)<sup>81</sup>.

Circa le stampe appare possibile delineare i principali nuclei di opere presenti, non solo mediante il catalogo della sopra citata vendita londinese della collezione, in cui comparivano all'incanto ben venti-

---

<sup>75</sup> La fama di Campiglia come esperto e perito di grafica era tale che fu lui a selezionare le oltre duemila stampe della Biblioteca Apostolica Vaticana da consegnare a Mengs, come pagamento per una transazione, nel 1773, su tale tema si veda il capitolo successivo in questa sede. Circa il passaggio della calcografia de' Rossi alla Reverenda Camera Apostolica si veda il già menzionato contributo di Saporì, Amadio 2008, pp. 265-315; per un profilo biografico di Campiglia si rimanda a RUBECHINI 2018, pp. 207-214.

<sup>76</sup> La bibliografia su Cavaceppi è assai numerosa, per una conoscenza della biografia dello scultore e restauratore si veda BARBERINI 1994, pp. 13-36; su alcune questioni concernenti il restauro ed il mercato di statuaria (e non solo) così come sulla bottega si rimanda a PIVA 2000, pp. 5-20; EADEM 2010, pp. 59-64.

<sup>77</sup> Francesco Saverio Leonori rimane una figura di collezionista ancora da indagare in modo approfondito da parte della critica, certamente fu un attivo e colto esponente della nobiltà locale così come un amante delle arti. Egli ricoprì ruoli amministrativi, come la carica di Tesoriere generale della Tesoreria dello Stato di Urbino, verso la metà del XVIII secolo (DEGLI ABBATI OLIVIERI GIORDANI 1755, pp. 60-61), essendo parimenti un acquirente onnivoro di beni, come due grandi tavole di verde antico (DEGLI ABBATI OLIVIERI GIORDANI 1781, p. 30), e figurare anche in veste di sottoscrittore di una raffinata edizione illustrata in quattro volumi dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, stampata nel 1773 a Birmingham, dai torchi di G. Baskerville per P. Molini. Sulle collezioni di Leonori e suo figlio Luigi si veda BARLETTA 1997, pp. 111-120.

<sup>78</sup> Per una lettura della collezione di disegni di Pacetti, oggi presso il Kupferstichkabinett di Berlino, si veda il recente contributo di MORET, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018, pp. 277-292.

<sup>79</sup> *A catalogue of that much-esteemed and well-known Collection of Prints, and Books of Prints, belonging to the marquis Leonori of Pesaro; among which is a beautiful and compleat set of the Cabinet du Roy, in twenty-five Volumes, a Present from Louis XV to cardinal Valentini, when Secretary of State [...] 1772.* Per la vendita Leonori si affidò al proprio amministratore, Francesco Gualtieri, e a due intermediari, Pietro Baldelli e Vincenzo Bottoni, si veda PROSPERI VALENTI RODINÒ 2005, p. 276.

<sup>80</sup> London, Victoria and Albert Museum, inv. DYCE.185: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1136895/the-finding-of-the-child-drawing-penni-giovanni-francesco/>

<sup>81</sup> London, British Museum, Inv. 1895,0915.518: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1895-0915-518-](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-518-)

mila incisioni, ma specialmente grazie a un manoscritto compilato dall'amministratore dei beni, Francesco Gualtieri<sup>82</sup>. Nel prezioso documento si ricava l'esorbitante numero di opere a stampa, oltre trentamila fogli, e la conformazione dell'intera raccolta Leonori – basata sull'acquisizione del materiale Valenti Gonzaga, rimasto pressoché immutato nel passaggio di proprietà – suddivisa in quattro macro categorie: «scuole italiane, oltramontane, materie determinate e ritratti»<sup>83</sup>.

Come precedentemente rilevato per collezioni analoghe, anche in questo caso il genere del paesaggio non è menzionato esplicitamente, o comunque non compare una categoria ad esso intitolata, eppure varie declinazioni del genere, come vedute, paesi, battaglie e scene di genere, sono presenti nelle stampe dei Carracci, di Antonio Tempesta e Stefano della Bella, come nelle prove dei maestri d'oltralpe quali i Perelle, Nicolas Poussin e Antoine Watteau. Parimenti, nella sezione delle *materie determinate* si rintracciano, conservate in cartelle e fogli sciolti, stampe raffiguranti Roma e le relative antichità, di Étienne Dupérac, Giacomo Lauro e Giovan Battista Piranesi.

Inoltre, nella medesima categoria, è opportuno rammentare la presenza di una parte dedicata a *Fiori e animali*, esplicita testimonianza dello spiccato interesse scientifico e naturalistico del cardinal Valenti Gonzaga, con ben 844 stampe raffiguranti pesci, farfalle, uccelli e insetti.

Nonostante le due vendite effettuate, quella a Cavaceppi e quella a Leonori, non tutto il materiale grafico fu alienato dagli eredi Valenti Gonzaga, giacché alcuni tomi di stampe, e almeno un paio di album di disegni, vennero verosimilmente inseriti nel legato della biblioteca lasciata in eredità al cardinale Luigi. Questi, dotato di grande cultura e ben noto bibliofilo – tanto da ricoprire il prestigioso ruolo di Prefetto della Biblioteca Apostolica Vaticana – non solo conservò i tomi provenienti dallo zio ma ne accrebbe il numero, occupandosi anche di tutelarne l'eventuale dispersione, lasciandoli in eredità alla Compagnia di Gesù, nel 1808, data della propria scomparsa<sup>84</sup>.

La provenienza Valenti Gonzaga dei venti volumi di stampe ed uno di disegni sino ad oggi rintracciati

---

<sup>82</sup> Il documento è conservato a Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Carte Leonori, ms. 1675; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2005, pp. 276-277, p. 284, nota 35.

<sup>83</sup> Non è questa la sede per riportare l'intera composizione della collezione Leonori, già Valenti Gonzaga, ma risulta utile menzionare alcuni degli artisti ivi raccolti. Figurano così, nei quindici volumi della scuola romana, la più rappresentata, ben cinque tomi su Raffaello (con cronologie che spaziano da Raimondi a Pietro Santi Bartoli), tre con opere di Marcantonio Raimondi, uno di Giulio Romano, un altro per gli Zuccari, ed uno dedicato a Barocci, gli ultimi quattro sono invece miscellanei, prevalentemente con opere di artisti 'romani' secenteschi e settecenteschi, da Andrea Sacchi a Ciro Ferri, da Giovan Lorenzo Bernini a Carlo Maratti, da Francesco Trevisani a Pier Leone Ghezzi, solo per citarne alcuni. Per riferimenti bibliografici si veda la nota precedente.

<sup>84</sup> I libri e i manoscritti Valenti Gonzaga lasciati ai gesuiti furono incamerati dal neo costituito Regno d'Italia a seguito delle leggi circa l'eversione dell'asse ecclesiastico, ovvero la confisca dei beni ecclesiastici, rifacendosi in particolare al regio decreto 3036 del 7 luglio 1866 con cui si ordinava la soppressione degli ordini e delle congregazioni religiose (stabilita dalla legge 2987 del 28 giugno 1866), e alla legge 3848 del 15 agosto 1867 che disponeva la confisca dei beni degli enti religiosi. A seguito di aspre diatribe legali tali beni vennero destinati, nel 1875, all'attuale Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma, Istituto presso il quale sono stati rintracciati venti volumi di stampe ed uno di disegni da PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996, pp. 141-148.

è stata individuata dagli studi mediante la presenza delle preziose legature alle armi, impresse in oro, così come dagli *ex libris* di ambo i cardinali (zio e nipote), ma anche in questo materiale non sembra potersi annoverare alcun paesaggio<sup>85</sup>.

Eppure, tale genere, doveva incontrare il gusto del segretario di Stato di Benedetto XIV – come testimoniato dal *Catalogo De' Quadri, tuttavia esistenti nella Galleria della ch. Mem. Dell'Emo Sig. Cardinale Silvio Valenti* – giacché sono numerosi i dipinti della sua quadreria che rappresentano svariati paesi eseguiti da diversi autori (o ad essi attribuiti). Tra questi si menzionano, a titolo esemplificativo, Gaspar van Wittel<sup>86</sup>, Andrea Locatelli<sup>87</sup>, Jan Frans Van Bloemen<sup>88</sup>, Alessio de Marchis<sup>89</sup>, Salvator Rosa<sup>90</sup>, Giovan Francesco Grimaldi<sup>91</sup>, Hendrik Frans van Lint<sup>92</sup>, Pietro Paolo Bonzi<sup>93</sup>, ma anche artisti non individuati o anonimi, appartenenti alla scuola o maniera fiamminga<sup>94</sup>, a quella olandese<sup>95</sup>, alla scuola di Brughel<sup>96</sup>, oppure Adam Elsheimer<sup>97</sup>, Adriaen Frans Boudewijns<sup>98</sup>, Nicolaes Berchem<sup>99</sup>, Peter Paul Rubens<sup>100</sup>, alla scuola francese con Adrien Manglard<sup>101</sup>, Claude-Joseph Vernet<sup>102</sup>, Claude Lorrain<sup>103</sup>.

Tra i pochi disegni presenti nel sopra menzionato *Catalogo*, dotati di cornici (e a volte di cristalli) come veri e propri dipinti, appare curioso sottolineare l'esistenza di una coppia di: «Quadri di palmi 1., once 6. per larghezza, e palmi 1., once 2. per altezza, rappresentanti disegni di paesi, di Sua Maestà Filippo V»<sup>104</sup>.

---

<sup>85</sup> Si tratta di volumi, stampe e disegni, di diversi argomenti e generi, feste e apparati effimeri, traduzioni di opere d'arte, antichità, e testi di carattere scientifico, prevalentemente dedicati alla botanica e all'entomologia. Tra le molte opere è possibile annoverare gli apparati funebri di Carlo V, come quello inciso da Charistopher Plantin nel 1559, l'opera settecentesca, in due tomi, dell'*Histoire militaire du prince Eugénie de Savoie* del 1729, il *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et les plus beaux dessins qui sont en France* del medesimo anno, e la *Dissertatio de Generatione et Metamorphosis Insectorum* di Maria Sibilla Merian, edita nel 1719 ad Amsterdam. Per una conoscenza complessiva delle opere si veda *supra*.

<sup>86</sup> *Catalogo De' Quadri, tuttavia esistenti nella Galleria della ch. Mem. Dell'Emo Sig. Cardinale Silvio Valenti*, privo di autore e di data. I numeri a seguire sono quelli presenti nel testo in esame: n. 59; nn. 172-173; n. 213; nn. 316-317; n. 327.

<sup>87</sup> Nn. 144-145; n. 146; nn. 301-302.

<sup>88</sup> N. 57; nn. 202-203; nn. 323-324; nn. 332-333.

<sup>89</sup> Nn. 68-69.

<sup>90</sup> Nn. 100-101; n. 255.

<sup>91</sup> Nn. 139-140; nn. 210-211; 252.

<sup>92</sup> Nn. 184-185.

<sup>93</sup> N. 195.

<sup>94</sup> N. 93; nn. 119-120; nn. 127-128; nn. 148-149; 198-199; nn. 230-231; n. 243; n. 268; nn. 275-276; 297-298; nn. 321-322.

<sup>95</sup> N. 227.

<sup>96</sup> Nn. 116-117.

<sup>97</sup> N. 109.

<sup>98</sup> Nn. 113-114.

<sup>99</sup> N. 151; n. 154.

<sup>100</sup> N. 284.

<sup>101</sup> N. 259.

<sup>102</sup> Nn. 303-304; nn. 314-315.

<sup>103</sup> Nn. 338-339.

<sup>104</sup> Nn. 181-182.

Risulta lecito domandarsi se tali fogli – ad oggi non rintracciati – fossero presenti nella galleria per il tema, gradito al porporato, per il prestigioso autore (che, stando al biografo spagnolo Palomino, era un eccellente disegnatore)<sup>105</sup>, o per entrambi i motivi.

Malgrado la pesante ipoteca che grava sulla conoscenza delle collezioni di grafica del cardinal Silvio Valenti Gonzaga – dovuta alle già citate dispersioni – risulta evidente l'apprezzamento del celebre prelado per il paesaggio.

Alla luce di quanto sopra esposto stampe e disegni raffiguranti vedute, marine e capricci sono ricercati, scambiati, ceduti e raccolti da collezionisti di alto rango, attenti conoscitori e abili mercanti (o editori), a testimonianza di un gusto e di un interesse diffuso e trasversale, che non si lega esclusivamente a questioni di censo o di possibilità economiche. Proprio la Città Eterna si conferma un fiorente luogo di produzione, circolazione, commercio e dispersione di tali beni. Una dispersione non sempre lecita, come testimoniato dall'antiquario e commissario alle antichità romane Francesco Bartoli (figlio del sopra menzionato Pietro Santi Bartoli) che in una relazione a Clemente XI (databile al 1705 circa), si lamenta apertamente del fatto che viaggiatori e mercanti, disperdano disegni, stampe, statue, quadri, gioielli e antichità, senza richiedere le opportune autorizzazioni, così italiani e stranieri: «tutti, chi sotto un nome, e chi sotto un altro fanno ciò che vogliono, quando son cose rare e singolari»<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Notizia commentata anche da GONZÁLEZ RAMOS 2008, p. 479.

<sup>106</sup> Documento trascritto integralmente da GUERRIERI 2009-2010, pp. 167-173 (in particolare p. 171).



## 2. Paesaggi e vedute della Biblioteca Apostolica Vaticana: il caso del Fondo Antico nel Gabinetto della Grafica

### 2.1. Una nota sul Fondo Antico

«Fra le mille maniere onde l'immortale PIO SESTO, onora, e protegge le belle Arti, convien certamente noverare la superba stanza destinata nella Biblioteca Vaticana per la riunione, e conservazione della raccolta delle Stampe più insigni, tanto antiche che moderne. Queste legate in molti volumi con buon ordine, e distribuite a Scuola e per Scuola, dentro grandi scansie si custodiscono»<sup>1</sup>.

Queste le entusiastiche parole dell'*incipit* dedicato dal noto periodico di Arcangelo Casaletti, il *Giornale delle Belle Arti*<sup>2</sup>, usate per descrivere – mediante testi che si protrassero dal 5 febbraio al 16 luglio 1785 – tale iniziativa, artistica e culturale, intrapresa dal pontefice, al secolo Angelo Onofrio Melchiorre Natale Giovanni Antonio Braschi (1717-1799), durante il suo lungo e complesso magistero (1775-1799).

La raccolta di stampe oggetto del brano sopra riportato è stata indagata dalla critica, in particolar modo da Barbara Jatta – e successivamente anche da Simona De Crescenzo – con una serie di contributi che ne hanno ricostruito, a più riprese, la genesi e l'evoluzione nel tempo<sup>3</sup>.

Ai fini della presente trattazione sarà necessario ripercorrere, seppur brevemente, alcune delle principali tappe del Fondo Antico, specialmente in relazione ai 'libri di paesi'.

Le vicende di questo incredibile nucleo grafico – la cui genesi si deve rintracciare in due raccolte di stampe, acquistate da Clemente XIV (1705-1774) durante il suo pontificato (1769-1774), una proveniente da Burroni, l'altra da Giardoni, di cui si ha notizia entro l'agosto 1773<sup>4</sup> – sono, in parte, legate alla forma-

---

<sup>1</sup> *Giornale delle Belle Arti* 1785, p. 33.

<sup>2</sup> Su questa pubblicazione si vedano i contributi di BARROERO 2001, pp. 91-99; PERINI FOLESANI 2006, pp. 394-424. Per una visione più ampia del tema dedicato ai periodici di belle arti si legga l'utile testo di ROLFI OŽVALD 2012 (con bibliografia precedente).

<sup>3</sup> Il primo testo della studiosa, per lungo tempo responsabile delle raccolte del Gabinetto delle Stampe (oggi Gabinetto della Grafica) della Biblioteca Apostolica Vaticana, è JATTA 2007, pp. 91-103, seguito a poca distanza da EADEM 2008, pp. 271-301, successivamente confluito in una trattazione ancor più ampia e riccamente illustrata in EADEM 2016, pp. 175-214. Tra i primi a indagare alcuni aspetti della raccolta, specialmente studiando alcune opere ivi conservate, fu Lamberto Donati (1890-1982), incaricato delle stampe-incisioni della medesima Istituzione dal 1921 al 1960, in tal senso si veda JATTA 2008, p. 271, nota 2. Inoltre, si ricorda il contributo di MORELLO 1998, pp. 215-219, nuovamente edito in MORELLO 2008, pp. 151-159. Il testo più recente ed aggiornato è quello di DE CRESCENZO, JATTA 2020, pp. 609-638 (con bibliografia precedente).

<sup>4</sup> Tale data si ricava da un documento manoscritto in cui si ricorda la trattativa del pittore Anton Raphael Mengs (1728-1779) mediante cui il boemo cedeva 67 vasi etruschi, stimati 540 scudi, a favore di 2246 stampe, conservate in duplicato nella Vaticana, più altre pubblicazioni illustrate conservate nella medesima istituzione (BAV, *Arch. Bibl.* 81, f. 8). La scelta delle stampe fu affidata a Giovanni Domenico Campiglia (1691-1775), allora soprintendente della Calcografia Camerale. Si rimanda a MORELLO 1998, p. 216; IDEM 2008, p. 154; JATTA 2016, pp. 180-184; DE CRESCENZO, JATTA 2020, pp. 609-638; per un profilo biografico di Campiglia si veda il recente studio di RUBECHINI 2018, pp. 207-214; sulla sua attività nella Calcografia Camerale si veda il contributo, con molti dati utili, di SAPORI, AMADIO 2008, pp. 265-315.

zione della Stanza delle Stampe voluta da Pio VI tra il 1784 e il 1786<sup>5</sup>. Il cantiere vide coinvolti: «come ideatore il *Sottoforiere* dei Sacri Palazzi, l'architetto Stefano Casali, il pittore lucchese Bernardino Nocchi, il decoratore Antonio Marini, lo scultore ligneo Pasquale Marini e il doratore Alessandro Ricchebach»<sup>6</sup>.

Così, nel novello ambiente, vennero accolti i volumi di stampe, ordinati per autore e per soggetto, collocati in «armari e basamenti»<sup>7</sup>. Tale operazione, a partire dalla scelta del materiale grafico e dalla sua suddivisione, fu sovrintesa dal milanese Giovanni Archinto, Prefetto del Sacro Palazzo Apostolico, e futuro cardinale che affidò la complessa mansione all'argentiere Bartolomeo Boroni (o Borroni)<sup>8</sup>.

Boroni (1703-1787), da identificarsi verosimilmente con l'argentiere vicentino attivo per numerosi pontefici, almeno a partire da Benedetto XIV<sup>9</sup>, e poi argentiere dei palazzi apostolici per Clemente XIII, Clemente XIV e Pio VI, fu impegnato per diversi anni a lavorare su oltre trentamila stampe al fine di scegliere le migliori, ordinarle ed infine collocarle in volumi.

L'impegnativo lavoro di selezione fu lungo, durò all'incirca quattro anni – quando cardinale bibliotecario della Vaticana era Alessandro Albani (1692-1779) – dal 1775 al 1779, come si evince dalle parole del medesimo Boroni, contenute in un documento da lui sottoscritto datato 25 febbraio 1779, durante i quali egli dovette: «separare le duplicate migliori per formare una serie che resti alla Libreria Vaticana. Poi sopraggiunto sua Eccel.za Rev.ma Monsig.r Manciaforte [...] il medesimo mi ordinò di assister alla separatione delli autori, si intagliatori che autori e di farle collocare in tanti tomi con quell'ordine prescritto dal sudetto Ecc. Rev. Archinto che ciò fu fatto circa una volta la settimana portandomi alla sudetta Libreria per il corso di circa anni quattro e dal sudetto Eccel.m Rev.m Monsi. Manciaforte ho ricevuto

---

<sup>5</sup> MICHEL 1969, pp. 241-249.

<sup>6</sup> JATTA 2008, p. 272. La stanza, oggi non più esistente, fu distrutta entro il settembre 1817 per far posto al Braccio Nuovo dei Musei Vaticani, ovvero il Museo Chiaramonti. In tale occasione gran parte delle decorazioni andarono perdute, le opere, ad oggi note, che testimoniano i soggetti e le composizioni realizzate sono i bozzetti di Bernardino Nocchi, conservati in collezione privata, inoltre appare rilevante notare che il quadro della volta e quattro storie, furono rimosse per volere di Vincenzo Camuccini, sebbene non siano state ancora rintracciate, su tali questioni si veda GIOVANNELLI 1985, pp. 119-199; JATTA 2016, pp. 202-212.

<sup>7</sup> DE CRESCENZO, JATTA 2020, p. 611. Il primo elenco, ad oggi noto, del nucleo grafico in esame è quello contenuto nell'*Inventario delle Stampe della Biblioteca Vaticana* «écrit par moi V. T. le mois de decembre 1811», ovvero redatto da Vincenzo Tomberli, coadiutore dello zio Vincenzo Tomberli, scopatore in Vaticana dal 1803, incarico da lui stesso ricoperto dal 1813. Sui due personaggi di veda DE CRESCENZO, JATTA 2020, pp. 610-611, e p. 635, note 16-18 (con bibliografia precedente).

<sup>8</sup> Su Giovanni Archinto (1736-1799), membro di un'illustre famiglia milanese, lungamente presente con ruoli primari all'interno della Curia – egli stesso era pronipote del cardinal Giuseppe Archinto (1651-1712) e nipote dei cardinali Alberico Archinto (1698-1758) e Vitaliano Borromeo (1720-1793) – e creato cardinale da Pio VI il 15 aprile 1776, si rimanda a GENCARELLI 1961, pp. 766-767 (con bibliografia precedente). Per ciò che attiene alla scelta di Borroni, o Boroni, già è stato rilevato di come «[...] è oltremodo interessante che fosse un argentiere, cioè un orafo, ad occuparsi della scelta qualitativa delle incisioni, operando sulla scia di una lunghissima tradizione che aveva sempre visto legate le professioni di incisore e quella di orafo e che qualificava queste maestranze quali “esperti” di stampe» JATTA 2008, p. 274.

<sup>9</sup> GENCARELLI 1961, p. 766. L'argentiere ed orefice ottenne la sua patente di maestro il 26 febbraio 1730 a Roma, svolse numerosi incarichi per la corporazione degli Orefici, ed ebbe numerose commissioni. Per un profilo aggiornato dell'artista, specialmente in relazione a due casse da parata con lo stemma inciso di Benedetto XIV, destinate a contenere i reliquiari della Cappella di San Giovanni Battista nella chiesa di São Roque in Portogallo, si veda l'ampio e ben documentato lavoro di VALE 2015, in particolare pp. 385-386.

in ricompensa a conto delle fatiche fatte circa ... tre in quattrocento carte che fu trovate duplicate parte della Calcografia di Roma e di altri gen [...] consimile [...]»<sup>10</sup>.

Dopo questo annoso e complesso impegno vi fu quello dell'organizzazione del materiale scelto e, in seguito, la formazione vera e propria dei volumi, unitamente alla legatura degli stessi; tali opere non erano state ancora completate nel 1785, un decennio dopo dunque, dall'inizio della grandiosa impresa grafica, durante cui si avvicendarono Giovanni Archinto e monsignor Manciaforte, da identificarsi con Giovanni Ottavio Mancinforte Sperelli (1730-1781), maggiordomo di Pio VI e prefetto dei sacri palazzi apostolici, che non riuscì a vedere il lavoro di Borroni interamente terminato<sup>11</sup>.

Le fatiche dell'argentiere, proseguite almeno sino al 1785, dunque al tempo in cui il cardinale Francesco Saverio De Zelada (1717-1801) era bibliotecario della Vaticana, portarono alla costituzione di ben centosessanta volumi – a cui furono successivamente aggiunti altri due tomi della collezione di monsignor Gregorio Acquaviva d'Aragona (1751-1802) nel 1802<sup>12</sup> e, successivamente, un altro tomo dedicato a Dürer e alla sua scuola<sup>13</sup> – per un totale di oltre 17.000 stampe.

La vasta mole di opere, così ordinata, non era però intesa come definitiva e immutabile, al contrario, «il risultato è uno straordinario nucleo di autori e scuole diverse che spaziano in un arco di tempo dal XV al XVIII secolo concepito come collezione “aperta”, cioè destinata a essere incrementata all'interno della suddivisione che le era stata data»<sup>14</sup>.

Quale *incipit* della monumentale raccolta furono posti i 72 volumi della scuola italiana, seguiti dai 16 di quella tedesca, 30 di quella fiamminga ed olandese, 18 della francese. Successivamente a questi vi sono 4 volumi di *Stampe dall'antico*, altri 4 di *Miscellanea Sacra*, 2 di *Miscellanea Profana*, 2 volumi di *Ritratti* e, infine, gli ultimi 15 volumi sono suddivisi tra *Stampe di Paesi*, *Stampe di Vedute*, *Architetture*, *Vasi e ornati* e *Stampe miscellanee*.

Non è questa la sede idonea per ripercorrere tutti gli artisti compresi nelle migliaia di stampe del ricco fondo, ma sarà opportuno ricordare che esse rappresentano un mirabile *excursus* nella cultura figurativa

---

<sup>10</sup> Archivio della Prefettura BAV, Arch. Bibl., n. 81, f. 7.

<sup>11</sup> Sembra verosimile ritenere che la dizione di Manciaforte usata da Borroni sia stata parimenti in uso come Mancinforte. Sebbene il cognome sia lo stesso di Domenico (1733-1805) «patrizio Anconitano e Vescovo di Faenza Prelato Domestico di Nostro Signore, e assistente al Soglio Pontificio» (*Giornale Ecclesiastico di Roma* 1790, p. 443 e STROCCHI 1846, pp. 245-246), il monsignore in questione è Giovanni Ottavio, succeduto ad Archinto in qualità di prefetto dei Sacri Palazzi, come riscontrabile anche nei documenti da lui firmati, in questo caso mandati di pagamento al pittore Christoph Unterberger (1732-1798), rivenuti da MICHEL 1972, pp. 175-202, ristampato in MICHEL 1996, pp. 425-454 (in particolare, p. 441). Tale dato è confermato anche dalle recenti e accurate ricerche di DE CRESCENZO, JATTA 2020, p. 610. Per un profilo biografico di Giovanni Ottavio si veda MORONI 1846, vol. 41, pp. 100-101.

<sup>12</sup> DE CRESCENZO, JATTA 2020, pp. 611-612, e p. 635, nota 26. Si rimanda anche a CATALANO 1998-1999.

<sup>13</sup> L'attuale segnatura del volume è *Stampe* V.52. Circa le vicende della formazione e sistemazione delle opere all'interno di questo tomo, in parte avvenute tra il 1814 e il 1818, dunque nel periodo in cui era primo custode della Vaticana Francesco Antonio Baldi, si veda DE CRESCENZO, JATTA 2020, pp. 612-613, in particolare nota 35, p. 635 (con bibliografia precedente).

<sup>14</sup> JATTA 2016, pp. 188-189.

occidentale, da Raimondi a Bonasone, da Michelangelo a Raffaello, da Tiziano a Veronese, da Correggio ai Carracci, da Lanfranco a Pietro da Cortona, da Albani a Maratti, per non citare i nordici Luca di Leida, Schongauer, Dürer, Goltizius, Bloemart, De Vos, Rembrandt, Rubens e Van Dyck, o i francesi Bellange, Callot, Poussin, Lorrain, Mellan, Spierre, Audran, Frajat e Dorigny, offrendo, sia per quantità che per qualità, un incredibile florilegio della grafica europea in età moderna.

Un ulteriore dato che appare di particolare rilevanza è quello che accanto alle stampe originali siano state poste varianti, repliche e copie, del medesimo autore o della sua scuola, in un criterio, come rilevato dalla critica, assolutamente «analogo a quello usato di lì a pochi anni da Adam Barsch nel suo *Peintre-graveurs*»<sup>15</sup>.

Dunque, il Fondo Antico non sembra essere stato inteso solamente come mera collezione di opere ma, parimenti, quale utile strumento di studio e, oltre, importante *medium* per l'organizzazione e la trasmissione dei modelli attraverso la stampa.

Ad oggi, la serie completa (dunque anche con le opere già Acquaviva d'Aragona) reca la segnatura *Stampe V.1-163*, ai fini della presente trattazione giova rilevare, all'interno della raccolta, la presenza di tre volumi prevalentemente dedicati al paesaggio, ovvero quelli contrassegnati come *Stampe V.150*, *Stampe V.151*, *Stampe V.152*.

## 2.2. I “libri di paesi” del Fondo Antico, tracce per un censimento

Prima di dischiudere il contenuto dei volumi in esame – o almeno proporre un breve *iter* di alcune opere ivi contenute – appare opportuno dedicare alcune osservazioni sull'aspetto, materiale e tangibile, della legatura e della composizione di questi grandi tomi, rilevandone alcune caratteristiche e peculiarità codicologiche.

Il primo dei tre, lo *Stampe V.150*, reca sul dorso, impressa in oro, la dicitura: «STAMPE DI PAESI», ed è in formato atlantico<sup>16</sup>. La legatura (*fig. 10*), evidentemente coeva alle operazioni di Borroni e verosimilmente eseguita da Francesco Morelli<sup>17</sup>, è in pelle marezzata, al dorso vi sono tasselli dorati suddivisi da nervature, anche le *dentelles* sono dorate, i fogli di sguardia bianchi risultano incollati ai contropiatti, inoltre i tagli sono decorati a spruzzi marmorizzati, i capitelli, come la base, sono in seta gialla e rossa.

Infine, la carta impiegata è carta forte vergellata, sulla quale si individua una filigrana (*fig. 11*), ora indicata con la dizione estesa “BRACCIANO”, ora con la lettera “B”, al di sopra della quale si trova un

---

<sup>15</sup> EADEM, p. 189.

<sup>16</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.150*; il volume misura circa 710×465 mm.

<sup>17</sup> DE CRESCENZO, JATTA 2020, p. 610, p. 635, nota 11.

giglio racchiuso in un doppio cerchio sormontato da un piccolo elemento stilizzato, che parte della critica ha identificato come una «corona»<sup>18</sup>.

Il volume è costituito da 78 carte, le stampe contenute, montate singolarmente o a gruppi, sono 128; le carte bianche, ovvero quelle senza stampe, sono 35 di cui dieci alla fine del volume.

La presenza di carte bianche, tra una pagina e l'altra, o alla fine del tomo (o dei tomi, dato che tale elemento è riscontrabile nell'intera raccolta), non deve essere interpretata come divisione tra un soggetto e un altro (ad esempio, dalla marina si passa alla veduta) ma, al contrario, segnala la puntale *ratio* dei compilatori, ovvero l'intento di colmare le pagine bianche con altre stampe, confermando la finalità di "collezione aperta" precedentemente menzionata<sup>19</sup>.

Si segnala, inoltre, che al di sopra di ogni stampa vi è un numero apposto a penna, in ordine progressivo che viene ripetuto, *ex novo*, in ciascun volume dell'intera raccolta; tale elemento, frutto di una prima inventariazione e catalogazione, fu voluto da Angelo Battaglini (1759-1842) che ricoprì la carica di primo conservatore della Vaticana<sup>20</sup>.

Risulta curioso notare come il volume si apra con il genere della marina (o con paesaggi raffiguranti fiumi e corsi d'acqua), al contrario di presentare un vero e proprio *paese*. Sulle prime sei pagine sono montate (solo su un lato di ciascun foglio) ventotto stampe, di cui la maggior parte risulta incollata sul supporto, di queste solo sei hanno una sorta di finestra che ne consente di vedere il *verso*, spesso caratterizzato da note manoscritte, frammenti di iscrizioni o disegni, delineati da pochi e labili segni<sup>21</sup>.

Nel tomo in esame gli autori del primo gruppo di stampe, dunque delle marine (o soggetti fluviali), sono principalmente fiamminghi ed olandesi, tra questi si annovera Cornelis Meyer (1629-1701), con tre stampe (*fig. 12*)<sup>22</sup> tratte dal suo saggio di ingegneria idraulica, *L'arte di restituire à Roma la tralasciata navigazione del suo Tevere*, stampato a Roma nel 1683, in cui l'autore si avvale della collaborazione di numerosi artisti, tra cui Giovanni Battista Falda, Jacques Blondeau, Barend de Bailliu, Balthasar Denner, Gomar Wouters, Johannes Collin e Gaspar van Wittel<sup>23</sup>, per realizzare l'apparato illustrativo a corredo del libro<sup>24</sup>. Quest'ultimo era considerato di «gran pregio per la ricchezza delle notizie, e per la molta bellezza delle

---

<sup>18</sup> MORELLO 2008, p. 157.

<sup>19</sup> Cfr. nota 14.

<sup>20</sup> Per un profilo di Battaglini si rinvia a RITA 2020, p. 66, p. 101, nota 115 (con bibliografia precedente). Circa l'iniziativa della numerazione manoscritta, ancor oggi presente sopra le stampe, si veda DE CRESCENZO, JATTA 2020, p. 614, p. 636, nota 49.

<sup>21</sup> A mero titolo esemplificativo si veda il disegno raffigurante un personaggio, delineato a matita nera, presente al *verso* del foglio 15.

<sup>22</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.150, 26, 27, 28.

<sup>23</sup> Sull'artista si rimanda alla fondamentale monografia di BRIGANTI 1966, e all'edizione accresciuta e rivista di LAUREATI, TREZZANI 1996, inoltre, si veda, in questa sede, il capitolo successivo.

<sup>24</sup> MEYER 1683. Sul rapporto tra i due, in particolare circa i manoscritti sulla navigazione, si veda il recente contributo di WITTE 2013, pp. 51-58.

tavole intagliate da ottimi artisti»<sup>25</sup>. In particolare, la prima stampa dell'olandese, presente nel volume vaticano, non è tratta dall'*editio princeps* del 1683, ma dalla seconda del 1685, come riscontrabile nella numerazione, giacché, in alto a sinistra reca il numero «14» (corrispondente alla prima edizione), mentre in alto a destra vi è il numero «21» (presente nella seconda) parzialmente abraso.

Le altre due stampe invece, sono numerate rispettivamente «12» (al posto di «18» presente nell'edizione del 1685) e «34» (al posto di «10»).

La compresenza di tavole a corredo del medesimo testo ma, nel tomo in esame, decontestualizzate, segnala un interesse più per i soggetti, che non per la qualità – *stricto sensu* – delle diverse tirature.

Posta poco dopo le opere di Meyer vi è una carta che accoglie altre tre opere legate ai fiumi e ai ponti, la prima delle quali raffigura una veduta di *Roma con ponte Sant'Angelo e San Pietro*, eseguita da Lievin Cruyl verso il 1665-1667 con il monogramma dell'autore<sup>26</sup>, seguita da una *Veduta costiera* (fig. 13)<sup>27</sup> firmata «Joseph Vernet fecit». L'opera rappresenta una chiara testimonianza della vasta produzione di marine del pittore e incisore francese Claude Joseph Vernet (1714-1789), sebbene essa non sia collegata alla celebre serie dei dipinti raffigurante *Les Ports de France*, tradotti a stampa da Charles Nicolas Cochin il giovane (1715-90) e Jacques Philippe Le Bas (1707-83)<sup>28</sup>.

Le opere con raffigurazioni fluviali poste in apertura del tomo, si susseguono in una serrata alternanza, lasciando il posto sia a paesaggi e vedute che ad opere dai soggetti meno usuali, come la serie di quattro attività delle *Differentes récréations* (fig. 14) realizzata e incisa da Antoine Benoist (1721-1770), raffigurante *La Chasse, La Danse, La Pêche, L'Escarpolette*<sup>29</sup>, e sempre dello stesso autore, due stampe, una con i *Different exercices de Cavaleries et Infanteries*<sup>30</sup> e l'altra con il *Camp et Fourage général* (fig. 15)<sup>31</sup>, stampate e commercializzate da Jacques Chereau (1688-1776) a Parigi a *rue S. Jacques au Grand St. Remy*, di cui si propone un dettaglio di quest'ultima, raffigurante un soldato (fig. 16), che ben esemplifica il livello raggiunto dall'artista, nato in Francia ma naturalizzato inglese, mediante lo sguardo diretto del militare rivolto all'osservatore.

Di tutt'altro genere e soggetto, ovvero due capricci, sono due opere eseguite dall'olandese Isaac de

---

<sup>25</sup> CICOGNARA 1821, n. 3791, p. 201.

<sup>26</sup> Sulla figura dell'artista, celebre per lo sviluppo della veduta panoramica e prospettiva si rimanda a JATTA 1992.

<sup>27</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.150, tav. 39. L'opera in esame non risulta di semplice lettura poiché la parte superiore della medesima risulta rimaneggiata e modificata, alternando le qualità originarie della lastra, dunque si avanza l'ipotesi che l'incisione non sia in primo stato.

<sup>28</sup> Su questa nota serie di dipinti, solo parzialmente eseguiti da Vernet, si veda CANTIN 2009, pp. 577-586.

<sup>29</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.150, tavv. 92, 93, 94, 95. Le quattro opere di cui si hanno scarse notizie sono giudicate *rare*, già nel catalogo di vendita della collezione di stampe antiche del *Feu M. Ramberg*, si veda DELBERGUE-CORMONT 1863 n. 24, p. 5. La prima opera della piccola serie vaticana riporta l'indirizzo di commercializzazione: «AParis Chez l'Auteur rué des deux Anges, au faubourg Saint Germain, chez M.<sup>r</sup> le Roux, Marchand de Vin».

<sup>30</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.150, tav. 112.

<sup>31</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.150, tav. 113.

Moucheron (1667-1744), raffiguranti un *Parco paesaggio con due Sfingi*<sup>32</sup> e un *Parco paesaggio con due cani* (fig. 17)<sup>33</sup>.

La coppia di stampe, entrambe in primo stato e realizzate verso il 1732-1744, esemplifica l'attenzione per un gusto eclettico, rielaborato in chiave decorativa, ove si fondono le lezioni di differenti maestri, da Nicolas Poussin (1594-1665) a Gaspard Dughet (1615-1675), sino al contemporaneo Gaspar van Wittel, apprese durante il soggiorno romano dell'artista (1694-1697 circa)<sup>34</sup>.

Cronologicamente non lontani dalle opere di Moucheron sono il *Paesaggio con ninfe e un satiro* (fig. 18)<sup>35</sup> e il *Paesaggio con ninfe al bagno* (fig. 19)<sup>36</sup>. Il primo reca la dicitura «Ferg. inv. et pinx.» e «Vivares Sculp.», identificando l'inventore nell'austriaco Franz de Paula Ferg (1689-1740) e l'incisore, in François Vivares (1709-1780), il secondo mostra la medesima invenzione ma al posto di Vivares compare «Wagner Sculp.», ovvero l'incisore, nonché stampatore e mercante tedesco Joseph Wagner (1706-1780)<sup>37</sup>. La coppia di opere, tratta da dipinti non noti (o non ancora rintracciati) di Ferg, è di incerta datazione, ma la critica ha rilevato di come la presenza di Vivares, che collaborò con il mercante tedesco tra il 1739 e il 1750, fornisca dunque un'indicazione utile circa il periodo di produzione delle due opere ad acquaforte (di cui si conoscono tre stati)<sup>38</sup>.

Tra le opere sopra menzionate, eseguite nell'ambito cronologico analizzato in questa trattazione, si nota una quasi totale assenza di stampe realizzate o tratte da artisti italiani, l'unico esemplare che è possibile menzionare in tal senso è la *Veduta e prospetto del gran teatro dell'Acque della Villa Aldobrandina di belvedere a Frascati*<sup>39</sup>, incisa da Giovanni Battista Falda (1643-1678) e stampata da Giovan Giacomo de' Rossi (1627-1691) facente parte dell'opera *Le fontane delle ville di Frascati nel Tuscolano con li loro prospetti* edita, in più serie, tra il 1675 ed il 1691 circa.

Per ciò che concerne il volume *Stampe V.150* lo stato di conservazione delle opere risulta, in numerosi casi, elevato, sebbene alcune di esse – fortunatamente poche – presentino lievi tracce di *foxing* (arrossa-

<sup>32</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.150*, tav. 123.

<sup>33</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.150*, tav. 124. Per un commento sull'artista e la sua vasta produzione si veda Wedde 1996, 2 voll. Per le due stampe si rimanda a HOLLSTEIN 1999, vol. XIV, schede nn. 48-49, pp. 94-95; riprodotte anche in Jessen, vol. II, pp. 98-99.

<sup>34</sup> A Roma ebbe modo di studiare e copiare le opere dei grandi maestri ponendo particolare attenzione al genere paesaggistico. Nella Città Eterna frequentò la Schildersbent che gli assegnò il soprannome di *Ordonnatie* (ordinanza).

<sup>35</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.150*, tav. 118.

<sup>36</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.150*, tav. 119. Per un'altra tiratura dell'opera, verosimilmente di poco successiva alla presente, si veda quella conservata a Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, inv. C 11675.

<sup>37</sup> Su Wagner e sul suo apporto all'incisione settecentesca si veda il recente contributo di LO GIUDICE 2018.

<sup>38</sup> LO GIUDICE 2018, schede nn. 69, 69b, pp. 133-134. Le opere nel Fondo Antico sono da ritenersi, verosimilmente, il secondo stato, sebbene la didascalia «Appresso J. Wagner in Merc.<sup>a</sup>Venetia» non presenti la dizione «C.P.E.S.». La coppia è stata identificata con quella presente nel *Catalogo delle stampe che si vende appresso Giuseppe Wagner in Venezia con privilegio dell'Ecc.mo Senato*, documento databile entro il 1760, inviato da Wagner al collezionista e conoscitore inglese Charles Rogers (1711-1784), reso noto da GRIFFITHS 1993, pp. 19-36 (in particolare p. 34, fig. 20), commentato e riprodotto anche da LO GIUDICE 2018, pp. 45-52.

<sup>39</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.150*, tav. 125.

tura della carta), piccole lacune, o perdita (minima) di parte del supporto cartaceo.

Inoltre, circa la tiratura, o la qualità delle impressioni, le stampe sono di vari stati, non esclusivamente i primi (come nel caso, sopra menzionato, delle tavole di Cornelis Meyer); appare evidente di come alcune incisioni presentino un'impressione fresca, mentre per altri esemplari sia debole e quasi evanescente, non risultando sempre possibile leggere tutti gli elementi di ciascuna opera.

Non ultimo, nota comune a molte raccolte analoghe, numerosissime stampe sono sprovviste di margini poiché già tagliati *ab antiquo*, ovvero durante la composizione dei tomi.

Il volume *Stampe V. 151*, intitolato «STAMPE DI PAESI DIVERSI» presenta le medesime caratteristiche del precedente (dimensioni, legatura, carta *etc.*), l'unica differenza si riscontra, evidentemente, nel titolo, a cui si aggiunge la definizione di «diversi».

Il tomo si compone di 80 carte, le stampe contenute, montate singolarmente o a gruppi, sono 149. Le carte bianche, ovvero quelle senza stampe, sono 22 di cui ben 17 poste alla fine del 'libro'<sup>40</sup>.

Sin dal primo foglio, che accoglie sei stampe di piccolo formato, il genere del paesaggio, dominante nello *Stampe V. 151*, risulta chiaramente presente in molteplici declinazioni, come riscontrabile nelle due prove di Herman van Swanevelt (1603-1655), databili attorno agli anni '30 del Seicento, raffiguranti *Cristo e lo storpio* e *San Giovanni Battista nel deserto*<sup>41</sup>, in cui sebbene le figure siano «consumed by the landscape»<sup>42</sup> è altrettanto innegabile il tema sacro delle scene.

Tra i paesaggi 'puri', siano essi reali o fantastici, sembra utile, per la ricerca in oggetto, sottolineare la presenza di un *Paesaggio con rovine e personaggi* (fig. 20)<sup>43</sup>, posto tra le prime stampe del volume, eseguito da Paolo Anesi (1697-1773)<sup>44</sup>. L'opera, di margini ridotti, presenta in basso a sinistra la dizione «PAVOLO ANESI INV.» (ove la lettera "P" risulta girata, come in uno specchio), unitamente a quella che sembra essere una data, ma impressa in modo lieve e di difficile lettura (1725?), tale elemento (sebbene non sembri esser stato registrato dalla critica) compare anche in altri esemplari della medesima composizione, come riscontrabile nella prova del British Museum<sup>45</sup>, già nella collezione del pittore spagnolo José de

---

<sup>40</sup> Il volume, come il precedente, presenta la prima carta priva di stampe dunque, la collazione sembrerebbe essere la seguente: 1 carta bianca (c.b.), si principia poi con 46 pagine contenenti 138 stampe, poi 1 c.b., 3 carte con 3 stampe (una stampa per pagina), 2 carte bianche (cc.bb.), 8 carte con 8 stampe (una stampa per pagina), 1 c.b., 1 stampa, 17 cc.bb.

<sup>41</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.151*, tavv. 4, 6. Per un commento sulla coppia di opere e su alcuni esempi dell'attività incisoria dell'artista si veda BLUME 1994, pp. 1-13. Per una visione sul *corpus* di dipinti e disegni si veda la monografia di STELAND 2010, 2 voll.; circa il periodo romano si veda RUSSELL 2019.

<sup>42</sup> BLUME 1994, p. 5.

<sup>43</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.151*, tav. 26. Si segnala che non risulta facile leggere l'opera per via di un non eccellente stato di conservazione, specialmente lungo i margini della battuta, e negli angoli superiore e inferiore sinistro.

<sup>44</sup> Sull'artista si rimanda all'ancor utile testo di BUSIRI VICI 1976.

<sup>45</sup> Londra, British Museum, Prints and drawings department, inv. 1869,0410.803.

Madrazo y Agudo (1781-1859)<sup>46</sup>. Qualora si accettasse una datazione al 1725, dunque ascrivibile alla fase giovanile, o alla prima maturità dell'artista, la stampa sarebbe in relazione con la serie delle *Varie vedute. Inventate ed intagliate da Paolo Anesi Rom.o Dedicata all'Emo, e Rmo. Sig.r Il Sig.r Cardinale Giosepe Renato Imperiali*, datata 1725, contenente dodici tavole, raffiguranti luoghi di Roma e della campagna romana, dedicata all'illustre porporato e mecenate Giuseppe Renato Imperiali (1651-1737)<sup>47</sup>. Tale serie – evidentemente realizzata da Anesi con un doppio intento, encomiastico e celebrativo del Cardinale, e di autopromozione della propria opera – ebbe un successivo impiego che ne sancì la fortuna, ovvero venne inglobata in una raccolta di *Varie Vedute di Roma antica e moderna disegnate da celebri autori*, stampata da Fausto Amedei, *Libraro al Corso*, verso il 1748-1750, contenente numerose stampe di vari artisti<sup>48</sup>.

Con un soggetto simile a quello eseguito da Anesi, ma di datazione precedente, è il *Paesaggio con tronchi e cascate* (fig. 21)<sup>49</sup>, che reca l'indicazione dell'autore «A. Genoels alias Archimedes» ovvero Abraham Genoels (1640-1723), nativo di Anversa, lungamente attivo a Parigi, ove partecipò alla realizzazione di numerosi paesaggi, sia per alcuni dipinti di Charles Le Brun (1619-1690) che nella *Manufacture royale des Gobelins* (diretta da Le Brun dal 1663), fu presente anche a Roma dal 1674 al 1682, per poi tornare nella propria città natale dal 1682 sino alla sua scomparsa. Sebbene non sia possibile offrire una datazione *ad annum* dell'opera conservata nella Vaticana essa è stata verosimilmente eseguita durante il soggiorno dell'artista nella Città Eterna<sup>50</sup>. Inoltre, della stampa, presente in altre collezioni<sup>51</sup>, ne sono state tratte anche numerose copie, evidentemente realizzate in controparte, che ne attestano la diffusione, come quella conservata oggi ad Amsterdam<sup>52</sup>.

<sup>46</sup> Sulla biblioteca appartenuta al celebre ritrattista, accademico, direttore del Museo del Prado e collezionista, si veda l'utile contributo di DOCAMPO CAPILLA 2007, pp. 98-123. Lo studioso rileva l'importanza del soggiorno trascorso a Roma da parte di Madrazo per la formazione della sua collezione, specialmente in relazione a libri e stampe.

<sup>47</sup> Sulla figura di Giuseppe Renato Imperiali, la bibliografia è numerosa, per brevità si rimanda a GAMBARDELLA 1979; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1987, pp. 17-60; CANCEDDA 1995; BALESTRA 2017. Per un breve commento circa l'opera incisoria di Anesi si veda BUSIRI VICI 1976, pp. 38-42. Sui rapporti tra il potente cardinale e l'artista, ancora tutti da indagare, si rimanda al saggio di PROSPERI VALENTI RODINÒ 1987, in particolare pp. 33-35. Risulta curioso notare che nell'inventario del Cardinale commentato dalla studiosa compaiono, con alcuni dubbi, pochissime opere dell'Anesi, dato singolare qualora si accetti il mecenatismo di Imperiali a favore dell'artista romano, EADEM nota 65, p. 58. Inoltre, si rileva che la parola «Sig. r» contenuta in alcuni esemplari del frontespizio è alternata con quella di «Preno», ovvero «Principe» in altri.

<sup>48</sup> Su questa raccolta, formata da un numero variabile di stampe, si rimanda alla lettura storico-critica presente nella scheda notizie del frontespizio, della serie stessa, presente nella collezione del British Museum, inv. 1923,0209.1.1, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1923-0209-1-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1923-0209-1-1).

<sup>49</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.151, tav. 29. Per un commento sull'opera si veda HOLLSTEIN 1999, vol. 7, scheda n. 21, pp. 98-99.

<sup>50</sup> Qui l'artista ebbe dalla *Bent* il soprannome di Archimedes, per via della sua conoscenza delle scienze, in particolare della matematica e della geometria, e impiegato, a volte, da lui stesso per firmare alcune sue opere, sia grafiche che pittoriche. La presenza di tale elemento, nell'opera in esame, costituisce un dato *post quem* che sembra rafforzare le posizioni della critica per la datazione della stampa. Sull'artista si veda il recente studio di RADATTI 2018, pp. 189-196.

<sup>51</sup> Si veda, ad esempio, l'esemplare oggi a Londra, British Museum, Prints and drawings department, inv. S. 2697.

<sup>52</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1887-A-11500.

Risulta ascrivibile al medesimo artista anche un *Paesaggio con San Girolamo* (fig. 22)<sup>53</sup>, in cui la disposizione degli elementi naturali, *in primis* della quinta prospettiva, costituita dagli alberi dai tronchi curvi e nodosi, si semplifica, diradandosi, nella parte ove si trova il santo. Questi, assorto in meditazione e preghiera, davanti al libro e al crocefisso, con ai piedi il fedele leone, è reso con pochi ed essenziali segni grafici che ne delineano il profilo, sancendone la riconoscibilità pur nelle dimensioni estremamente ridotte rispetto all'intera composizione. Paragonata all'opera precedente appare più complesso stabilire una cronologia per l'esecuzione del foglio in esame, così come individuarne il luogo di stampa, solo dubitativamente proposto con Roma<sup>54</sup>.

Prossimo a Genoels è il fiammingo Adam Frans van der Meulen (1632-1690), anch'egli impegnato, dal 1664, nelle celebri manifatture tessili di Gobelins, sopra menzionate, e presente nel Fondo Antico della BAV con un *Paesaggio con figure* (fig. 23)<sup>55</sup>, eseguito assieme al suo collaboratore e genero Adriaen Frans Boudewijns (1644-1719)<sup>56</sup>. Nonostante non sia possibile fornire una precisa cronologia per l'opera in esame è parimenti utile segnalare che essa sia stata realizzata a Parigi (come dimostrato dalla presenza del privilegio regio), non oltre il 1681, anno in cui Boudewijns tornò definitivamente nella natia Bruxelles. La composizione, di cui l'invenzione spetta a van der Meulen, è dominata da un rigoglioso e placido paesaggio, raffigurante una foresta, l'unica presenza umana è costituita da una coppia di personaggi, seduti all'ombra di un alto albero, uno dei quali intento a disegnare, secondo una lunga tradizione, diffusa specialmente in ambito nordico, della raffigurazione (o auto raffigurazione) dell'artista all'interno dell'opera (sovente proprio all'interno dei paesaggi)<sup>57</sup>.

Della stessa coppia di artisti si dovrà ricordare anche il *Paesaggio con personaggi e cavalli* (fig. 24)<sup>58</sup>, che, pur dominato dalla mole della quinta prospettiva arborea, è connotato dall'attività, più prosaica e banale, del carico di un carretto da parte di tre figure, che – sebbene relegate in secondo piano, ai limiti della scena – conferiscono effetti di quotidiano realismo alla stampa, elemento, quest'ultimo, che si rileva anche nel *Paesaggio con cacciatori*<sup>59</sup>. In questa incisione la presenza umana è più rilevante, sin dalla colloca-

---

<sup>53</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.151, tav. 64.

<sup>54</sup> L'opera in esame è stata riconosciuta da chi scrive mediante un confronto stilistico, e non presenta alcun elemento certo per proporre una datazione affidabile. Qualora si volesse riconoscere una prossimità tra il foglio in oggetto e quello precedente, sopra menzionato, si potrebbe ipotizzare che anche il primo sia stato eseguito nella Città Eterna. Per un ulteriore confronto si rimanda all'esemplare conservato oggi a Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-52.522.

<sup>55</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.151, tav. 106.

<sup>56</sup> Su van der Meulen, noto anche con il nome proprio di François, si rimanda a RICHEFORT 1986, pp. 57-80; EADEM 2004.

<sup>57</sup> La bibliografia sulla rappresentazione dell'artista è assai ampia, per brevità si rimanda al recente contributo curato da PETHERBRIDGE, SGANZERLA 2018.

<sup>58</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.151, tav. 133. Per un confronto con un altro esemplare si veda quello ad Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-BI-730.

<sup>59</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.151, tav. 145. Per un confronto con un altro esemplare si veda quello ad Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1885-A-9832.

zione di diversi personaggi, sia a piedi che a cavallo, nella parte centrale della scena. Se per entrambe queste opere l'esecuzione avvenne, come per la prima, a Parigi, la cronologia è leggermente differente, nel caso del *Paesaggio con personaggi e cavalli* è la medesima del *Paesaggio con figure*, per ciò che attiene il *Paesaggio con cacciatori* essa va anticipata di pochi anni, tra il 1666 ed il 1674.

Un altro fiammingo compare nella monumentale raccolta, ma con una raffigurazione assai lontana dal paesaggio *tout-cour*, si tratta della scena con il *Modo di introdurre l'arte della Seta in Roma* (fig. 25)<sup>60</sup> di Cornelis Meyer, autore già osservato nel volume *Stampe V.150*, tratta dall'opera, di Meyer stesso, intitolata *L'arte di rendere i fiumi navigabili in varij modi, con altre nuove invenzioni* [...] stampata a Roma, nel 1696<sup>61</sup>, per i tipi del boemo Giovanni Giacomo Komarek (1648-1706)<sup>62</sup>.

Il foglio – ovvero la tavola n. 19, cifra che compare nell'angolo superiore destro dell'incisione stessa, del libro sopra riportato – rappresenta una scena vivacemente animata, ricca di personaggi e di dettagli, ambientata in un contesto urbano ma con al centro un grande albero, verosimilmente di gelso, luogo deputato, *par excellence*, alla crescita dei bachi da seta. La molteplicità dei dettagli raffigurati, un proliferare di arcolai, fusi e gomitolari, non deve essere osservata come un connotato meramente descrittivo della scena, o un semplice repertorio d'artista, ma, al contrario, quale puntuale resoconto (o vagheggiata aspettativa) delle attività di produzione, filatura e commercio del prezioso e ricercato tessuto, il tutto reso con peculiare rispondenza tra precisione del segno grafico e soggetto raffigurato.

Il volume *Stampe V. 152*, intitolato «STAMPE DI VEDUTE DI VARI AUTORI», presenta le medesime caratteristiche del precedente (dimensioni, legatura, carta etc.), l'unica differenza si riscontra nel titolo, sostituendo il termine «paesi» con la definizione di «vedute».

Il tomo è formato da 76 carte, le stampe contenute, montate singolarmente o a gruppi, sono 118. Le carte bianche sono 28 in totale, di cui 4 alla fine<sup>63</sup>.

La prima stampa con cui si apre il terzo (e ultimo) tomo in esame, raffigura il frontespizio della serie *Varie vedute inventate, e intagliate da Paoulo Anesi Romano* (fig. 26)<sup>64</sup> su cui compare l'indicazione «Anno 1724».

---

<sup>60</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.151*, tav. 122.

<sup>61</sup> MEYER 1696. La stampa raffigura una proposta dell'ingegnere olandese per migliorare l'economia romana, particolarmente in crisi già alla fine del XVII secolo, nonostante le iniziative economiche dei pontefici dell'epoca.

<sup>62</sup> Sul tipografo Jan Jakub Komárek, nipote dello stampatore e tipografo Zaccaria Dominikem Aksamitkem (1611-1691), *Boëmo Pragensis*, e sulla sua attività e carriera romana, principiata nella tipografia della Congregazione di Propaganda Fide, si vedano le utili ricerche di BOHADLO 2009, pp. 35-45 (con ampia bibliografia).

<sup>63</sup> L'opera, come le due precedenti, presenta la prima carta priva di stampe (dunque, 1 c.b.), si principia poi con 2 carte contenenti 6 stampe (tre stampe su ciascuna pagina), poi 2 cc.bb., 2 carte con 9 stampe (una pagina con 5 stampe e l'altra con 4 stampe), 2 cc.bb., 3 carte con 7 stampe (3 per pagina, nelle prime due pagine, e 1 stampa nella terza pagina), 1 c.b., 2 carte (una stampa per pagina), 2 cc.bb., 3 pagine con 6 stampe (2 per pagina), 3 cc.bb., 5 carte (12 stampe), 1 c.b., 3 carte (6 stampe, 2 per pagina), 3 cc.bb., 4 carte (10 stampe), 2 cc.bb., 3 carte (8 stampe), 3 cc.bb., 7 carte (24 stampe), 1 c.b., 5 carte (15 stampe), 3 cc.bb., 9 carte (13 stampe), 4 cc.bb..

<sup>64</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.152*, tav. 1.

L'opera risulta quindi precedente di un anno a quella dedicata al cardinal Imperiali, sopra menzionata, rendendola una delle primissime prove incisive di Anesi, ad oggi note, e – dato non trascurabile – non censita da diversi repertori come il Le Blanc che registra la già citata *suite* del 1725<sup>65</sup>. Inoltre, la composizione datata 1724 non è una tiratura precedente del frontespizio dedicato al porporato, al contrario, essa è letteralmente un'altra opera, una scena diversa, in cui il cippo che accoglie l'iscrizione è visto frontalmente, la forma si discosta per alcuni particolari (come la vegetazione che vi cresce al di sopra), ed è posto al centro del foglio rispetto alla versione del 1725; numerose varianti sono riscontrabili anche negli elementi naturali e nelle vestigia del passato, così come il rocco di colonna e il frammento di un fregio, posti in primo piano e circondati da rigogliosi arbusti.

Successivamente al frontespizio in esame del 1724 vi sono altre cinque opere di mano del medesimo artista, ovvero un *Paesaggio romano*<sup>66</sup>, la *Veduta di Porta Castello*<sup>67</sup> (fig. 27), la *Veduta del Tevere a mano manca fori di Porta Popolo*<sup>68</sup>, la *Veduta di Ponte Salario*<sup>69</sup> (fig. 28), e la *Veduta fori di Porta Portese*<sup>70</sup>.

Esse sono, dunque, le stesse che compongono la serie (di dodici) dedicata a Giuseppe Renato Imperiali, evidentemente accresciuta dall'artista in occasione della presentazione al celebre mecenate. I fogli vaticani mostrano però alcune differenze rispetto a quest'ultima, come la mancanza di numerazione, e – nel caso della *Veduta di Porta di Castello* – una diversa forma del nome dell'autore presente come «Pauolo Anesi in. e sc.» nel volume vaticano, rispetto a «P. Anesi del. e Sc.» della più comune versione successiva. Tali elementi indicano un'ulteriore elaborazione delle lastre da cui è stata tirata la *suite* datata al frontespizio 1725<sup>71</sup>.

Dopo le stampe sopra menzionate segue un'altra serie, sebbene frammentaria e parziale, anch'essa dotata di un frontespizio, presente nel tomo in esame, che reca il titolo di *Diverse Vedute di Roma Dedicate alla sua Ecc.za il Sig. Duca di SANT AIGNAN Pari di Francia Caval. Dell'Ordine del Re e suo Ambasciatore straordinario a Roma* (fig. 29)<sup>72</sup>, eseguite da Philothée-François Duflos (ca. 1710-1748)<sup>73</sup>.

---

<sup>65</sup> LE BLANC 1854-1888, p. 46.

<sup>66</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 2. corrispondente alla tavola 12 del gruppo Imperiali. Per un confronto si veda l'esemplare a Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1971-88.

<sup>67</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 3. Corrispondente alla tavola 2 del gruppo Imperiali. Per un confronto si veda l'esemplare a Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1971-78.

<sup>68</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 4. Corrispondente alla tavola 8 del gruppo Imperiali. Per un confronto si veda l'esemplare a Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1971-84.

<sup>69</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 5. Corrispondente alla tavola 4 del gruppo Imperiali. Per un confronto si veda l'esemplare a Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1971-80.

<sup>70</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 6. Corrispondente alla tavola 7 del gruppo Imperiali. Per un confronto si veda l'esemplare a Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1971-83.

<sup>71</sup> Per un attento confronto si veda la serie dedicata a Imperiali conservata ad Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1971-77, numeri 1/12-12/12.

<sup>72</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 7.

<sup>73</sup> Sull'artista, prematuramente scomparso, si veda MCCARTHY 1985, pp. 218-225. Una fondamentale precisazione circa la data di morte è stata fornita da Martin de Vesvrotte, POMMIER 2002, p. 62, nota 245, ove viene riportato anche la data del testamento di Philothée-François Duflos con i relativi riferimenti archivistici.

Su due pagine sono montate in totale nove stampe, cinque nella prima e quattro nella seconda, di queste, otto sono ascrivibili all'artista francese, mentre solo una, ovvero una *veduta*<sup>74</sup>, risulta realizzata da «D. F. A. Grue» (Domenico Francesco Antonio<sup>2</sup>), non è dato sapere se quest'ultima sia stata inserita a causa di un mero errore materiale tra le stampe di Duflos o con l'intento di 'arricchirne' la serie ampliandola.

Ad una prima ricognizione il nucleo autografo del francese è dunque composto di otto stampe, compreso il frontespizio sopra menzionato. Esse raffigurano, usando i titoli originari, che sono stati rimossi nell'esemplare vaticano, *Santo Stefano rotondo* (ovvero *La veduta di Santo Stefano rotondo*)<sup>75</sup>, *Torre di Metella* (ovvero la *Veduta della Tomba di Cecilia Metella*)<sup>76</sup>, *Sopra la Ripa del fiume vicino a Ponte Mollo* (ovvero *Veduta vicino a Ponte Milvio*)<sup>77</sup>, *Santi Giovanni e Paolo* (ovvero la *Veduta della basilica dei Santi Giovanni e Paolo*)<sup>78</sup>, *La ripa del Fiume della Parte opposta di Papa Giuglio* (ovvero la *Veduta del Tevere*)<sup>79</sup>, *Il Tempio della Sybilla Tiburtinna a Tivoly* (ovvero *Veduta del Tempio della Sibilla a Tivoli*)<sup>80</sup>, *Il Tempio della Concordia in Campo Vacino* (ovvero *Veduta delle rovine del Tempio della Concordia in Campo Vaccino*)<sup>81</sup>.

Sebbene nessuna delle opere sopra menzionate sia datata è possibile proporre una cronologia legata al dedicatario, ovvero Paul-Hippolyte de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan (1684-1776)<sup>82</sup>, ambasciatore straordinario a Roma dal 1731 al 1742, membro dell'*Académie française* (eletto il 19 dicembre 1726 e accolto il 16 gennaio 1727), dell'*Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres* (1732) e di numerosi altri sodalizi, tra cui quello dell'Accademia degli Infecondi<sup>83</sup>.

Risulta quindi evidente ritenere che il giovane Duflos, vincitore del *Prix de Rome* nel 1729 e *pensionnaire* dell'*Académie de France* nella Città Eterna dal 1733 al 1741 circa, dedicatesse a un protettore delle lettere e

---

<sup>74</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 11.

<sup>75</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 8. Si confronti l'esemplare a Londra, British Museum, Prints and drawings department, inv. 1853,0611.214.

<sup>76</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 9. Si confronti l'esemplare a Londra, British Museum, Prints and drawings department, inv. 1853,0611.214.

<sup>77</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 10. Si confronti l'esemplare a Londra, British Museum, Prints and drawings department, inv. 1853,0611.210.

<sup>78</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 12. Si confronti l'esemplare a Londra, British Museum, Prints and drawings department, inv. 1853,0611.207.

<sup>79</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 13. Si confronti l'esemplare a Londra, British Museum, Prints and drawings department, inv. 1853,0611.209.

<sup>80</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 14. Si confronti l'esemplare a Londra, British Museum, Prints and drawings department, inv. 1853,0611.215.

<sup>81</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 15. Si confronti l'esemplare a Londra, British Museum, Prints and drawings department, inv. 1853,0611.216.

<sup>82</sup> Per un profilo biografico del colto militare e diplomatico si veda AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS 1771, vol. II, pp. 236-237; DUPUY 1786, vol. 42, pp. 155-161.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 160. Su questo sodalizio si veda il recente contributo di EVERSON 2017, pp. 255-271. Sebbene l'accademia annoverasse tra i suoi soci esponenti di «grandi famiglie romane, di prelati e cardinali eminenti, nonché di personaggi coinvolti nella politica religiosa a livello europeo», EADEM p. 257, la studiosa stessa rileva di come «L'accademia degli Infecondi sembra aver attirato raramente l'interesse della critica moderna. Viene regolarmente ricordata nelle storie letterarie del Sei e Settecento, ma in seguito gli studi scarseggiano», EADEM, p. 255, nota 3.

delle arti tanto illustre come il duca di Saint-Aignan la propria serie di vedute.

Inoltre, giova rilevare che tale raccolta, mutila nel caso del volume vaticano, ma composta in totale da venti tavole, non solo rappresenta uno strumento di autopromozione dell'artista, non lontano da quello usato da Anesi verso Imperiali, ma – soprattutto – costituisce un perfetto *souvenir de Rome*, esemplare prodotto del *Grand Tour*. In tal senso giova ricordare che diverse stampe del francese vennero impiegate in numerose pubblicazioni, sia a carattere antiquario, come i due imponenti tomi delle *Antiqua numismata maximi moduli, aurea, argentea, aerea, ex museo Alexandri S. R. E. card. Albani in Vaticanam Bibliothecam a Clemente XII [...] <sup>84</sup>* di Ridolfino Venuti, che all'interno di guide e pubblicazioni rivolte ad illustrare ai viaggiatori i luoghi, i monumenti e le principali opere d'arte della Città Eterna, come i maneggevoli tre volumetti del *Trattato delle cose più memorabili di Roma tanto antiche come moderne [...] <sup>85</sup>* di Giovanni Pietro Pinaroli (non a caso edito in un'edizione bilingue con testo a fronte in italiano e francese), creando un immediato legame tra testo scritto e apparato illustrativo.

In particolare, risulta possibile ritrovare tutte le stampe delle *Diverse Vedute di Roma* contenute nel volume *Stampe V. 152* del Fondo Antico anche all'interno della pubblicazione, sopra citata, di Ridolfino Venuti (1705-1763)<sup>86</sup>, così come ben sei di esse si trovano sotto il titolo di *Prospettive diverse e vedute d'antichità tanto in Roma che ne i luoghi circonvicini. Disegnate, e Intagliate da Francesco Duflos a spese della Calcografia della Rda Camera Apostolica à Piè di Marmo pubblicate l'anno 1748*, una raccolta totalmente priva di testo – tanto che anche il frontespizio risulta inciso su lastra – con la presenza di nuove didascalie apposte al di sotto di ciascuna scena<sup>87</sup>. Tali elementi, brevemente menzionati, testimoniano la pronta ricezione e l'impiego delle stampe di Duflos anche a poca distanza dalla loro realizzazione, attestandone, più o meno direttamente, la fortuna e la diffusione.

Successivamente alle opere del francese, sfogliando alcune carte ed osservando altre stampe, si trovano sei paesaggi, tutti sviluppati verticalmente e di dimensioni ragguardevoli, con soggetti in prevalenza religiosi o mitologici eseguiti dall'olandese Antoni Waterloo (1609-1690)<sup>88</sup>. Tra questi è possibile citare

---

<sup>84</sup> VENUTI 1739-1744.

<sup>85</sup> PINAROLI 1725.

<sup>86</sup> Tale confronto è stato svolto analizzando le stampe montate nel volume in esame con quelle presenti all'interno dell'edizione di Venuti conservata nel Fondo Cicognara, segnatura *Cicognara.VIII.3043 (1-2)*, anch'esso conservato presso il Gabinetto della Grafica della BAV. Nello *Stampe V.152* le tavole di Duflos con i numeri manoscritti 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, corrispondono all'interno dei volumi di Venuti, alle incisioni, non numerate, presenti rispettivamente alle pagine, 8, 55, 17, 30, 6, 24 (del II vol.), 16 (del II vol.). Per una conoscenza della biblioteca del conte Leopoldo Cicognara si veda il contributo di MIARELLI MARIANI, RITA 2020, pp. 557-580.

<sup>87</sup> Le didascalie risultano modificate rispetto a quelle visibili nella serie dedicata al duca di Saint Aignan. Duflos stesso ebbe modo di vendere nel 1738 alla neo nata istituzione romana le matrici delle 12 vedute da lui eseguite per 24 scudi, sulla vicenda si veda SAPORI, AMADIO 2008, p. 279.

<sup>88</sup> Tra i principali contributi concernenti l'opera incisoria dell'artista si rimanda a MORSE 1992 e a DE HOOP SCHEFFER, SCHUCKMAN 1997.

*Venere e Adone*<sup>89</sup>, in II stato, *Mercurio e Argo*<sup>90</sup> (fig. 30) in II stato, *Elia nutrito dai corvi*<sup>91</sup>, *Zippora circonda il figlio*<sup>92</sup>, in I stato, *Il ripudio di Agar e Ismaele*<sup>93</sup>, in I stato, e, non pertinente con le opere sopra menzionate, *Il Mulino*<sup>94</sup> (fig. 31), in I stato, facente parte di una serie di grandi paesaggi formata da sei tavole (non presente nel tomo vaticano). La qualità del segno grafico, l'incredibile attenzione ai dettagli, persino i più minuti, costituiscono uno dei meriti più alti dell'attività incisoria dell'artista, come testimoniato dall'alta qualità dei fogli sopra menzionati. Datare le stampe dell'olandese è altamente difficile, come rilevato dalla critica, pertanto si è deciso di accettare l'ipotesi formulata nel testo dedicato a Waterloo del 1997, che propone di identificare come cronologia delle opere sopra citate (ad eccezione de *Il mulino*) la fase della maturità e dell'ultima attività dell'abile incisore, dalla quinta decade del XVII secolo, più precisamente dal 1649, sino alla sua scomparsa (1690) avvenuta ad Utrecht<sup>95</sup>.

Si deve ascrivere ad un altro olandese, Adriaen van der Cabel (1630/1631-1706)<sup>96</sup>, un gruppo di sei incisioni, caratterizzato da una visione idealizzata della convivenza tra uomo e natura, ove personaggi classicamente abbigliati compaiono all'interno di paesaggi dai toni arcadici ed elegiaci. Già il celebre conoscitore e collezionista Pierre-Jean Mariette (1694-1774), circa i disegni dell'artista, aveva commentato che «Les sites en sont riches, et les arbers bien feuillés; mais les compositions en sont trop idéales»<sup>97</sup>. Le stampe vaticane sono assai verosimilmente da identificare con una serie (o forse con un misto di opere provenienti da serie diverse del medesimo autore), che principia con un *Paesaggio con pescatore* (fig. 32)<sup>98</sup>, ove compaiono

<sup>89</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 25. Morse 1992, scheda n. 129, pp. 158-160; DE HOOP SCHEFFER, SCHUCKMAN 1997, scheda n. 129, pp. 298-299.

<sup>90</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 26. Morse 1992, scheda n. 127, pp. 156-157; DE HOOP SCHEFFER, SCHUCKMAN 1997, scheda n. 127, pp. 294-295.

<sup>91</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 28. Morse 1992, scheda n. 136, p. 165 (non ill.); DE HOOP SCHEFFER, SCHUCKMAN 1997, scheda n. 136, pp. 314-315. L'opera sembrerebbe essere in primo stato ma una pesante ed uniforme brunitura, presente sull'intera superficie del foglio, riduce notevolmente la leggibilità dell'opera, che, inoltre, presenta una lieve mancanza del supporto cartaceo all'altezza della veste di Elia.

<sup>92</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 29. Morse 1992, scheda n. 135, p. 165 (non ill.); DE HOOP SCHEFFER, SCHUCKMAN 1997, scheda n. 135, pp. 312-313.

<sup>93</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 30. Morse 1992, scheda n. 131, p. 161 (non ill.); DE HOOP SCHEFFER, SCHUCKMAN 1997, scheda n. 131, pp. 302-303.

<sup>94</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 27. Morse 1992, scheda n. 119, pp. 146-147; DE HOOP SCHEFFER, SCHUCKMAN 1997, scheda n. 119, pp. 270-273.

<sup>95</sup> DE HOOP SCHEFFER, SCHUCKMAN 1997, p. 20, per la tavola cronologica si veda p. 334.

<sup>96</sup> L'artista, noto anche come Kabel, fu a lungo attivo in Olanda, ove fu allievo di Jan van Goyen (1596-1656) nella città di Den Haag, successivamente si recò in Francia e in Italia, passando diversi anni a Roma (dal 1660 circa al 1666) con suo fratello minore Engel, e frequentando la Bent, da cui ebbe il pittoresco soprannome di Geestigheid (di difficile traduzione ma prossimo a "giullare folle"), prima di stabilirsi definitivamente a Lione dal 1667 sino alla sua scomparsa. Per un profilo biografico, si veda CARACCILO ARIZZOLI 1997, pp. 445-446; per un approfondimento della sua produzione grafica, specialmente in relazione all'immagine (e all'immaginario) dell'Italia, di Roma e della campagna romana, si veda il significativo contributo di Caracciolo 2000, pp. 93-108; un sintetico *excursus* delle sue incisioni è contenuto in HOLLSTEIN 1951, vol. IV, pp. 82-83.

<sup>97</sup> MARIETTE 1851-1853, vol. I, p. 239.

<sup>98</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe* V.152, tav. 43. Per un confronto si rimanda all'esemplare conservato presso il British Museum, Prints and Drawings Department, inv. 1874,0808.149.

le iscrizioni «Adr. Vander Cabel jnv. et fecit. Cu priuil. Regis» e «N. Rob. ex. Cu. P.R.» e al centro di esse il numero «1»<sup>99</sup>. Segue, in ordine di montaggio nel volume vaticano, la seconda stampa raffigurante un *Paesaggio con tre personaggi*<sup>100</sup>, che reca in basso il numero «2», la terza, un *Paesaggio con tre personaggi e delle capre*<sup>101</sup>, che reca in basso un numero tagliato, dunque non leggibile con sicurezza, la quarta, un *Paesaggio con personaggi e un cavaliere*<sup>102</sup>, anch'essa con un numero illeggibile poiché tagliato, la quinta, un *Paesaggio con una donna stante e un uomo seduto*<sup>103</sup>, provvista del numero «5», e la sesta, l'ultima nel tomo, un *Paesaggio con una famiglia sotto un albero*<sup>104</sup>, contraddistinto dal numero «6», ma ove non è menzionato il nome di Adriaen van der Cabel, benché sia l'inventore, bensì quello di Nicolas Guérard (1648 ca.-1719)<sup>105</sup>, in qualità di incisore, indicato con il solo monogramma.

Verso la fine del volume *Stampe V.152*, si trova una serie piranesiana, in particolare si tratta della prima edizione completa della *Prima parte di architetture, e prospettive inventate, ed incise da Gio. Batta Piranesi architetto veneziano dedicate al Sig. Nicola Giobbe*<sup>106</sup>, impressa a Roma nel 1743 per i tipi dei fratelli Pagliarini «Mercanti Librari, e Stampatori».

La tavola incisa all'acquaforte (tecnica impiegata per il gruppo di fogli citati), raffigurante l'*Atrio Dorico* (fig. 33)<sup>107</sup>, l'ultima a chiudere la serie (e l'intero tomo), compare solo in questa prima edizione e «in only a few copies of this edition and is never used again in subsequent ones, perhaps because it was damaged or lost»<sup>108</sup>.

Inoltre, le opere di Piranesi citate sono, dal punto di vista cronologico, tra quelle più prossime e vicine alla formazione del Fondo Antico da parte di Boroni, ricordata in apertura di questa trattazione.

In particolare, il volume *Stampe V. 152* (ma tale osservazione si potrebbe estendere anche ai due

---

<sup>99</sup> Si segnala l'esemplare della medesima opera conservato ad Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-BI-5527, che però non reca alcun numero.

<sup>100</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.152*, tav. 44. Per un confronto si rimanda all'esemplare oggi ad Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1894-A-18340, privo di numerazione.

<sup>101</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.152*, tav. 45. Per un confronto si rimanda all'esemplare oggi ad Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1885-A-9544, privo di numerazione.

<sup>102</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.152*, tav. 46. Per un confronto si rimanda all'esemplare oggi ad Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1885-A-9548, privo di numerazione.

<sup>103</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.152*, tav. 47. Per un confronto si rimanda all'esemplare oggi ad Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1886-A-11250, in questo caso è stato rimosso l'intero margine inferiore privando, così, l'incisione di qualsiasi elemento distintivo.

<sup>104</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.152*, tav. 48. Per un confronto si rimanda all'esemplare oggi ad Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1885-A-9546 che presenta la medesima numerazione dell'opera vaticana.

<sup>105</sup> Noto quale incisore, vantando anche il titolo di *graveur ordinaire du Roi*, stampatore, mercante di stampe e di carte geografiche.

<sup>106</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.152*, tav. 106.

<sup>107</sup> BAV, Gabinetto della Grafica, *Stampe V.152*, tav. 118.

<sup>108</sup> FICACCI 2000, p. 54. Per un altro commento sulla serie e sull'Atrio dorico si veda anche Wilton-Ely 1994, vol. I, pp. 18-19.

precedenti), contiene diverse serie di opere, veri e propri nuclei organici e coerenti, realizzati per una *captatio benevolentiae*, come nel caso della dedica al duca di Saint-Aignan da parte di Duflos, oppure per il mercato *tout-cour*, come per la piccola *suite* di Anesi del 1724, ma sovente mancanti, o incompleti, privi del carattere omogeneo pensato dagli artefici originari.

Risulterebbe poco verosimile ritenere che tale lacuna sia stata determinata da una mancanza di materiale, ovvero di opere, a disposizione di Boroni, piuttosto sembra opportuno individuare nella *ratio* del compilatore dei volumi vaticani di *paesi* un'attenzione ai soggetti raffigurati, anziché agli artisti. I tomi in esame rappresentano, dunque, un'estensione alle dodici classi prescritte da Karl Heinrich von Heineken per «ben ordinare una collezione di stampe» espressi nell'*Idée générale d'une collection complete d'estampes*<sup>109</sup>, stampato a Lipsia nel 1771 per i tipi di Jean Paul Krauss, inserendosi tra la settima classe, ovvero quella in cui «debbono porsi i Ritratti», e l'ottava, ove «debbono porsi le sculture, e le Architetture»<sup>110</sup>.

Così, il testo del tedesco che molto probabilmente è «stato la “linea guida” per la formazione della raccolta vaticana»<sup>111</sup>, appare uno strumento duttile nelle sapienti mani degli artefici, intellettuali e materiali, del Fondo Antico della Biblioteca Apostolica Vaticana.

---

<sup>109</sup> VON HEINEKEN 1771.

<sup>110</sup> Le citazioni sono tratte dalla traduzione in italiano del testo dello studioso tedesco, intitolata *Notizie x ben ordinare una Collezione di Stampe cavate da un Libro stampato raro* [...], conservato nell'Archivio della Biblioteca Apostolica Vaticana, segnatura *Arch. Bibl.* 82, ff. 66. La traduzione manoscritta riporta che il libro fosse conservato nella biblioteca del cardinale De Zelada. Il documento è trascritto in JATTA 2016, pp. 183-184.

<sup>111</sup> EADEM, p. 185.



### 3. I disegni di Gaspar van Wittel e la Collezione Corsini

#### 3.1. I fogli all'Istituto Centrale per la Grafica e una nota sui volumi F.C. 157 G 5 e F.C. 158 I 18

Negli ultimi decenni la critica ha dedicato particolare attenzione alla formazione delle collezioni di disegni e stampe dell'Istituto Centrale per la Grafica, in particolare al settecentesco Fondo Corsini<sup>1</sup>. Giova qui evidenziare alcuni elementi attinenti ai fogli eseguiti da Gaspar van Wittel (1652/53-1736) conservati presso Palazzo Poli a Roma, ad eccezione di quelli facenti parte del più recente Fondo Nazionale.

I disegni dell'artista olandese nativo di Amersfoort che oggi sono accolti nel Fondo Corsini erano contenuti in due tomi, le cui segnature inventariali sono F.C. 157 G 5 e F.C. 158 I 18. Questi ultimi facevano parte di cinquantadue volumi contenenti oltre seimila disegni, depositati nel 1895 presso l'allora Gabinetto Nazionale delle Stampe dalla collezione del principe Tommaso Corsini<sup>2</sup>. Sfortunatamente, durante il secolo scorso, alcuni di essi subirono un'operazione di smembramento. Già nel 1982 la critica lamentava di come: «L'operazione del distacco dei disegni dai volumi per essere montati in passe-partout e messi in scatola ha snaturato in molti casi la compattezza dei volumi, che rispondevano generalmente ad una logica di collezionismo. Ciò ha portato alla dispersione di antichi nuclei di disegni di artisti raggruppati in un unico volume»<sup>3</sup>. Nella speranza di contribuire alla pur parziale ricostituzione di questa diaspora cartacea novecentesca, si tenterà di focalizzare alcune caratteristiche dei fogli di “Gasparo degli occhiali”<sup>4</sup> presenti all'interno delle raccolte corsiniane.

Comprendere le opere tralasciando i personaggi che le hanno raccolte, collezionate, vendute e acquisite sarebbe fuorviante, quando non del tutto errato. Sarà quindi opportuno menzionare i principali soggetti coinvolti alle origini dell'oggi celebre raccolta.

Risulta importante ricordare che «gli studiosi che si sono occupati della formazione della raccolta di disegni Corsini ne indicano il fondatore nel cardinale Neri Maria jr., appoggiato dall'illustre parere di Giovan Giacomo Bottari, anche se il ruolo dello zio cardinale Lorenzo – che fu Papa col nome di Cle-

---

<sup>1</sup> Tra i numerosi contributi dedicati alla collezione e al fondo Corsini si ricordano: FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1976; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1980 pp. 17-72 (con bibliografia precedente); FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982, pp. 81-118; FISCHER PACE, STOLZENBURG 1999, pp. 37-79; BERNINI PEZZINI 2001, pp. 65-87; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, pp. 32-47; FUSCONI, FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS 2013, pp. 141-155.

<sup>2</sup> Per una conoscenza della collezione si veda la nota precedente e ANTE TOMASO, MARIANI 2004. Si ricorda inoltre il meritevole *Progetto Corsini*, finalizzato alla ricostruzione digitale dei volumi dell'omonimo fondo, promosso dall'Istituto Centrale per la Grafica e curato in particolare da Giulia Fusconi e Angiola Canevari.

<sup>3</sup> FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982, p. 87, nota 23.

<sup>4</sup> Questo il soprannome dato all'artista riportato in una caricatura di Pier Leone Ghezzi, conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana nel Codice ottoboniano latino 3112, f. 116, riprodotta in LORENZETTI 1934, p. 2.

mente XII dal 1730 al 1740 – assume per alcuni un notevole rilievo»<sup>5</sup>.

Tre sin qui i personaggi, ovvero gli artefici, della Biblioteca Corsini, ai quali è necessario aggiungerne almeno un altro, non meno rilevante: Malachia d'Inguibert (1683-1757), nato Joseph-Dominique d'Inguibert, primo bibliotecario della famiglia fiorentina e consacrato vescovo il 27 dicembre 1731 dal cardinal Annibale Albani, fedelissimo del pontefice fiorentino<sup>6</sup>.

Le acquisizioni dei Corsini, che videro impegnata la famiglia tanto a Firenze quanto a Roma, così come i loro collaboratori e una fitta rete di corrispondenti in vari paesi europei, rientrano in una chiara politica di affermazione del proprio *status* sociale, che comportò l'incremento delle raccolte librerie e grafiche mediante operazioni di acquisto «in blocco di intere raccolte già precostituite»<sup>7</sup>.

Tra quest'ultime si citeranno almeno quelle di Francesco Maria de' Medici (1660-1711), del cardinale Filippo Antonio Gualtieri o Gualterio (1660-1728) e i fondi di botteghe di librai, legatori, mercanti e artisti come quelli di Andreoli e Foggini, per non menzionare i molti doni ricevuti da Neri Corsini e dallo zio Clemente XII<sup>8</sup>.

Della copiosa mole di materiale grafico che giunse all'illustre famiglia fiorentina sarà opportuno prendere in considerazione – per i fini esposti in apertura di questa trattazione – la collezione di Filippo Antonio Gualtieri. La “gran libreria”, con più di 30.000 volumi (comprendenti anche stampe e disegni), le antichità, gli oggetti d'arte, nonché gli strumenti scientifici e la collezione di storia naturale di questo alto prelado, cardinale protettore della nazione francese, si formò anche grazie all'aiuto (legittimamente interessato) del priore Francesco Antonio Renzi (1644 circa-1714), come hanno ricostruito le utili ricerche di Ursula Verena Fischer Pace e Andreas Stolzenburg e quelle, altrettanto importanti, di Grazia Pezzini Bernini<sup>9</sup>.

Proprio Renzi (o Rensi), poliedrica figura di collezionista e mercante, personaggio cardine per comprendere «la preistoria della collezione Corsini» come efficacemente dimostrato da Giulia Fusconi e Jorge

---

<sup>5</sup> BERNINI PEZZINI 2001, p. 70. Evidentemente per un errore di stampa si tratta di Giovanni Gaetano Bottari.

<sup>6</sup> Il frate domenicano viaggiò molto tra la natia Francia e la penisola italiana. Dapprima a Roma nel 1709, soggiornò l'anno seguente presso la Badia del Buonsollazzo (o monastero di San Bartolomeo) a Borgo San Lorenzo, vicino Firenze, primo luogo ad accettare la riforma dei Trappisti fortemente voluta da Cosimo III. Nel 1713 si recò a Pisa in qualità di lettore in Teologia, per fare poi ritorno alla badia fiorentina in cui, nel 1715, pronunciò i suoi voti, abbandonando il nome di Joseph-Dominique in favore di Malachia. Egli si recò presso l'Abbazia di Casamari, grazie all'inserimento dei trappisti nel 1717 permesso da Annibale Albani, colà abate commendatario. D'Inguibert seppe creare una fitta rete di rapporti, testimoniata anche mediante la sua produzione scritta, edita e inedita, specialmente con il cardinale Lorenzo Corsini di cui fu stretto collaboratore e bibliotecario, il quale, una volta eletto pontefice, gli garantì numerosi benefici, tra cui il titolo di arcivescovo di Teodosia e vescovo di Carpentras. Il suo ritratto in veste di arcivescovo, eseguito postumo da Paolo Sperduti (olio su tela, cm 100×73), è conservato nella Pinacoteca dell'Abbazia di Casamari. Per una biografia del religioso si rimanda a CAILLET 1952.

<sup>7</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 44.

<sup>8</sup> Per una ricostruzione delle vicende di questi gruppi principali si veda PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, pp. 34-44.

<sup>9</sup> Gli studiosi sono giunti ai medesimi risultati in modo indipendente. Per un'attenta analisi delle vicende collezionistiche del fondo grafico di Lipsia si veda FISCHER PACE, STOLZENBURG 1999, pp. 37-79; per la storia del Fondo Corsini, con particolare riferimento ai disegni, si veda PEZZINI BERNINI 2001, pp. 70-79 e relative appendici documentarie.

Fernández-Santos Ortiz-Iribas<sup>10</sup>, riuscì ad acquisire numerosi volumi di disegni e stampe dalla celeberrima collezione della regina Cristina di Svezia. Quest'ultimi, unitamente ad altre opere, vennero venduti in due diverse transazioni commerciali: la prima al cardinal Gualtieri, mediante Leone Strozzi (1652-1722), la seconda alla Biblioteca del Senato di Lipsia, attraverso Gottfried Christian Götze (morto nel 1724).

Se i disegni ceduti tra il 1713 e il 1714 all'istituzione della città sassone sono ancora ivi preservati, quelli passati all'illustre prelato entro il 1713 confluiranno, a loro volta, nella collezione Corsini tra il 1728 e il 1730, come sopra menzionato<sup>11</sup>.

Allo stato attuale degli studi non sembra però possibile che Renzi, morto il 15 settembre 1714, possa aver raccolto i fogli di Gaspar van Wittel presenti oggi a Palazzo Poli poiché la maggior parte di essi è databile tra il primo ed il secondo decennio del Settecento, quando dunque – con ogni probabilità – la cessione delle opere del priore a Gualtieri doveva essere ormai conclusa.

Sembra più opportuno ricercare le carte dell'olandese nell'inventario della vasta e caleidoscopica biblioteca del cardinale, redatto tra la morte di quest'ultimo (1728) e l'ingresso nella collezione Corsini (1730)<sup>12</sup>. Tra i ben settantotto tomi di disegni brevemente descritti nel documento, ve ne sono tredici con «vedute di Paesi, Marine e e varij schizzi originali d'autore commune et altre copie», per un totale di quasi milleduecento fogli<sup>13</sup>. Tale numero non deve essere interpretato come l'indicazione esatta dei paesaggi presenti, giacché essi figurano sia in volumi interamente dedicati alla veduta, sia, ad esempio, accanto a soggetti di storia sacra o profana, cionondimeno si tratta di una quantità ragguardevole rapportata ai circa settemilatrecento disegni Gualtieri, conservati in libri o cartelle. Sfortunatamente non vi sono attribuzioni ad alcun paesaggista, ad eccezione di uno, menzionato in un «altro portafoglio di varie vedute di Paesi originali del sig. Alessio in fog. 37. Nell'istesso portafoglio altri schizzi di paesi originali d'autor communi, altre copie, e parimente nel medesimo portafoglio altri varij schizzi di composizioni di figure, e altre copie ed originali d'autori communi, e varie Accademie, maggior parte copie»<sup>14</sup>. Si tratta, assai verosimilmente, di Alessio de Marchis (1684-1752), presente con diversi disegni, suoi e della sua cerchia, all'interno del Fondo Corsini come si tratterà più avanti.

Circa la formazione dei volumi in esame, e dunque dei disegni dell'olandese, la critica ha avanzato alcune ipotesi. Nel catalogo edito nel 1992 a corredo della mostra *Da Van Heemskerck a Van Wittel*, i curatori Jaap

---

<sup>10</sup> FUSCONI, FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS 2013, p. 141.

<sup>11</sup> I disegni di Cristina di Svezia-Renzi a Lipsia si trovano ancora oggi presso il Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung della città.

<sup>12</sup> Il documento è conservato a Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, ms. 632, giunto mediante il lascito dell'arcivescovo Malachia d'Inguibert alla sua città natale. Un estratto, precisamente dal f. 506 al f. 522 è riportato in Pezzini Bernini 2001, pp. 193-195; la studiosa segnala la presenza di un microfilm, n. 137, con il medesimo documento presso la Biblioteca Corsiniana.

<sup>13</sup> Questa la descrizione dei disegni contenuti nel tomo ottavo della collezione, unitamente a *Istorie Sagre, e profane*; si veda PEZZINI BERNINI 2001, p. 193.

<sup>14</sup> Ibidem.

Bruintjes e Neeltje Köhler ipotizzavano che le carte potessero essere state acquistate dal cardinal Neri Maria Corsini, o piuttosto dal sopra menzionato Bottari, «direttamente sul mercato romano da artisti contemporanei», tra cui il nostro<sup>15</sup>. Di altro avviso Grazia Pezzini Bernini, che supponeva che con alcune opere già Gualtieri: «[...] il cardinale Neri assistito dal Bottari [...] abbia provveduto a formare nove grandi volumi – in cui possono aver trovato posto anche fogli di diversa provenienza – attualmente contrassegnati dal 157 G 2 a 157 G 10 [...]»<sup>16</sup>. Sulle indicazioni di quest'ultima anche Simonetta Prosperi Valenti Rodinò ha censito la provenienza Gualtieri per il volume F.C. 158 I 18, contenente alcune opere dell'artista di Amersfoort<sup>17</sup>. In questo tomo si trovavano dieci disegni di van Wittel, il gruppo di opere – oggi smontate, inserite in *passe-partout* e conservate in scatole – appare assai coerente, sia per i soggetti (evidentemente paesaggi) sia per formato (quasi tutti misurano all'incirca 200×280 mm) e numerazione inventariale (da F.C. 130913 a F.C. 130922). Inoltre, molti fogli sono caratterizzati, in modo più o meno evidente, da quella che doveva forse essere per tutti una doppia riquadratura, eseguita a penna e inchiostro bruno, che funge da ideale cornice dell'opera<sup>18</sup>. Oltre a questi dati non sembra esservi alcuna ulteriore indicazione atta a ripercorrerne le vicende, situazione che appare diversa per i disegni di Gasparo contenuti nell'altro tomo corsiniano, l'F.C. 157 G 5 intitolato DISEGNI/ DI DIVERSI/ AUTORI<sup>19</sup>, di cui gioverà osservare alcune caratteristiche. Questi ultimi sono poco più di una dozzina, quattordici per la precisione<sup>20</sup>.

All'interno di questo nucleo vi sono sette disegni che riportano alcune attribuzioni, o per meglio dire alcune indicazioni di appartenenza a maniere (o scuole) diverse, nello specifico: uno per la *Scuola Tedesca*<sup>21</sup>, tre per la *maniera Francesca*<sup>22</sup>, tre per la *maniera Fiamminga*<sup>23</sup>.

Tali iscrizioni, sempre a penna e apposte sul *recto* dei fogli, spettano alla mano di monsignor Bottari, non solo illustre bibliotecario ma anche «eminenza grigia della politica culturale dei Corsini»<sup>24</sup>, specialmente di Neri Maria iunior. Nei disegni in esame il monsignore fiorentino formula pareri alquanto

---

<sup>15</sup> BRUINJTJES, KÖHLER 1992, p. 14.

<sup>16</sup> PEZZINI BERNINI 2001, p. 77.

<sup>17</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 40.

<sup>18</sup> Differiscono da queste caratteristiche il numero F.C. 130918 e F.C. 130919, che non presentano la doppia riquadratura perché, probabilmente, sono stati tagliati i margini dei fogli stessi, processo che sembra aver interessato quasi tutto il *corpus* di van Wittel (e non solo) del Fondo Corsini. Inoltre, una divergenza con la media delle misure sopra indicata si riscontra in due fogli, il numero F.C. 130915 (147×271 mm), del quale solo l'altezza risulta essere minore, e il numero F.C. 130920 (225×340 mm), quest'ultimo, raffigurante al *recto* il Colosseo, sensibilmente più grande degli altri e dotato di una grossolana (ottocentesca?) riquadratura ad acquerello grigio scuro.

<sup>19</sup> Tale dicitura, impressa in oro, è apposta sul dorso della legatura settecentesca del volume.

<sup>20</sup> Si tratta dei seguenti fogli F.C. 125247; F.C. 125174; F.C. 125175; F.C. 125176; F.C. 125177; F.C. 125178; F.C. 125245; F.C. 125173; F.C. 125249; F.C. 125250; F.C. 125253; F.C. 125254; F.C. 125297; F.C. 125246.

<sup>21</sup> F.C. 125245.

<sup>22</sup> F.C. 125246, F.C. 125247, F.C. 125249.

<sup>23</sup> F.C. 125250, F.C. 125253, F.C. 125254.

<sup>24</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 157.

generici e sovente discordanti, dimostrando «una conoscenza erudita e libresca della storia dell'arte piuttosto che un occhio da *connoisseur*»<sup>25</sup>.

Se i tre fogli ascritti alla *maniera Fiamminga* sembrano, dal punto di vista stilistico, mostrare una certa coerenza, non è possibile affermare lo stesso per quelli indicati come *maniera francese*. Tra questi ultimi sono numerose le divergenze, cambiando i supporti (dalla pergamena alla carta), i formati (da quello comune dell'F.C. 125249 a quello assai ampio, formato da ben due fogli, dell'F.C. 125246), le tecniche (dalle delicate stesure ad acquerello al pittorico impiego della biacca) ed anche le cronologie (dal disegno giovanile del *Tevere lungo la via Flaminia*, collocabile ai primissimi anni romani dell'olandese, a quello raffigurante una *Marina con un castello su uno scoglio*, databile all'inizio del secondo decennio del Settecento).

Rispetto alle note di Bottari – che, forse riconoscendo la sua conoscenza non specialistica, ammetteva a Luigi Crespi: «io non faccio raccolta di disegni»<sup>26</sup> – si possono riscontrare, sui fogli in esame, altre iscrizioni. Queste ultime risultano presenti sia nei disegni annotati dal monsignore, sia in altre opere di van Wittel nel medesimo Fondo Corsini. Si tratta di una scritta vergata a penna, sempre presente al *recto*, che con chiara grafia settecentesca riporta il nome dell'autore «Van Vittel», mutando la “W” neerlandese nella “V” dell'alfabeto latino. Tale elemento non solo compare nei sei fogli passati nelle mani di Bottari ma anche in quasi tutti i fogli un tempo nel volume in esame, ad eccezione di quello con *Il Tempio del Clitunno* (inv. F.C. 125297).

A complicare la questione si segnala la presenza di un'ulteriore iscrizione, anch'essa vergata a penna in una chiara e ordinata grafia settecentesca, ma più minuta rispetto alla precedente, collocata esclusivamente al *recto* (nell'angolo inferiore destro o sinistro) di sei fogli dell'olandese, in una puntuale sequenza, dall'F.C. 125173 all'F.C. 125178. Allo stato attuale degli studi non sembra possibile né proporre un'identificazione per la mano dell'anonimo estensore, né stabilire se il nome *Van Vittel* sia stato apposto prima o dopo l'intervento di Bottari.

Dunque, nell'attesa che nuovi e più generosi apporti documentari possano dirimere con sicurezza e puntualità le indicazioni circa iscrizioni e note, appare fondamentale rammentare di come l'apprezzamento dei contemporanei di van Wittel non si limitò solamente alle sue «opere ad ooglio et a guazzo [...] maravigliose, stupende»<sup>27</sup> ma anche ai disegni. La presenza di questi ultimi nelle raccolte di primo Settecento – di cui il Fondo Corsini rappresenta un esempio *par excellence* – ne attesta la considerazione tributata da mercanti, conoscitori e collezionisti. Il *medium* grafico favorì una più capillare diffusione del lessico

<sup>25</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 40.

<sup>26</sup> L'affermazione è contenuta in una lettera di Bottari a Crespi in cui il primo domanda al secondo un foglio di suo padre per soddisfare la richiesta dell'illustre collezionista e conoscitore Pierre Jean Mariette (1694-1744); l'episodio, insieme alla più ampia corrispondenza, è commentato da PROSPERI VALENTI RODINÒ 1984, pp. 22-50, per la citazione si veda p. 29.

<sup>27</sup> PIO 1977, p. 54.

vanvitelliano, declinato tanto nella veduta reale quanto in quella ideale, non solo a Roma e nella penisola italiana ma in tutta Europa, sancendone la diffusione, il successo e la fortuna.

### 3.2. I disegni di Gasparo dagli Occhiali nel Fondo Corsini a Palazzo Poli

Al fine di dare contezza dell'intero *corpus* dei disegni di Gaspar van Wittel presenti nel Fondo Corsini si è scelto di mantenere l'ordine di schedatura contenuto nella monografia di Giuliano Briganti, nell'edizione rivista e ampliata a cura di Laura Laureati e Ludovica Trezzani stampata nel 1996.

#### 1) *Il Tevere lungo la via Flaminia* (fig. 34)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125247 (vol. 157 G 5)

Tecnica: penna e inchiostro bruno, acquerelli grigio e bruno; riquadratura a penna e inchiostro bruno

Misure: 165×426 mm

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna «maniera francese» (Giovanni Gaetano Bottari); al *verso*, in alto al centro a penna «Van Vitteb»

Il foglio, riconosciuto come autografo da Hoogewerff, è stato dubitativamente ascritto a Lievin Cruyl (LORENZETTI 1934) per poi essere inserito nel *corpus* grafico di van Wittel da Giuliano Briganti, che indicava come l'opera dovesse risalire «ai primi rapporti fra il Van Wittel e il Meyer, prima ancora del viaggio lungo il Tevere per studiarne la navigazione, viaggio intrapreso dai due olandesi dopo il lavoro sulla Flaminia» (BRIGANTI 1966, scheda n. 223 d, p. 329). La prossimità tra la produzione di Cruyl e quella dell'artista di Amersfoort è stata più volte rilevata dalla critica, tanto da sottolineare che il fiammingo fu per il più giovane olandese «uno straordinario precursore sia per le tematiche che per i luoghi scelti nelle sue vedute» (JATTA 2013, p. 83).

All'interno della produzione di van Wittel, l'opera trova una rispondenza stilistica solo con un altro disegno raffigurante il medesimo soggetto (F.C. 125173) giacché – come sostenuto da Briganti – il foglio si debba considerare «una delle primissime opere eseguite dall'artista appena giunto a Roma». Nonostante l'evidente iato stilistico tra la produzione giovanile e quella matura vi sono, in questa acerba prova grafica, alcuni elementi peculiari e ricorrenti nella produzione futura dell'olandese, sia nell'attenzione al dato reale sia in alcune soluzioni compositive, dalle *silhouettes* dei personaggi in secondo piano, rese con pochi e veloci segni di penna, alle imbarcazioni atte a trasportare le merci lungo il fiume, presenti nel codice 34 K 16 conservato presso la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana.

Non ultimo, gli elementi naturali e quelli architettonici lungo la via Flaminia sono resi con cura, anche sullo sfondo, ove – ad esempio – si delinea un edificio con una copertura sferica, da identificarsi verosimilmente con la chiesa di Sant’Andrea, collocata proprio lungo la strada consolare, tale costruzione fu effigiata in un disegno più tardo dell’artista conservato al Kupferstichkabinett di Berlino (inv. KdZ 14240).

2) *Canale olandese (Veduta di Amerfoort)* (fig. 35)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125174 (vol. 157 G 5).

Tecnica: matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello grigio; riquadratura a penna e inchiostro bruno

Misure: 278×414 mm

Iscrizioni: in basso a destra a penna «Van Vittel»; al *verso*, in alto al centro a penna «Van Vittel»

Il foglio rappresenta una delle poche vedute olandesi eseguite da van Wittel unitamente a quelle, di analogo soggetto, conservate a Napoli, presso la Certosa e Museo di San Martino (inv. 20894, 23907), a Caserta, nel Palazzo Reale (inv. 123) e a New York, The Morgan Library and Museum, già nella collezione di Janos Scholz (inv. 1981.105 *verso*).

Briganti escludeva che l’opera fosse eseguita nella giovinezza dell’artista, ma che al contrario fosse una veduta da collocarsi già nel XVIII secolo, una veduta dunque ideata e «fatta a memoria sul ricordo di anni ormai lontani» (BRIGANTI 1966, scheda n. 224 d, p. 329). Circa l’identificazione del luogo parte della critica ha proposto di identificare Utrecht nella città raffigurata (ipotesi espressa da LORENZETTI 1934, p. 45, poi riportata in BRUINJTJES, KÖHLER 1992, scheda n. 73, p. 80), ma appare più verosimile che essa sia Amersfoort, la cittadina natale dell’artista. Presso il Museum Flehite della medesima città è conservata una *gouache* di van Wittel (inv. 2017-040) raffigurante una *Veduta di Amersfoort* che mostra elementi architettonici in comune con il foglio del Fondo Corsini, come l’alta torre che si staglia sullo sfondo, al centro di entrambe le composizioni. Preparatorio alla *gouache* olandese è il foglio a Napoli, inv. 20894; rispetto ad ambo le opere, il disegno romano sembra raffigurare un punto di vista più avanzato all’interno della cittadina olandese, preso dalla riva del fiume Eem, giacché si individua solo la grande torre della chiesa locale, la *Onze-Lieve-Vrouwetoren* (Torre di Nostra Signora), mentre la restante parte dell’edificio (distrutto da un’esplosione di polvere da sparo nel XVIII secolo) è nascosta alla vista dalla vegetazione.

Dal punto di vista stilistico, il *ductus* libero e sciolto e l’impiego della penna veloce e sicuro sembrano attestare una cronologia già settecentesca per il foglio, come sostenuto da Briganti. Per ciò che attiene la tecnica risulta utile osservare l’uso della matita, o pietra nera, come sottotraccia per una prima ela-

borazione della composizione e di numerosi elementi, quali la lunga imbarcazione coperta sul fiume, gli alberi e alcuni edifici sullo sfondo come il mulino a vento.

3) *Paesaggio con borgo sullo sfondo* (fig. 36)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125175 (vol. 157 G 5)

Tecnica: matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerelli grigio e bruno; in alto e in basso riquadratura a inchiostro bruno

Misure: 253×410 mm

Iscrizioni: in basso a destra a penna «Van Wittel»; al *verso*, in alto al centro a penna «Van Wittel»

L'opera, un «paesaggio dal sapore umbro» secondo Costanza Lorenzetti (1934, p. 45) o una «veduta ideata ispirata al paesaggio laziale» per Giuliano Briganti (1966, scheda n. 225 d, p. 329), attesta la complessità di individuare elementi reali ed elementi ideati all'interno della produzione, sia grafica che pittorica, di van Wittel.

Circa l'aspetto compositivo il foglio è impaginato come numerose altre prove dell'olandese, sin dalla quinta prospettiva dell'albero nella parte sinistra del disegno, realizzato impiegando una stesura dell'acquerello larga e continua, più diretta e immediata per il tronco e per i rami (con tocchi più piccoli per il fogliame) che appare assai prossima a quella usata per l'albero, in posizione analoga, nel *Paesaggio* della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma «Vittorio Emanuele II» (inv. Disegni 3, I, 9, LAUREATI in BRECCIA FRATADOCCHI, PUGLISI 2013, pp. 216-217). Inoltre, la presenza di un basso fontanile in primo piano e di un borgo sul pendio al centro della scena, così come i personaggi in primo piano, appena delineati con pochi e veloci tratti di penna, sembrano non lontani da un altro disegno di van Wittel presente nel medesimo Fondo Corsini (inv. F.C. 125250) come già rilevato dalla critica (BRUIN TJES, KÖHLER 1992, scheda n. 74, p. 80). Per ciò che concerne il foglio, esso appare tagliato, dato riscontrabile sia mediante l'osservazione della riquadratura a inchiostro bruno, presente solo nei lati superiore e inferiore del disegno (ma che evidentemente era stata tracciata anche lungo i lati corti), sia nell'albero al limite estremo sinistro della composizione, giacché le linee dell'acquerello grigio e bruno sono bruscamente interrotte sul margine della superficie cartacea, parimenti bloccati i segni di pietra nera impiegati per realizzare, in secondo piano, la «villa nobile con terrazza» (HOOGWERFF 1915, p. 328).

4) *Le rovine del Palatino* (fig. 37)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125176 (vol. 157 G 5)

Tecnica: penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, tracce di matita nera; riquadratura a penna e inchiostro bruno

Misure: 270×405 mm

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna «Van Wittel»; al *verso*, in alto al centro a penna «Van Wittel»

Il luogo rappresentato nell'opera sembra essere concordemente individuato dalla critica come il Palatino e, più estesamente, una: «veduta delle rovine sotterranee dei palazzi imperiali, sormontate d'alberi. A sinistra prospettiva di un crittoportico» (HOOGEWERFF 1915, p. 328).

L'immediatezza della rappresentazione, la spontaneità e la velocità d'esecuzione mediante l'acquerello bruno e grigio nella parte superiore destra della scena, sembrano confermare l'ipotesi di Briganti che si tratti di un disegno preso dal vero e – forse – che non sia preparatorio per un dipinto (BRIGANTI 1966, 226 d, p. 330).

Eppure il soggetto effigiato appare prossimo agli studi che van Wittel dedicò ad alcuni tra i monumenti antichi più significativi della Città Eterna, su tutti l'Anfiteatro Flavio, che rappresentò in numerose opere, come il foglio nella medesima collezione Corsini (F.C. 130920), o quello presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (inv. Disegni 3, III, 20, LAUREATI in BRECCIA FRATADOCCHI, PUGLISI 2013, pp. 126-127), e in innumerevoli dipinti (a mero titolo esemplificativo si ricorderà quello a Torino, Galleria Sabauda, inv. 833). Circa quest'ultimi vi sono alcune vedute interne del Colosseo prossime al foglio in esame, come quella di ubicazione sconosciuta, già in collezione Chigi e poi Incisa della Rocchetta (LAUREATI, TREZZANI 1996, p. 160, scheda n. 74), o la piccola tela (16×23.5 cm) in collezione Scribani Rossi (BRIGANTI 1966, p. 182, scheda n. 41), che sembrerebbero non escludere la possibilità di un'eventuale redazione pittorica delle rovine del Palatino.

Non ultimo, giova ricordare che – diversamente da altri artisti, da Gaspar Dughet a Giovanni Ghisolfi, da Domenico Roberti a Giovanni Paolo Panini – a van Wittel fu estraneo «il senso romantico delle rovine romane» (JATTA 2013, p. 83), tanto che il disegno in oggetto sembra voler attestare la reale *facies* del luogo.

5) *Veduta con un ponte e una torre (recto) (fig. 38)*

*Studio di due tronchi (verso) (fig. 39)*

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125177 (vol. 157 G 5)

Tecnica: matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerelli grigio e bruno; riquadratura a inchiostro bruno (*recto*); penna e inchiostro bruno (*verso*)

Misure: 263×418 mm

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna «Van Wittel»; al *verso*, in alto al centro a penna «Van Wittel»

L'opera raffigura nel *recto* un paesaggio, o meglio una veduta, che secondo parte della critica è

ideata (BRIGANTI 1966, scheda n. 227 d, p. 330) mentre altri la ritengono forse la rappresentazione della Torre del Faro a Villa Jovis, nell'isola di Capri (ZWOLLO 1973, pp. 170-171, fig. 215). Risulta complesso poter stabilire se il foglio voglia effigiare l'antica torre di segnalazione, poiché quest'ultima, nota anche come Faro di Tiberio, subì numerosi cambiamenti nell'arco dei secoli, dapprima di forma quadrangolare in epoca romana, poi sormontato da una torre troncoconica (forse in epoca medievale), sino a cadere in disuso nel XVII secolo ed essere ristrutturata solamente nel corso del XX secolo.

Il disegno trova il proprio emulo, pur con numerose varianti, in un'altra prova grafica dell'artista di Amersfoort, raffigurante la *Torre in vista della marina* conservata nella Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera (inv. 3194, HARPRATH 1983, scheda n. 8, p. 9, tav. 8). Il disegno tedesco appare meno elaborato nei dettagli e di formato decisamente minore (179×254 mm) rispetto a quello romano, tanto da far supporre che si possa trattare di una prima e più snella redazione di quest'ultimo, inoltre la composizione si dilata orizzontalmente sino a far scorgere le imbarcazioni in mare aperto. Al contrario, nel foglio dell'Istituto Centrale per la Grafica il punto di vista è più ribassato e ravvicinato, il ponte risulta al centro della composizione e viene arricchito da un'edicola mentre due muli con il loro carico si dirigono verso la torre diruta.

La matita nera, come in altri fogli, è dapprima utilizzata per schizzare la scena. Il *ductus*, veloce e asciutto, delle linee a penna schematiche e geometrizzanti, viene ingentilito dall'impiego dell'acquerello mediante il quale l'artista riproduce la vegetazione, restituisce le ombre e modula lo spazio dell'intera composizione.

Circa lo studio di tronchi che appare al verso esso testimonia sia l'attenzione per i dettagli compositivi che per il dato naturalistico da parte dell'artista.

Riguardo alla cronologia, di non facile individuazione in larga parte della produzione grafica di van Wittel, sembra potersi collocare nei primi anni del XVIII secolo, e – se si accetta l'indicazione della Zwollo di identificare il luogo come la Torre del faro – sarebbe possibile precisarne l'esecuzione tra il 1699 e il 1701, in concomitanza del viaggio a Napoli dell'artista.

Come altri della collezione (F.C. 125175; scheda n. 3), il foglio appare tagliato o ridotto rispetto alle dimensioni originarie giacché la riquadratura risulta presente lungo il lato inferiore e scarsamente visibile su quello destro, mentre è totalmente assente negli altri due lati.

6) *Veduta di una costa rocciosa sul mare* (fig. 40)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125178 (vol. 157 G 5)

Tecnica: matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello grigio

Misure: 273×415 mm

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna «Van Vittel»; *al verso*, in alto al centro a penna «Van Vittel»

L'opera rappresenterebbe un paesaggio «ispirato a Napoli» (LORENZETTI 1934, p. 45), o, più precisamente, una «veduta fantastica ispirata al paesaggio napoletano» (BRIGANTI 1966, scheda n. 228 d, p. 330), dunque collocabile cronologicamente ai primi anni del XVIII secolo.

Il foglio non è preparatorio per nessun dipinto ad oggi noto né si può confrontare con disegni di analogo soggetto. In tal senso non sembra trovare conferma l'indicazione di ravvisare «forti somiglianze» (BRUINTJES, KÖHLER 1992, scheda n. 77, p. 82) con un disegno conservato nella collezione del duca di Leicester (Holkham Hall, inv. n. 323). I due fogli condividono, con alcune varianti, la presenza di un arco naturale roccioso sulle sponde del mare nella parte sinistra della composizione, ma fatto salvo questo elemento l'intera altra sponda è completamente diversa. L'elemento dell'arco è presente all'interno dell'*oeuvre* di van Wittel, come dimostra la piccola *Veduta ideata* siglata, a tempera su carta, conservata nella Galleria comunale di Prato (LAUREATI, TREZZANI 1996, scheda n. 450, p. 292, fig. 450, p. 295) o un'altra *Veduta ideata*, ad olio su tavola (di cui è siglato il *pendant*) proveniente dalla collezione Castelbarco Albani, con un arco in secondo piano, nella parte destra della scena (*Ibidem*, scheda n. 414, p. 283, fig. 414, p. 285).

Inoltre, il disegno del Fondo Corsini offre un'importante testimonianza non solo dell'alta qualità dell'olandese come disegnatore ma, anche, un utile *medium* per comprendere la “costruzione” del disegno stesso. In particolare, in primo piano si riescono a distinguere lo scafo e l'albero di un'imbarcazione, realizzati con pochi segni di matita nera che sembrano attestare la ricerca, ancora in corso, dell'artista sulla collocazione finale della barca. Di eguale realizzazione tecnica, ma vista quasi in sezione, forse solo dalla poppa, è un'altra imbarcazione in secondo piano, vicina alla sponda su cui vi è una cittadina cinta da mura.

La capacità dell'artista nella resa realistica delle barche è largamente attestata in tutta la sua produzione, sia pittorica che grafica; di quest'ultima si segnalano – a mero titolo esemplificativo – gli studi a Napoli come *Barche in cantiere* (Museo Nazionale di San Martino, inv. 20891), e a Caserta *Studio di barche* (Palazzo Reale, inv. 1630).

#### 7) *L'isola di Nisida* (fig. 41)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125245 (vol. 157 G 5)

Tecnica: penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, tracce di matita nera; riquadratura a inchiostro bruno

Misure: 232×421 mm

Iscrizioni: in alto al centro a penna, di mano dell'autore «L'Isola di Nisita vicino Napoli», in basso al centro a penna «Buono» e «Scuola Tedesca» (Giovanni Gaetano Bottari); al *verso*, in alto al centro a penna «Van Wittel»

Rispetto ai fogli sopra menzionati il presente mostra un'iscrizione a penna con la dicitura: «L'Isola di Nisita vicino Napoli», che già Hoogewerff riteneva autografa (HOOGEWERFF 1915, p. 328) dato su cui la bibliografia successiva (tranne Costanza Lorenzetti che ne registra la sola presenza), risulta concorde.

Il disegno costituisce dunque una veduta dal mare dell'isola di Nisida, di origini vulcaniche, appartenente all'arcipelago delle Isole Flegree. In primo piano si scorgono, appena delineati a penna, due scogli affioranti dal mare e, più a sinistra, una piccola imbarcazione con la vela spiegata tratteggiata a matita nera. Il punto di vista ribassato consente di osservare l'intera isola, dall'arco naturale all'imbocco della baia di Porto Paone, alle imbarcazioni ivi ormeggiate, distinguendo anche alcuni edifici tra cui il Casino Astuto (nome derivante da uno dei proprietari dell'isola, Gian Domenico Astuto, presidente della Regia Camera della Sommaria che ne acquisì la proprietà nel 1659), detto Palazzuolo (BUCCARO 2017, pp. 173-174).

In alto si scorge il profilo circolare del Castello Piccolomini, luogo strategico per il controllo costiero sino al XVII secolo, trasformato in epoca borbonica in 'ergastolo', ovvero prigione. Sullo sfondo si intravede la sommità di Capo Posillipo, mentre nella parte sinistra della scena si trova l'antico *leimon*, isolotto noto con il nome di Coppino, ove venne costruito un lazzaretto tra il 1626 ed il 1628, sotto la direzione di Alessandro Ciminiello (BUCCARO 2017, p. 173). Infine, all'estremità sinistra della scena si apre il Golfo di Pozzuoli.

Parimenti alla precedente *Veduta di una costa rocciosa sul mare* (F.C. 125178; cfr. qui la scheda n. 6) è possibile datare il foglio, per ragioni stilistiche, ai primi anni del XVIII secolo, in concomitanza con il primo viaggio di van Wittel a Napoli. Come già riscontrato per altri disegni della medesima collezione, il foglio è stato tagliato, come dimostra la brusca interruzione dei tratti della penna ai lati sinistro e destro della composizione.

8) *Il Tevere lungo la via Flaminia* (fig. 42)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125173 (vol. 157 G 5)

Tecnica: penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, tracce di matita nera su pergamena; riquadratura a inchiostro bruno

Misure: 277×494 mm

Iscrizioni: in basso a destra a penna «V Wittel»; al *verso*, a penna «Claudio Lorenese...an Vittel»

Variante del primo disegno esaminato in questa sede, per un commento si rimanda alla prima scheda.

9) *Marina con un castello su uno scoglio* (fig. 43)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125249 (vol. 157 G 5)

Tecnica: penna e inchiostri bruno e grigio, acquerelli grigio, bruno e azzurro, biacca; riquadratura a inchiostro bruno

Misure: 217×308 mm

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna «Maniera francese» (Giovanni Gaetano Bottari); al *verso*, in alto al centro a penna «Van Vittel»

Raffigurante una veduta, verosimilmente ideale, il disegno si caratterizza per un elevato effetto pittorico. Nella parte sinistra della composizione, il grande albero svolge il ruolo di funzionale quinta prospettica – parimenti al suo emulo nel *Paesaggio con borgo sullo sfondo* (inv. F.C. 125175; cfr. scheda n. 3) – all’ombra del quale si svolge una placida scena dal sapore agreste, ove sembra di poter scorgere la sagoma di un personaggio seduto sulla riva, forse un pastore, che controlla il minuto gregge di pecore poco distante. Prossima agli scogli si nota una piccola imbarcazione a remi, mentre a destra si erge un isolotto roccioso su cui insiste un castello turrato e merlato a cui si accede da una scalinata che termina direttamente nell’acqua. In lontananza si scorgono i profili di varie imbarcazioni, scialuppe, piccoli legni e un veliero bialbero, alcuni ormeggiati al piccolo molo che sembra far parte della cittadina, soprastante, di cui si individuano due torri quadrangolari con bifore.

L’impaginazione della scena, la varietà delle tecniche grafiche impiegate, il diffuso uso della biacca sembrano indicare una destinazione commerciale dell’opera, ascrivibile forse a quei disegni di fantasia che van Wittel doveva vendere «come surrogato più economico delle sue ricercatissime vedute e si aiutava evidentemente con essi a soddisfare le sempre crescenti richieste del pubblico» (LAUREATI, TREZZANI 1996, p. 300).

Il foglio risulta essere in relazione con la *Veduta ideata con castello sul mare*, conservata nello Staatliche Museum di Schwerin (inv. 4540), preparatorio per una piccola *Veduta ideata*, ad olio su tela (35.5×46 cm), conservata ad Holkam Hall (LAUREATI, TREZZANI 1996, scheda n. 412, p. 283, fig. 412, p. 284), databile mediante il suo *pendant* al 1711. Tale cronologia sembra appropriata anche per la *Marina con un castello su uno scoglio* qui commentata.

10) *Veduta di un paese su di un colle* (*recto*) (fig. 44)

*Paesaggio montuoso* (*verso*) (fig. 45)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125250 (157 G 5)

Tecnica: *recto*, penna e inchiostro bruno, acquerello grigio e bruno, matita nera, riquadratura a inchiostro bruno; *verso*, matita nera e acquerello grigio

Misure: 248×366 mm

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna «maniera Fiamminga» (Giovanni Gaetano Bottari); al *verso*, in alto al centro a penna «Van Wittel»

Il paese raffigurato, in un primo tempo riconosciuto con Capranica (HOOGWERFF 1952, p. 155), identificazione non accettata da parte della critica (CHIARINI 1971, p. 55), sembra comunque «una veduta dal vero di un paese nei dintorni di Roma» (LAUREATI, TREZZANI 1996, scheda n. D365, p. 416, fig. D365 recto, p. 417).

L'impaginazione della scena risulta ricorrente nella produzione di van Wittel. All'interno del medesimo Fondo Corsini appare possibile stabilire un qualche rapporto tra il presente foglio e quello con il *Paesaggio con borgo sullo sfondo* (F.C. 125175; scheda n. 3): in entrambi vi è un fontanile nella parte sinistra della composizione in primo piano, si dipana una strada in quella centrale, e il paese, o borgo, è posto al di sopra di un'altura – più o meno evidente – al centro del disegno.

I personaggi in primo piano, variamente affaccendati a prendere l'acqua, a trasportarla sulla testa e a lavare i panni al fontanile, sono resi con tratti di penna brevi e veloci, in una tendenza alla sintesi del *ductus* riscontrabile lungo tutta la carriera dell'olandese.

Inoltre, sebbene meno visibile rispetto all'acquerello o all'inchiostro, la matita è impiegata in gran parte del disegno, in alcune parti quale sottotraccia rispetto alle altre tecniche (come nell'alta torre quadrangolare), in altre, invece, senza corrispondenza tra il tratto a matita e quello a penna (come negli edifici vicini alla chiesa).

Contrariamente al *recto*, sul *verso* appare raffigurato un paesaggio montuoso con in primo piano quello che sembra essere un corso d'acqua su cui si scorge un'imbarcazione. La composizione è totalmente realizzata a matita nera, salvo sporadici e leggeri tocchi di acquerello, mediante tratti veloci, quasi evanescenti, in cui si avverte la rapidità, l'urgenza, di descrivere il paesaggio circostante. Il *ductus* diviene ampio, scomposto, quasi confuso, specialmente se confrontato con le meticolose e accurate redazioni grafiche preparatorie per le celebri vedute romane.

Sebbene sia complesso offrire una datazione puntuale per l'opera essa appare – per ragioni stilistiche – collocabile all'inizio del XVIII secolo.

#### 11) *Paesaggio con tempio su una collina* (fig. 46)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125253 (vol. 157 G 5)

Tecnica: matita nera, penna, inchiostro bruno, acquerello grigio e bruno

Misure: 234×323 mm

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna «maniera Fiamminga» (Giovanni Gaetano Bottari); al *verso*, in alto al centro a penna «Van Wittel»

Il luogo raffigurato nel foglio è stato riconosciuto da tempo come un «paesaggio ideale» di van Wittel (HOOGWERFF 1915, p. 329).

Il terreno spoglio e scarsamente descritto in primo piano, salvo la presenza di un ceppo di un albero, lascia posto ad un sentiero, circondato da rocce, cespugli ed alberi, che s'inerpica su un declivio. Alla sommità del colle si individua un muro di cinta che racchiude al suo interno un edificio a foggia di tempio antico. Quest'ultimo motivo architettonico, all'interno dell'opera dell'olandese, è stato lungamente trattato da An Zwollo che individua quale modello ideale della fantasiosa costruzione, l'antico *latu sensu*, e come modelli più concreti due edifici particolarmente noti all'artista di Amersfoort e ai suoi contemporanei: il tempio della Sibilla a Tivoli e la chiesa di Sant'Andrea sulla Flaminia a Roma. La studiosa, senza tralasciare di menzionare molti altri esempi di epoca romana, come il Tempio della Fortuna virile (forse confuso da Zwollo con il Tempio di Ercole vincitore di forma circolare), sottolinea come vi siano disegni e tempere di van Wittel «met als motief antieke templetjes», datati 1712, 1716 e 1718, anni in cui l'olandese era in contatto con Filippo Juvarra (ZWOLLO 1973, p. 183).

Tra queste opere, una tempera siglata «G.V.W. Roma 1716», conservata nella collezione del Conte di Leicester a Holkam Hall (inv. 325, Laureati e Trezzani 1996, scheda D156, p. 341, fig. D 156, p. 342), appare in relazione con il disegno del Fondo Corsini che è stato datato dalla critica al primo decennio del XVIII secolo (BRIGANTI 1966, scheda n. 233 d, p. 332).

Dal punto di vista stilistico il foglio si caratterizza per un *ductus* veloce, in particolar modo nell'impiego della penna, i cui segni sono brevi e ripetuti parallelamente lungo il sentiero al centro della scena, quasi a indicare la presenza di una lunga scalinata. Parimenti la stesura dell'acquerello grigio risulta parzialmente frettolosa, quasi imprecisa, specialmente nelle chiome degli alberi e della vegetazione sull'altura, sul versante più scosceso del crinale.

12) *Veduta di un paese cinto da mura* (fig. 47)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125254 (vol. 157 G 5)

Tecnica: penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, tracce di matita nera

Misure: 200×263 mm

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna «maniera Fiamminga» (Giovanni Gaetano Bottari); al *verso*, in alto al centro a penna «Van Vittel»

Questo «paesaggio di campagna aperta con casali e gruppi d'alberi» (HOOGWERFF 1915, p. 329) può essere classificato come una «veduta ideata» (BRIGANTI 1966, scheda n. 234 d, p. 332).

L'albero, ovvero la quinta prospettica, sovente sul lato sinistro del riguardante, è invece spostato su quello opposto e leggermente arretrato rispetto al primo piano ove si colloca della bassa vegetazione

appena accennata. All'ombra dell'alta pianta si trova un uomo seduto, dalla parte opposta vi sono alcuni arbusti. Lungo il sentiero si individuano un fontanile appena delineato, a cui si abbevera una coppia di animali, e, poco oltre, due figure a cavallo, anch'esse accennate con pochi tratti di penna. Sul versante opposto della strada, oltre ai cespugli e ai pini domestici vi è un edificio formato da due corpi, uno basso e lungo, ed un altro assai più alto. Quest'ultima struttura sembra ergersi dirimpetto a due torri e alla cinta muraria entro cui si sviluppa un piccolo borgo fortificato, composto da alcuni anonimi caseggiati e da un alto campanile all'estremità del versante orientale. Infine, sullo sfondo, si vedono delle montagne, naturale fondale scenico dell'intera composizione.

Come in altre vedute ideate, quale il *Paesaggio con borgo sullo sfondo* (inv. F.C. 125175; scheda n. 3), anche in questo disegno van Wittel amalgama sapientemente elementi desunti dall'osservazione del dato reale (i pini domestici, l'alto campanile presente in tanti borghi della Tuscia e della zona circostante al Monte Amiata), con altri fantastici (la massiccia cinta muraria, la sproporzione del corpo verticale dell'edificio basso e lungo).

Per ragioni stilistiche si può ipotizzare una datazione dell'opera tra il primo ed il secondo decennio del XVIII secolo.

Parimenti ad alcune opere sopra menzionate e presenti nella medesima collezione di Palazzo Poli, anche la presente risulta tagliata, riducendo le dimensioni originarie del foglio, come riscontrabile nella brusca interruzione della quinta prospettiva arborea, specialmente nella parte superiore.

### 13) *Il Tempietto del Clitunno* (fig. 48)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125297 (vol. 157 G 5)

Tecnica: penna inchiostro bruno, acquerelli grigio, marrone verde e rosa, bianca; riquadratura a inchiostro bruno

Misure: 219×310 mm

Il foglio raffigura il celebre Tempietto del Clitunno (o Clitumno), costruito sopra una delle numerose fonti del fiume omonimo. L'area, grazie all'amenità del sito e alla purezza delle sue acque, era ben nota ai romani tanto da essere eternata nei versi di illustri scrittori antichi, da Virgilio a Plinio il Giovane.

In primo piano un ampio sentiero conduce verso il vetusto edificio (realizzato in epoca longobarda, tra il VII e VIII secolo d.C., probabilmente sopra le vestigia di un sacello pagano), inquadrato dagli alberi e centro della composizione, punto focale tra il corso d'acqua e la via Flaminia. Solamente tre personaggi (viaggiatori o pellegrini?) si dirigono verso il Tempietto, mentre altre due figure sostano lì da presso. Poco distante, al di sotto della scalinata, si individua con chiarezza un caseggiato formato da più corpi

(uno dei quali cela alla vista un antico mulino, azionato mediante la forza dell'acqua) che giungono sino alla riva del fiume Clitunno, sulla cui sponda si scorge una piccola imbarcazione ormeggiata.

Sullo sfondo, nella parte destra della scena, lungo un declivio, appare raffigurato un borgo parzialmente cinto da mura. Tra gli edifici si distinguono due torri quadrangolari che indurrebbero a far identificare il luogo effigiato con il Castello di Pissignano, località sopraelevata rispetto al Tempietto del Clitunno e alle fonti omonime.

L'opera si caratterizza anche dal punto di vista grafico, in particolare per l'uso libero della penna, l'impiego equilibrato della biacca, e la felice stesura di acquerelli policromi. Tra questi ultimi si segnala il pittorico e calibrato utilizzo di un rosa e di un verde pallidi, il primo utilizzato in particolare per i tetti degli edifici al centro della composizione, il secondo per alcune aree della vegetazione.

Sebbene parte della critica abbia sostenuto che il disegno sia «acquerellato da mano posteriore in modo infantile» (HOOGWERFF 1915, p. 329), si tratta, al contrario, non di un foglio preparatorio ma di «un disegno fine a se stesso: uno dei più belli dell'artista» (Briganti 1966, scheda n. 235 d, p. 333). In tal senso, mediante la sua prosa garbata ed efficace, il raffinato studioso coglieva l'effetto di fortunato pittoricismo del foglio.

Alla luce di quanto sopra esposto appare possibile avanzare una datazione al primo decennio del XVIII secolo.

#### 14) *Paesaggio marino con Torre* (fig. 49)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125246

Tecnica: penna e inchiostro bruno, acquerelli grigio, bruno, verde e rosa

Misure: 278×586 mm (due fogli uniti)

Iscrizioni: in basso a destra a penna «Maniera Francese» (Giovanni Gaetano Bottari); al *verso*, in alto al centro a penna «Van Wittel»

Il disegno, di grande formato, è ottenuto mediante l'unione di due fogli, modalità assai comune per l'olandese, come dimostrano, ad esempio, molti dei disegni panoramici conservati alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

L'opera, sviluppata orizzontalmente, mostra in primo piano un terreno scarsamente descritto, caratterizzato prevalentemente nella parte destra della composizione mediante alcune rocce (o scogli), una bassa vegetazione e due personaggi, poco distanti l'uno dall'altro, forse due frati che sembrano dirigersi verso le sponde del mare. Al di sopra di essi si staglia un imponente sperone roccioso, disseminato di tronchi, alberi e di una rigogliosa vegetazione, che sembra lambire il cielo.

Dal lato opposto rispetto ai religiosi vi sono due placidi buoi intenti a brucare, ed un personaggio

(un pastore) seduto, rivolto verso di essi. Alle spalle dell'uomo spicca una torre merlata (verosimilmente una torre costiera di avvistamento), dalla base trapezoidale e dotata di un'unica feritoia, sulla cui sommità si scorge il fusto di un cannone.

Nella parte destra della scena, in secondo piano, si individua una baia e, ancora oltre, un promontorio ove insiste un borgo cinto da mura in cui svetta una torre (campanaria?) quadrangolare. Ancora oltre si scorgono forse delle case, e quello che sembra essere il molo di un porto.

In lontananza, sul mare, si profilano le vele e gli scafi di una coppia di imbarcazioni, mentre all'estremità sinistra della composizione, si scorge un veliero sotto un cielo coperto di nubi.

Il paesaggio marino effigiato appare in linea con la produzione grafica dei primi anni del XVIII secolo, memore dei numerosi viaggi lungo le coste napoletane.

L'opera si caratterizza per un *ductus* sciolto e sicuro, con generose stesure dell'acquerello, e sebbene sia stata messa in relazione da parte della critica (BRUINTJES, KÖHLER 1992, scheda n. 79, p. 83), con la *Strada costiera fra rocce* conservata nella Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera (inv. 3207, HARPRATH 1983, scheda n. 21, p. 14, tav. 35), e con un *Golfo di Pozzuoli* a Napoli, presso la Certosa e Museo di San Martino (inv. 20895, siglato e datato 1701), le affinità circa il soggetto appaiono alquanto vaghe e labili.

#### 15) *Promontorio e castello sulla riva del mare* (fig. 50)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130913 (vol. 158 I 18)

Tecnica: penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, bianca, tracce di matita nera; riquadratura a inchiostro bruno;

Misure: 207×274 mm

Il disegno, forse una «veduta ideata» (BRIGANTI 1966, scheda 247 d, p. 337), mostra, in primo piano, uno specchio d'acqua (non è possibile riconoscere con certezza se si tratti di un lago o del mare), su cui si colloca un isolotto (o una minuscola penisola) con un castello. L'edificio, cinto da mura e con un portale d'accesso, è formato da più corpi, due torrioni circolari – uno più simile a un 'torrioncino' d'angolo – all'estremità del lato lungo delle mura, tre costruzioni simili a caseggiati, e un'alta torre a pianta quadrata con due feritoie.

In prossimità del castello si vedono le vestigia di una costruzione diruta, parzialmente coperta dalla vegetazione, e oltre degli archi naturali rocciosi. Questi ultimi sono alla base di un promontorio, dalla forma triangolare, su cui si trova una costruzione circondata da alberi e arbusti.

Al limite destro della composizione si profilano, appena accennati da un sintetico e abbreviato tratto di penna, due imbarcazioni.

Il *ductus* risulta prossimo a molti dei fogli di van Wittel conservati presso l'ICG, ma più rapido in alcuni passaggi, specialmente nella parte superiore del promontorio, ove la cima rocciosa e la vegetazione circostante risultano prive delle stesure ad acquerello presenti al livello inferiore. Circa la datazione sembra possibile, anche per via del soggetto (forse una veduta ideata liberamente ispirata ai viaggi dell'artista lungo la costa tra Roma e Napoli), collocarla tra la fine del Seicento e i primi anni del Settecento.

Infine, come per altri disegni del Fondo Corsini, anche il presente mostra una riquadratura ad inchiostro, ma in questo caso, doppia nei lati lunghi del foglio, singola in quelli brevi, indicando così una probabile riduzione della superficie del supporto cartaceo (come ravvisabile dal confronto con il disegno F.C. 130914; scheda n. 16).

16) *Promontorio con un castello su una rada* (fig. 51)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130914 (vol. 158 I 18)

Tecnica: matita rossa, penna e inchiostro bruno, acquerelli grigio e bruno; doppia riquadratura a inchiostro bruno

Misure: 206×278 mm

L'opera raffigurerebbe una «veduta ideata» (BRIGANTI 1966, scheda 241 d, p. 335), in cui la «costruzione degli edifici è ispirata all'abbazia di San Nilo a Grottaferrata» (BRUINTJES, KÖHLER 1992, scheda n. 73, p. 80). Sebbene la celebre abbazia fu raffigurata più volte da van Wittel, sia nella produzione pittorica (LAUREATI, TREZZANI 1996, pp. 210-212, schede nn. 217-226), che in quella grafica (a mero titolo esemplificativo si ricorderà il foglio presso l'Istituto Centrale per la Grafica, F.N. 12557 *recto*, già in collezione d'Avella), l'ipotesi avanzata dai due studiosi non sembra trovare una solida conferma. Appare ovvio, come spesso all'interno dell'*oeuvre* dell'olandese, l'utilizzo congiunto di elementi reali e ideali, dunque nel foglio in oggetto la torre quadrangolare appare, forse, ispirata a quella presente nell'*Ingresso dell'abbazia di Grottaferrata* della Pinacoteca Capitolina, già in collezione Sacchetti (BRIGANTI 1966, scheda n. 138, p. 222).

Il disegno del Fondo Corsini mostra in primo piano un avvallamento roccioso, al di sopra del quale vi è un albero quasi spoglio e privo di chioma; in secondo piano un ponte con due strette e lunghe arcate congiunge la terra allo sperone su si erge una porzione di cinta muraria e due torrioni quadrangolari, di cui uno dotato di copertura. La costruzione fortificata sembra dominare lo specchio d'acqua circostante. Sullo sfondo si individua a malapena il profilo di alcuni edifici e, ancora oltre, le montagne.

La costruzione della scena risulta particolarmente essenziale, realizzata con pochi tratti di penna, volti a definire i profili del paesaggio e delle costruzioni, leggere stesure ad acquerello per le ombre, l'acqua e la vegetazione, e un rapido impiego dell'inchiostro bruno per l'albero spoglio.

Gli elementi sopra evidenziati sembrano collocare l'esecuzione del foglio in prossimità di quello precedente, dunque tra il XVII e l'inizio del XVIII secolo.

Inoltre, anche in questo caso, l'opera presenta una doppia riquadratura ad inchiostro bruno che incornicia la scena.

17) *Paese in riva a un lago* (fig. 52)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130915 (vol. 158 I 18)

Tecnica: penna e inchiostro bruno, acquerelli grigio e bruno, tracce di matita nera

Misure: 147×271 mm

Il disegno, come il precedente, sarebbe una «veduta ideata» secondo una prima idea di Briganti (1966, scheda 246 d, p. 336), mentre è privo di tale connotazione nell'edizione aggiornata e accresciuta del 1996. In primo piano, sul lato sinistro della composizione, si trova un albero a mo' di quinta prospettica che introduce alla scena, come già osservato in diversi fogli dell'olandese. Circondato da una vegetazione rada si trova uno specchio d'acqua, alle spalle del quale si eleva un avvallamento ove sono presenti numerosi edifici, molti dei quali collegati tra loro longitudinalmente e, forse, cinti da mura. Sullo sfondo si staglia una montagna dalla cima aguzza.

Come per molti disegni all'interno del corpus di van Wittel, risulta difficile stabilire se paesaggi come quello nel foglio in oggetto siano vedute ideate, o, invece, località realmente esistite al tempo dell'artista. Nel *Paese in riva a un lago* la presenza di alcuni elementi, come il piccolo ponte vicino all'acqua, o il lungo edificio ad arcate e la torre sul promontorio, sembrano alludere ad un luogo reale, o comunque formato con elementi reali.

Inoltre, l'esecuzione tecnica, dai rapidi e piccoli tocchi ad acquerello che formano l'albero o quinta prospettica, ai segni puntuali della penna che delineano gli elementi fondamentali della veduta, sembrano poter coincidere con delle vedute reali (almeno in parte) forse eseguite dall'olandese dal vivo.

Non ultimo, come per il *Promontorio e castello sulla riva del mare* (inv. F.C. 130913; scheda n. 15), anche per il presente foglio si rileva la presenza della riquadratura doppia, ad inchiostro bruno, solo nei lati superiore ed inferiore, ma singola nei lati corti, elemento da cui è possibile evincere una riduzione del supporto cartaceo.

Parimenti al foglio precedente sembra possibile avanzare una datazione a cavallo tra XVII e XVIII secolo.

18) *Arco naturale* (fig. 53)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130916 (vol. 158 I 18)

Tecnica: penna e inchiostro bruno, acquerelli grigio e bruno, tracce di matita rossa; riquadratura a inchiostro bruno

Misure: 204×272 mm

Il foglio mostra un arco naturale, al di sotto del quale si individuano, appena tratteggiati a penna, «due muli con una lettiga» (BRIGANTI 1966, scheda n. 243 d, p. 335).

Parte della critica ha ravvisato affinità stilistiche con un foglio nel museo di San Martino a Napoli (inv. 1136/13; BRUINIJES, KÖHLER 1992, scheda n. 89, p. 89), raffigurante *La veduta di Ascrea (recto)* e *Paganica e la valle del Turano (verso)*, già in collezione Maseangeli. Entrambi i soggetti mostrano un fare sciolto dell'acquerello e della penna, in quelle che sono due vedute dal vero, senza passaggi o ritocchi successivi da parte di van Wittel. Per la datazione, il foglio napoletano è posto in relazione con un altro disegno, una *Veduta di Poggio San Lorenzo* (Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques. inv. RF 28898 *recto*), iscritta e datata: «Poggio S. Lorenzo nella Sabina Gaspare Van Wittel 1715» (LAUREATI, TREZZANI 1996, scheda n. D297, p. 389, fig. D297, p. 391).

Sulla scorta di tale indicazione manoscritta gli studiosi olandesi proponevano di far risalire al 1715 un viaggio dell'olandese in Abruzzo, sovrapponendolo al viaggio in Sabina, occasione in cui avrebbe realizzato il foglio romano in oggetto. In tal senso, risultano numerose le opere datate 1715, così come i soggetti effigiati, da Roma a Caprarola, da Poggio San Lorenzo a Pozzuoli (LAUREATI, TREZZANI 1996, p. 127). Se si accetta una datazione del foglio all'ICG alla metà del secondo decennio del XVIII secolo, è necessario riconoscere come l'*Arco naturale* di Palazzo Poli sia una delle prove grafiche più felici dell'olandese, forse memore delle splendide carte italiane di Claude Lorrain, tra cui gioverà menzionare quella con un *Disegnatore davanti alla Grotta di Nettuno a Tivoli*, realizzata dal lorenese verso il 1640 circa (Haarlem, Teylers Museum, inv. L 022, già in collezione Odescalchi). L'artista di Amersfoort appare quanto mai libero nel tratto, vibrante nel *ductus* della penna e sicuro nella stesura ad acquerello che mischia, sovrapponendola, a tracce di matita rossa.

Come alcuni dei precedenti disegni anche quello qui trattato mostra una riquadratura doppia, in questo caso sui lati corti, mentre singola su quelli lunghi, denunciando dunque una riduzione della superficie cartacea.

19) *Paesaggio con un ponte su un fiume* (fig. 54)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130917 (158 I 18)

Tecnica: penna e inchiostro bruno, acquerelli bruno e grigio, tracce di matita nera; riquadratura a

inchiostro bruno

Misure: 201×272 mm

Il disegno, forse una «veduta ideata» (BRIGANTI 1966, scheda n. 245 d, p. 336), appare perlomeno ispirato ad un monumento reale, ben noto a van Wittel, ovvero Ponte Milvio (noto anche come Ponte Molle). All'interno del *corpus* grafico dell'artista di Amersfoort è possibile porre in relazione altri fogli con quello in oggetto, come rilevato dalla critica infatti: «un disegno più elaborato con lo stesso motivo si trova nel British Museum a Londra», ovvero il *Ponte fortificato su un fiume* (Londra, British Museum, inv. 1915.8.23.3) che, sebbene non raffiguri puntualmente il medesimo luogo ne risulta comunque prossimo. Alla carta londinese si deve affiancare quella conservata ad Amsterdam, presso il Rijksmuseum (inv. n. RP-T-1956-58), segnalata dall'istituzione neerlandese come *Veduta di Ponte Molle a Roma*, ma più propriamente, una *Veduta di un ponte su un fiume*, «vagamente ispirata al paesaggio del Tevere a Ponte Milvio» (LAUREATI, TREZZANI 1996, scheda n. D166, p. 344).

Da quanto sopra esposto appare evidente che i ponti, non solo quelli di Roma come Ponte Milvio ma anche numerosi altri, furono spesso effigiati nelle opere dell'olandese che, sin dalla sua prima attività romana, ne aveva delineati molti lungo il fiume Tevere a seguito dell'ingegnere Cornelis Meyer.

Dal punto di vista compositivo, come altri fogli nella collezione dell'ICG sopra analizzati, quello in oggetto lascia invariate le caratteristiche principali delle scene vanvitelliane, dalla quinta prospettiva arborea (qui sul lato destro), alla quieta convivenza di elementi naturali (gli alberi, la vegetazione), con elementi 'artificiali' (il ponte, le case).

Per ciò che concerne l'aspetto dell'esecuzione tecnica invece questo paesaggio risulta, seppure delineato nelle componenti principali, meno finito e meno pittorico rispetto a molti altri fogli della medesima raccolta, mancando, palesemente, l'uso dell'acquerello per modulare gli spazi, le ombre e la profondità scenica.

Sebbene sia difficile stabilire una cronologia sicura, appare possibile proporre la realizzazione del disegno al primo decennio del XVIII secolo.

## 20) *Paesaggio roccioso con un torrente e due ponti di legno* (fig. 55)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130918 (vol. 158 I 18)

Tecnica: matita rossa, penna e inchiostro bruno, acquerelli bruno e grigio, biacca

Misure: 207×281 mm

Il foglio raffigura un paesaggio di campagna che si sviluppa e si articola con dovizia di particolari. In primo piano vi è l'acqua portata da due torrenti, poco sopra si collocano delle rocce attraverso cui passa

un sentiero. Nella parte sinistra della composizione vi è un uomo a cavallo ed uno a piedi con un bastone che si dirigono verso il primo ponticello di legno sospeso sopra il corso d'acqua, superato il quale si trova uno sperone roccioso, posto al centro della scena. Questo è il punto di raccordo tra i due ponti, caratterizzato dalla presenza di un albero alto e snello che sembra affondare le proprie radici direttamente nella roccia. Oltre si scorge un altro ponte, simile al primo, attraversato da due personaggi, che conduce sull'altro versante dei torrenti, ove, su di un terreno meno impervio, si delinea il profilo di un paese o un'abbazia, in cui vi sono alcune case ed un'alta torre di stile gotico dalla svettante guglia.

La vegetazione, ora fitta, ora rada, cresce sia in prossimità degli edifici che sulla sommità del primo rilievo naturale. Sullo sfondo vi è una montagna e, nel cielo, alcuni uccelli appena accennati.

Parte della critica non ha mancato di rilevare come: «il tema, un paesaggio roccioso con un ponte di legno sopra un fiume, appare su un certo numero di disegni di Van Wittel» (BRUINTJES, KÖHLER 1992, scheda n. 91, p. 90), proponendo di affiancare al foglio in esame anche il *Paesaggio montagnoso con un fiume* a Monaco di Baviera (Staatliche Graphische Sammlung, inv. 3213 *recto*, Harprath 1983, scheda n. 25, pp. 16-17, tav. 29), e la *Veduta del ponte sull'Aterno presso l'Aquila* in Australia (Melbourne, National Gallery of Victoria, inv. 1090-5, Briganti 1966, scheda n. 35 d, p. 277), già in collezione Cavaceppi-Pacetti, poi Rauch.

Le opere sopra menzionate condividono il soggetto, il ponte di legno, solo labilmente, mentre appaiono, specialmente per il foglio a Melbourne, prossime dal punto di vista cronologico, da indicare verso la metà del secondo decennio del XVIII secolo.

21) *Ville su di un colle sulla riva di uno specchio d'acqua* (fig. 56)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130919 (vol. 158 I 18)

Tecnica: matita nera e penna, inchiostro bruno, acquerello grigio

Misure: 210×282 mm

L'opera raffigura quella che sembrerebbe essere una «veduta ideata ispirata al paesaggio napoletano» (BRIGANTI 1966, scheda 240 d, p. 334).

Il primo piano, sovente libero e poco accennato nei disegni di van Wittel, si sviluppa, poco oltre, in una collina, ove svettano alcuni alberi, tra cui tre pini domestici, oltre i quali si scorge un muro con un portale di accesso e diversi edifici con loggiati e finestre. Tra questi, quello posto quasi al centro dell'intera composizione, costruito solo da tratti di matita coperti dalle stesure ad acquerello grigio, sembra vagamente ravvisare alcune architetture tipiche della costiera partenopea, con arcate profonde che si gettano in mare (un esempio, tra tutte, il palazzo Donn'Anna al principio di via Posillipo).

Sullo sfondo si apre una baia, sormontata da colline e montagne lungo le quali si delineano i profili

di alcuni caseggiati.

Un altro soggetto, assai simile a quello effigiato nel foglio in esame, era presente in un disegno di van Wittel conservato nel Kupferstichkabinett di Berlino (inv. KdZ. 14207). Sfortunatamente l'opera, una variante dello stesso tema sebbene più elaborata, è andata persa durante la Seconda Guerra Mondiale, il *corpus* grafico dell'artista di Amersfoort (o a lui ascritto) – acquistato nel 1843 dal Museo di Berlino da Michelangelo Pacetti, figlio del celebre collezionista Vincenzo – ammontava a ben quaranta opere prima del conflitto, oggi ne sono rimaste solamente otto (LAUREATI, TREZZANI 1996, p. 305).

Per il foglio di Palazzo Poli si propone, su basi stilistiche, una datazione tra il primo ed il secondo decennio del XVIII secolo.

## 22) *Interno del Colosseo (recto)* (fig. 57)

*Studio di alberi (verso)* (fig. 58)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130920 (vol. 158 I 18)

Tecnica: matita rossa, penna e inchiostro bruno, acquerelli grigio e marrone, riquadratura a inchiostro bruno (*recto*); penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, riquadratura a inchiostro bruno (*verso*)

Misure: 225×340 mm

Il disegno raffigura, al *recto*, l'interno dell'Anfiteatro Flavio, riconosciuto come di van Wittel da Marco Chiarini in occasione della sua recensione al volume di Briganti del 1966 dedicato all'olandese (CHIARINI 1969, pp. 109-110, fig. 7). La veduta del Colosseo è stata definita come un'opera che «esula dal puro documento visivo per ridursi a spunto di un gioco chiaroscuro schiettamente pittorico» (MOSCO 1971, p. 82).

La raffigurazione di uno dei monumenti più noti della Roma Antica da parte dell'artista di Amersfoort rientra in una longeva, solida e ben documentata tradizione figurativa, italiana ed estera, come sottolineato dalla critica (DI MACCO 1971). Van Wittel stesso non manca di effigiare il Colosseo in alcuni fogli, come quello oggi presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (inv. Disegni 3, III, 20; LAUREATI in BRECCIA FRATADOCCHI, PUGLISI 2013, pp. 126-127), quello a Palazzo Poli, acquisito nel 1984 dalla collezione D'Avella (inv. F.N. 12550; GRAMS, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985, pp. 4-5, n. 3), e un altro, già in collezione Cavaceppi-Pacetti, successivamente esitato nella vendita Rauch a Ginevra del 13-15 giugno 1960 (LAUREATI, TREZZANI D 144, p. 337, fig. D 144, p. 338). Per non menzionare fogli la cui identificazione è stata dibattuta dalla critica, come l'*Anfiteatro* – anch'esso apparso nella vendita Rauch e poi confluito nella Fondazione Ratjen – che secondo Walter Vitzthum era da identificarsi con l'Anfiteatro di Pozzuoli, con quello Flavio per Giuliano Briganti, ipotesi, quest'ultima, che sembra particolarmente convincente e verosimile (LAUREATI, TREZZANI 1996, p. 331, scheda D 125, fig. D 125, p. 332).

Benché il foglio romano sia stato letto con una connotazione pittorica, secondo la definizione di Marilena Mosco sopra riportata, a un'attenta visione esso appare accuratamente restituito dall'artista, mediante un fitto e continuo tratto della penna, che tesse la trama architettonica del Colosseo, ora mediante linee verticali e orizzontali ben distanti tra loro, ora in fitti tratteggi paralleli.

Differente, nel soggetto e nella tecnica, è lo *Studio di alberi* al verso, che secondo parte della critica costituisce un «très beau dessin de la campagne romaine ayant comme fond le Monte Cavo» (Chiarini 1969, p. 110), altrimenti identificato come forse «un paesaggio dell'Italia Meridionale disegnato a memoria. Il vulcano sullo sfondo fa pensare al Vesuvio» (BRUINTJES, KÖHLER 1992, scheda n. 93, p. 91). La divergenza di opinioni circa il luogo raffigurato, o meglio la montagna, conferma – ancora una volta – la difficoltà di individuare gli oggetti e le località effigiate da van Wittel.

Il tema degli alberi, ora isolati ora a gruppi, è presente in gran parte della produzione dell'artista e si ricorderà, a mero titolo esemplificativo, lo *Studio di alberi* presente nel codice 34 K 16 conservato presso la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana (LAUREATI, TREZZANI 1996, scheda D444, p. 428).

Alla luce di quanto sopra riportato, si propone per il foglio in esame una cronologia tra il primo e il secondo decennio del XVIII secolo.

23) *Chiesa e case sulla riva di un fiume* (fig. 59)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130921 (vol. 158 I 18)

Tecnica: matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, riquadratura a inchiostro bruno

Misure: 207×276 mm

L'opera sembra raffigurare una «veduta ideata ispirata al paesaggio sabino sulle rive del Tevere» (BRIGANTI 1966, scheda 236 d, p. 333). Il primo piano risulta, come in molti altri fogli di van Wittel, scarsamente descritto, tranne per una quinta prospettiva sulla parte sinistra della composizione formata da un'elevazione e da un albero, resi con veloci stesure di acquerello grigio che coprono i segni sottostanti di matita nera.

In secondo piano, sulle sponde di uno specchio d'acqua (verosimilmente un lago), si innalza un promontorio sul quale insiste un'abbazia, o un complesso chiesastico, cinta da mura, in cui si distingue un campanile. Sullo sfondo si scorgono i profili di alcuni edifici, della vegetazione e delle montagne.

Risulta complesso stabilire, come per altre opere dell'artista, se si tratti di una veduta ideata o identificabile con un luogo reale. Pur non potendo avanzare alcuna ipotesi puntuale per un eventuale riconoscimento del luogo, alcuni elementi architettonici, specialmente della facciata dell'edificio sacro, sembrano non lontani da molti edifici laziali, come, ad esempio, la Cattedrale di San Lorenzo a Viterbo.

Come già osservato in altri fogli appartenenti al Fondo Corsini (come i numeri di inventario F.C. 130916, F.C. 130917 etc.) anche quello in esame presenta una riquadratura doppia, in questo caso sui lati corti, mentre è singola su quelli lunghi, testimoniando così una riduzione della superficie cartacea.

L'impiego veloce dell'acquerello, l'uso abbreviato della penna, e la matita nera, sovente coperta dagli altri *media*, sembrano indicare come esecuzione del disegno una cronologia al primo decennio del Settecento.

24) *Isola con un villaggio su di un lago* (fig. 60)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130922 (vol. 158 I 18)

Tecnica: matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, riquadratura a inchiostro bruno

Misure: 200×271 mm

L'opera risulterebbe essere una «veduta ideata» (BRIGANTI 1966, scheda 244 d, p. 336).

In primo piano, vagamente accennata mediante l'acquerello grigio, appare una coppia d'alberi, poco distanti tra loro, che fungono da quinte prospettiche, oltre si intravede una bassa vegetazione, prevalentemente composta da cespugli, che offre una vaga caratterizzazione allo spazio circostante. In lontananza si scorge un lungo ponte, dalle numerose ed ampie arcate, che congiunge la terraferma ad un isolotto sul quale sorge un piccolo borgo cinto da mura, ove si individua solamente un alto e svettante campanile di stile gotico. Sullo sfondo lo spazio è vagamente accennato, in prevalenza dal profilo delle montagne.

L'elemento del ponte è spesso presente all'interno dell'*oeuvre* dell'artista di Amersfoort, come evidenziato nel commento sopra esposto per il *Paesaggio con un ponte su un fiume* (inv. F.C. 130917), inoltre si può raffrontare il ponte dell'*Isola con un villaggio su di un lago* con quello delineato nel *Paesaggio fluviale con ponte*, esitato a Londra, presso Sotheby's, il 13 marzo 1975 (LAUREATI, TREZZANI 1996, scheda n. D 186, p. 350, fig. D 186, p. 352), in cui la costruzione delle arcate è del tutto simile in entrambe le opere.

L'utilizzo particolarmente attento e leggero dell'acquerello grigio, in particolare per ciò che attiene la realizzazione della chioma dell'albero che funge da quinta prospettica, unitamente ad un *ductus* calibrato, e al contempo sicuro, nell'effigiare i contorni degli elementi principali della composizione, sembra indicare i primi anni del XVIII secolo quale cronologia dell'opera.

Come già osservato per il disegno precedente, anche quello in oggetto mostra una riquadratura doppia ad inchiostro bruno sui lati corti, e singola su quelli lunghi, evidenziando il taglio o comunque una riduzione della superficie cartacea.

## 4. «Différents Paisages colorés d'après nature» di Alessio de Marchis

### 4.1. Osservazioni sui «paesi originali del sig. Alessio»

La figura di Alessio de Marchis (1675-1752) è stata oggetto di un attento recupero critico principiato dalla seconda metà del Novecento<sup>1</sup>. I primi contributi che hanno condotto tale operazione sono stati dedicati, in particolar modo, allo studio della produzione grafica dell'artista napoletano, di cui Marco Chiarini è stato un pionieristico e attento esegeta, per poi giungere alla prima indagine monografica, ove figuravano anche Paolo Anesi e Paolo Monaldi, firmata da Andrea Busiri Vici, entusiasta studioso e fine conoscitore del genere paesaggistico, nel 1976<sup>2</sup>. Un'importante serie di testi storico-artistici e apporti documentari, volti a precisare e arricchire la biografia e il catalogo di de Marchis, è stata accolta nel volume curato da Andrea Emiliani, dedicato all'esilio artistico urbinato di *Alessio Pauciollo*<sup>3</sup>. Nel tomo, riccamente illustrato, Luigi Ficacci ha indagato molti aspetti della ricca produzione grafica del napoletano, riproducendo anche la quasi totalità dei fogli conservati presso l'allora Gabinetto Nazionale delle Stampe (oggi Istituto Centrale per la Grafica)<sup>4</sup>. Eppure, nonostante quest'ultimo rilevante testo critico, ancora oggi risulta mancare una catalogazione ragionata dei fogli di de Marchis conservati nel fondo Corsini di Palazzo Poli.

Inoltre, prima di formulare con termini più compiuti quella che potrebbe essere una 'proposta per una schedatura' delle carte del napoletano, risulta utile provare a delinearne le vicende collezionistiche, confrontandole con altre opere, pittoriche e grafiche, del medesimo artista.

La genesi e la formazione della collezione Corsini sono, come già accennato precedentemente, oggetto di rinnovato interesse da parte degli studi, specialmente nell'ultimo ventennio<sup>5</sup>.

In particolare, le ricerche di Grazia Pezzini Bernini e di altri studiosi hanno permesso di individuare nella collezione del cardinal Filippo Antonio Gualtieri (1660-1728), noto anche come Gualterio, uno dei nuclei più importanti confluiti nel patrimonio librario e grafico della celebre famiglia fiorentina<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> I primi testi dedicati all'artista sono stati assai brevi, come scritti in pubblicazioni miscellanee o schede in cataloghi di mostre. Tra questi si ricorderanno: *Bollettino d'arte* 1950, pp. 379-380; DI CARPEGNA 1956, pp. 17-18; CHIARINI 1967, pp. 289-291, tavv. 30-34; CHIARINI 1969, pp. 123-129, fig. 97; CHIARINI 1971, pp. 56-60, schede nn. 67-72; CHIARINI 1972, pp. 70-71, tavv. 130-134.

<sup>2</sup> Per i testi di Marco Chiarini si veda la nota precedente. Circa la prima monografia sul napoletano il volume includeva sin dal titolo una triplice ricerca: *Trittico paesistico romano del '700. Paolo Anesi – Paolo Monaldi – Alessio de Marchis*. Il contributo su quest'ultimo, leggibile quasi come un saggio autonomo, ha come titolo *Alessio de Marchis, un romantico del Settecento*, in tal senso si veda BUSIRI VICI 1976, pp. 157-207, 297-355.

<sup>3</sup> EMILIANI 1992.

<sup>4</sup> FICACCI 1992, pp. 147-153.

<sup>5</sup> Circa le questioni della formazione della collezione Corsini e dell'omonimo fondo oggi a Palazzo Poli si veda il capitolo III in questa sede, in particolare per i riferimenti bibliografici, la nota 247.

<sup>6</sup> BERNINI PEZZINI 2001, pp. 65-87 (con bibliografia precedente).

Di questa importante acquisizione – seguita con particolare cura da Lorenzo Corsini (1652-1740), futuro papa Clemente XII, dal suo fidato collaboratore Malachia d'Inguibert (1683-1757) e dai nipoti Bartolomeo (1683-1752) e Neri Maria (1685-1770)<sup>7</sup> – rimane l'inventario della biblioteca del colto porporato, redatto tra il 1728, anno di morte di Gualtieri, e il 1730, data in cui libri, stampe e disegni furono acquistati dai Corsini<sup>8</sup>.

All'interno del documento i paesaggi presenti, siano essi conservati in volumi o in cartelle, sono sempre privi d'autore tranne che in un caso, ovvero per un: «altro portafoglio di varie vedute di Paesi originali del sig. Alessio in fog. 37. Nell'istesso portafoglio altri schizzi di paesi originali d'autor comuni, altre copie, e parimente nel medesimo portafoglio altri varij schizzi di composizioni di figure, e altre copie ed originali d'autori comuni, e varie Accademie, maggior parte copie»<sup>9</sup>.

Si tratta, in modo più che convincente, di Alessio de Marchis, spesso noto nelle collezioni settecentesche con il solo nome di battesimo. Sebbene una parte dei libri, disegni e stampe della collezione già Gualtieri fu immediatamente posta in vendita, al fine di disfarsi delle opere possedute in doppia copia e di recuperare parte dei capitali investiti nell'importante acquisizione, risulta assai verosimile ritenere che i fogli dell'artista napoletano rimanessero nelle mani dei Corsini, confluendo all'interno di uno dei nove grandi volumi numerati dal 157 G 2 al 157 G 10, ancor oggi presenti a Palazzo Poli, come suggerito dalla critica<sup>10</sup>. In particolare, i disegni ascritti a de Marchis conservati nel fondo Corsini provengono dal volume F.C. 157 G 5, come ricostruito dal meritorio Progetto Corsini, ad eccezione della *Veduta con cavalieri e buoi* (inv. F.C. 125751), un tempo inserita nel tomo F.C. 157 G 9<sup>11</sup>.

Qualora si accettasse l'ipotesi che i fogli dell'artista napoletano provengano dalla collezione Gualtieri, e non siano stati contaminati da altre provenienze, sembrerebbe possibile anche indicarne la cronologia di esecuzione entro il 1728, termine *ante quem* fissato dalla scomparsa del cardinale.

Un ulteriore elemento atto a poter corroborare tale proposta è il rilascio dell'artista dalla prigione di Castel Sant'Angelo, avvenuto ad istanza del cardinal Annibale Albani il 5 maggio 1728, e la successiva

---

<sup>7</sup> Per un profilo biografico del primo bibliotecario della famiglia fiorentina, nato Joseph-Dominique d'Inguibert, si veda CALLET 1952; circa il suo ruolo nell'ambito delle dinamiche collezionistiche dei Corsini si rimanda alle utili ricerche di Bernini Pezzini 2001, pp. 70-79. Sui rapporti tra i due fratelli e lo zio cardinale, poi pontefice, in relazione all'acquisizione Gualtieri, costata ben 10.000 scudi secondo Pezzini Bernini, si rimanda a PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, pp. 37-43.

<sup>8</sup> Il documento è conservato a Carpentras, Bibliothèque Inguibertine, ms. 632, giunto mediante il lascito dell'arcivescovo Malachia d'Inguibert alla sua città natale. Un estratto, precisamente dal f. 506 al f. 522, è riportato in PEZZINI BERNINI 2001, pp. 193-195; la studiosa segnala la presenza di un microfilm, n. 137, con il medesimo documento presso la Biblioteca Corsiniana.

<sup>9</sup> Carpentras, Bibliothèque Inguibertine, ms. 632, f. 514, trascritto in PEZZINI BERNINI 2001, p. 193.

<sup>10</sup> Sulla vendita di parte delle opere già Gualtieri si veda l'«Inventario de' libri doppi e di scarto, Disegni e Stampe della Libreria dell'Ecc.ma Casa Corsini Estratti da d. Libreria e consegnati al Sr. Jussano Lullié Libraro p. venedere a conto dell'Ecc.ma Casa sudetta [...]», Roma, Biblioteca Corsiniana, ms. cors. 2627, riprodotto in PEZZINI BERNINI 2001, pp. 196-197 e commentato, ivi, pp. 71-73. Circa la formazione dei nove volumi si veda EADEM, p. 77.

<sup>11</sup> Circa la ricostruzione delle originarie collocazioni dei disegni all'interno del fondo Corsini si veda l'importante ed utile progetto Corsini: <http://www.grafica.beniculturali.it/progetti/progetto-corsini>.

partenza del napoletano per Urbino, come testimoniato sia dai documenti d'archivio sia dalla critica<sup>12</sup>.

Inoltre, risulta poco verosimile ritenere che i Corsini decidessero di disfarsi del gruppo di fogli di de Marchis, artista le cui opere, sia pittoriche che grafiche, erano presenti in numerose collezioni settecentesche, sebbene ad oggi siano andate perse o distrutte alcune delle commissioni più prestigiose che l'artista ricevette nella Città Eterna, tra le quali le «opere fatte e particolarmente quelle in casa del marchese Theodoli e nelle due stanze dipinte nell'appartamento terreno del nobile palazzo già de' signori Caetani al Corso, hoggi del principe Ruspoli, che fece tutto risarcire et abbellire e particolarmente il detto appartamento terreno a concorrenza di altri virtuosi»<sup>13</sup>.

Nonostante tali perdite, dipinti e fogli di de Marchis erano presenti sia a Roma che in altre città, italiane e straniere. Circa quest'ultimi, il dilettante Nicola Pio – estensore di una delle principali biografie del napoletano – doveva possedere almeno il suo ritratto, eseguito in parte da Agostino Masucci e in parte da Alessio stesso, come ancor oggi ravvisabile nella collezione grafica del National Museum di Stoccolma<sup>14</sup>.

Un ulteriore ritratto dell'artista, eseguito successivamente al foglio svedese, era conservato nella raccolta di un altro erudito, Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742), recentemente rinvenuto dalla critica<sup>15</sup>, unitamente ad un secondo disegno, raffigurante: «Un paese alto soldi 18, largo 14, fatto con acquerelli apposta per questo studio, da Alessio Napoletano, pittore di paesi in Roma l'anno 1713»<sup>16</sup>. Sempre presso Gabburri si trovavano anche altri sei disegni dell'artista, presenti a coppie e conservati in un volume, precisamente all'interno del «terzo libro, legato di vitello di Smirne di color cremisi, tutto dorato riccamente»<sup>17</sup>. Di questi fogli, genericamente descritti come «Due paesi compagni acquerellati, molto finiti e ben conservati; per traverso lunghi soldi 9, alti  $6\frac{1}{3}$  [...]», la critica ha rintracciato il successivo passaggio nella collezione di Ignazio Enrico Hugford (1703-1778), e l'attuale collocazione presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, rilevandone però che: «se quasi sicura è la fonte di provenienza Gabburri, è invece incerta la paternità di De Marchis, stilisticamente vicino a questo genere di fogli»<sup>18</sup>. Inoltre, sempre all'interno della collezione Gabburri, compare un'altra prova grafica del napoletano, che

<sup>12</sup> NEGRONI 1992, pp. 1-4; BARBONE PUGLIESE 2016, pp. 10-11. La studiosa conferma la veridicità di questa informazione contenuta nelle carte dell'istruttoria matrimoniale di de Marchis anche mediante la notizia della sua scarcerazione, menzionata nel Diario di Roma di Francesco Valesio.

<sup>13</sup> Pio 1724, ed. a cura di ENGASS 1977, p. 143. Sulla commissione Ruspoli si vedano le sempre utili e puntali ricerche di MICHEL 1977, pp. 265-340; Michel 1992, pp. 221-233; così come l'aggiornato e ben documentato studio sulla Famiglia Ruspoli di COLA 2018 (con bibliografia precedente), in particolare pp. 267-287.

<sup>14</sup> Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 3061/1863; CLARK 1967, p. 15, n. 59.

<sup>15</sup> DONATI 2016, pp. 85-86.

<sup>16</sup> CAMPORI 1870, p. 535, n. 127. Il foglio Gabburri doveva dunque essere di notevoli dimensioni, circa 522×406 mm.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 580.

<sup>18</sup> GRISOLIA 2010, p. 274. Circa i fogli al GDSU, inv. 461 P e 462 P, già Marco Chiarini aveva respinto la paternità dei fogli, si veda CHIARINI 1967, nota 5, p. 29.

con un'iscrizione apposta di suo pugno, sostiene di «averlo ottenuto a Firenze nel 1730 da Gaspare Lopez, pittore napoletano di nature morte»<sup>19</sup>.

Non furono solamente i dilettanti e gli amatori nostrani a raccogliere le pittoriche carte di de Marchis, ma anche gli architetti e gli artisti che, dirigendosi a Roma, meta privilegiata del *Grand Tour*, facevano ritorno ai propri paesi d'origine con ampie raccolte d'ogni sorta di opere d'arte, dalle antichità ai dipinti, dalle sculture ai libri, dalle stampe ai disegni.

In tal senso sembra opportuno menzionare, pur brevemente, il caso di James Gibbs (1682-1754) e quello di Lambert Krahe (1712-1790).

Il primo, nativo scozzese, giunto in Italia a seguito di numerosi viaggi e peregrinazioni in Europa, soggiornò a Roma dal 1703 circa al 1708. Qui ebbe modo di approfondire i suoi studi architettonici sotto la tutela di Carlo Fontana (1638-1714) e frequentando le lezioni di prospettiva presso l'Accademia di San Luca tenute da Pietro Francesco Garoli (1638-1716), prima di recarsi a Londra ove avrebbe esercitato la professione di architetto conseguendo alcune prestigiose commissioni come la celebre chiesa di Saint Martin-in-the-Fields e la Radcliffe Camera a Oxford<sup>20</sup>.

Quest'ultima impresa, unitamente all'apertura della Radcliffe Library, largamente celebrata dai contemporanei nel 1749<sup>21</sup>, assunse una particolare valenza per Gibbs giacché decise di lasciare “all my printed books, Books of Achitecture, books of prints”, come specificato nel suo testamento, alla neonata istituzione nel 1754<sup>22</sup>. Tra i beni, trasferiti alla Radcliffe Science Library nel 1893, poi depositati dai Radcliffe Trustees all'Ashmolean Museum nel 1925, dove si trovano ancora oggi, vi sono alcuni disegni, sia sciolti che contenuti in album, eseguiti dall'architetto scozzese così come da altri artisti. Tra questi vi sono in particolare tre fogli, il primo è un *Capriccio con la veduta del Palatino*<sup>23</sup>, e gli altri due costituiscono una vera e propria coppia. Questi, raffiguranti una *Veduta del Foro*, e la *Tomba di Cecilia Metella con una veduta della Via Appia Antica*<sup>24</sup>, recano sul supporto a cui sono incollati l'iscrizione (forse di mano dello stesso Gibbs) «Sig.r Alexio», riferita, evidentemente, ad Alessio de Marchis, autore dei disegni oggi a Oxford<sup>25</sup>.

I fogli dell'artista napoletano non sfuggirono all'attenzione dell'architetto e pittore tedesco Lambert Krahe, che giunse nella capitale pontificia nel 1736, al seguito del conte Ferdinand Wilhelm Adolf Franz

---

<sup>19</sup> EPIFANI 2006-2007, p. 112. Il foglio si trova oggi ad Oxford, Christ Church, inv. n. 1271; BYAM SHAW 1976, vol. I, p. 313, vol. II, tav. 757.

<sup>20</sup> Per una visione completa della biografia e delle opere di Gibbs si rimanda alla monografia di FRIEDMAN 1984. Circa la formazione romana dell'architetto si vedano nel testo citato, in particolare, le pp. 5-7.

<sup>21</sup> Ivi p. 3.

<sup>22</sup> Ivi p. 327.

<sup>23</sup> Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA1925.342.35, Macandrew 1980, scheda n. 1025-2, p. 172.

<sup>24</sup> Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA1925.342.41.1 e inv. WA1925.342.41.3, Macandrew 1980, schede nn. 1025-2A e 1025-2B, pp. 172-173.

<sup>25</sup> TETTI 2016, p. 203.

von Plettenberg (1690-1737), risiedendovi sino al 1756<sup>26</sup>. Qui ebbe modo di frequentare l'Accademia di San Luca e le numerose personalità dell'ambiente artistico romano, tessere una fitta rete di contatti, dal cardinal Annibale Albani a Silvio Valenti Gonzaga, ottenere diverse commissioni, specialmente dall'ordine dei Gesuiti e, in particolare, realizzare una mirabile collezione d'arte. Quest'ultima, vera e propria *Künstler-sammlung*, comprendeva: «300 Ölskizzen, annähernd 15.000 Handzeichnungen, rund 25.000 druckgraphischen Blättern, mit einer erlesenen Bibliothek bibliophiler Kunstbände und etwa 270 Gipsabgüssen»<sup>27</sup>.

La formazione di una raccolta tanto impressionante, sia per la quantità che, spesso, per la coerenza delle opere, avvenne grazie all'acquisizione di intere collezioni, già precostituite, come quella di Pier Leone Ghezzi (comprendente anche le opere raccolte dal padre Giuseppe), o di fondi di bottega, secondo una prassi comune all'epoca<sup>28</sup>.

Così, all'interno dell'inventario delle migliaia di beni acquisiti dal tedesco, la critica ha rintracciato oltre una sessantina di disegni ascritti a «Alexis Poussin» (ovvero, ad Alessio de Marchis), rilevandone al contempo la difficoltà di identificare le opere del napoletano citate nelle carte inventariali e i disegni presenti nella collezione Krahe, risultato conseguibile unicamente mediante l'analisi stilistica di quest'ultimi<sup>29</sup>.

Nei disegni di de Marchis sino ad oggi individuati si ricorderanno, a mero titolo esemplificativo, quello raffigurante un *Paesaggio con pescatori su un fiume*<sup>30</sup>, e quello raffigurante *Rovine con pastori e armenti*<sup>31</sup>, altrimenti identificato con *Porta San Paolo*.

La critica ha individuato in queste due opere quelle nell'inventario Krahe, citate con la generica formula di: «Différents Paisages colorés d'après nature, par Alexis Poussin & autres. Les vuës sont prises aux environs de Rome». Sebbene per il primo foglio non si sia, ad oggi, in grado di individuare il luogo rappresentato, per ciò che attiene il secondo esso effigia Porta San Paolo, attraverso un punto di vista differente rispetto a quello presente in due altri disegni dell'artista: uno, parte di una coppia, oggi a Bassano del Grappa e già in collezione Giuseppe Riva<sup>32</sup>; l'altro (anch'esso un *pendant*) raffigurante la *Veduta verso porta San Paolo con la Piramide Cestia*, un tempo nella collezione di Giuliano Briganti<sup>33</sup>. I fogli sopra menzionati – verosimil-

<sup>26</sup> Sull'arrivo di Krahe a Roma al seguito del diplomatico tedesco, morto poco dopo il loro arrivo, e sulle due decadi trascorse nella città si rimanda a BERING 2013, pp. 249-274.

<sup>27</sup> BRINK 2013, pp. 16-17.

<sup>28</sup> Prospero VALENTI RODINÒ 2013, pp. 77-93, in particolare si veda la nota n. 4, p. 78, per la bibliografia precedente dedicata alla formazione della collezione Krahe.

<sup>29</sup> Di questa opinione è CHIARINI 2013, pp. 148-159, in particolare su tale questione si veda p. 156 e nota n. 32.

<sup>30</sup> Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW), Inv. Nr. KA (FP) 5408.

<sup>31</sup> Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW), Inv. Nr. KA (FP) 5407.

<sup>32</sup> Bassano del Grappa, Museo civico, inv. Riva 9.235.470; l'altro disegno reca il numero di inv. Riva 9.235.471, entrambi i luoghi effigiati sono stati individuati grazie alle iscrizioni autografe presenti su ambo i recto dei fogli, il secondo ritrae le *Rovine di un edificio antico nei pressi di San Pietro in Vincoli*; Chiarini 2008, schede nn. 68-69, pp. 209-212 (con bibliografia precedente).

<sup>33</sup> L'opera (300×415 mm circa) faceva parte di una coppia, l'altro foglio raffigura una *Torre medioevale nella campagna romana*, BUSIRI VICI 1976, figg. 209-210, pp. 202-203.

mente databili alla prima parte della produzione dell'artista, durante la sua permanenza romana e, quindi a non oltre il 1728, anno dell'esilio urbinato – raffigurano «luoghi reali riprodotti con relativa fedeltà»<sup>34</sup>, a riprova che questo genere di disegni costituiscono delle vere e proprie vedute, sebbene non sia sempre possibile (o facile), individuarne i siti.

Alla luce dei brevi esempi sopra riportati, a cui sarebbe possibile aggiungere quello della collezione del conte di Saint-Morys<sup>35</sup>, e molti altri ancora – alcuni dei quali brillantemente ripercorsi dalle recenti ricerche di Nuccia Barbone Pugliese<sup>36</sup> – è verosimile ritenere che le opere del «Sig. Alessio» furono collezionate (e disperse) in numerosi centri italiani ed europei. Risulta altresì importante ricordare che l'attuale conoscenza dell'artista è fortemente limitata anche «dagli strani accidenti insortigli con la corte e con la giustizia»<sup>37</sup>, che non sembrano consentire – ancora oggi – di cogliere appieno il portato della sua opera, certo non considerata e remunerata come quella di altri paesaggisti e vedutisti celebri del suo tempo, tra cui si ricorderà il noto Gaspar van Wittel, ma ugualmente ricercata da mecenati e collezionisti. E se la produzione pittorica è, in parte, andata distrutta o dispersa, come le commissioni per i Ruspoli o i Theodoli, una singolare sorta di *dammatio memoriae* sembra aver colpito anche i disegni, che certo l'artista doveva aver realizzato in quantità ragguardevoli, vista la facilità e velocità del tratto.

Oltre ai fogli Corsini, già Gualtieri, rara è la presenza, rintracciabile mediante i documenti, delle prove grafiche del napoletano nelle collezioni romane<sup>38</sup>.

Appare quanto mai singolare che anche nelle vaste raccolte della famiglia Albani, negli inventari sino ad oggi scandagliati dalla critica, vi sia traccia di ben ventuno dipinti di Alessio de Marchis (censiti nel 1724) ma di nessun disegno.

Eppure, le acute ricerche di Maria Barbara Guerrieri Borsoi sull'illustre casato hanno dimostrato che «la presenza di un nucleo così cospicuo di opere permette di comprendere che il De Marchis non fu protetto solo dal cardinale ma anche dal principe Carlo»<sup>39</sup>.

Risulta assai inverosimile ritenere che, proprio gli Albani, la cui collezione grafica era celebre a livello

---

<sup>34</sup> L'affermazione, condivisa da chi scrive, è contenuta nella scheda del foglio redatta da Ludovica Trezzani (febbraio 2016) presente nell'utile piattaforma dedicata a Giuliano Briganti: <http://www.giulianobriganti.it/index.php?id=371>.

<sup>35</sup> Sulla figura di Charles-Paul-Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart de Saint Morys (1743-1785) e sulla sua collezione di disegni si veda ARQUIÉ-BRULÉY, LABBÉ, BICART-SÉE 1987, 2 voll.

<sup>36</sup> Per una lettura critica aggiornata sull'artista si rimanda a Barbone Pugliese 2016, in particolare al saggio introduttivo del catalogo, pp. 7-35 (con ampia bibliografia precedente). Per un censimento delle opere del napoletano nelle collezioni italiane del XVIII e del XIX secolo si veda *ivi*, pp. 17-18.

<sup>37</sup> PIO 1977, p. 143.

<sup>38</sup> Si ricorda che nella vasta collezione del cardinale, la cui fisionomia è stata recuperata e delineata dalle brillanti ricerche di Ebe Antetomaso, «sembra avere un posto privilegiato la pittura di genere [...] e i paesaggi», Antetomaso 2002, p. 34. Le carte inventariali trascritte dalla studiosa rilevano la presenza di numerosi dipinti eseguiti da Alessio de Marchis, sovente presenti in coppia, generalmente di dimensioni minute (i più grandi misurano una *tela da testa*) e con valutazioni economiche assai contenute, quasi sempre di uno scudo, o due (massimo cinque scudi), *ivi*, nn. 70, 83, 107, 120, 146, 184, 206, 239, 242, pp. 280-283.

<sup>39</sup> GUERRIERI BORSOI 2018, p. 69.

internazionale<sup>40</sup>, non conservassero fogli del napoletano, un loro *protégée*, che la munificenza del cardinal Annibale aveva sottratto a ulteriori due anni di reclusione nella fortezza di Castel Sant'Angelo.

L'impossibilità – *sic stantibus rebus* – di ricostruire alcuni dei nuclei collezionistici che, verosimilmente, accolsero i fogli del napoletano, costituisce una grave ipoteca sulla conoscenza del suo *corpus* e sulla sua fortuna collezionistica che, si spera, possa essere riscattata da nuovi e più generosi apporti documentari o, anche, da fortunate scoperte di materiale grafico.

#### 4.2. Per una schedatura delle carte di Alessio de Marchis nel fondo Corsini

I disegni sono presentati, in ordine crescente, seguendo la numerazione inventariale del fondo Corsini. Risulta spesso difficile poter avanzare indicazioni puntuali circa la datazione delle opere, salvo che quest'ultime siano datate da de Marchis stesso o riconducibili a commissioni di cui siano note le cronologie.

##### 25) *Veduta nei pressi del Colosseo?* (fig. 61)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125194

Tecnica: inchiostro grigio, tracce di matita nera

Misure: 253×189 mm

Iscrizioni: nessuna

Il foglio raffigura, in primo piano, tre personaggi in piedi, due indossano dei cappelli e sembrano essere di spalle, mentre la figura in mezzo indica loro con il braccio destro le vestigia di un grande arco antico, sul quale cresce la vegetazione.

Più oltre si individua un'altra figura (o due?), addossata a quello che sembra essere l'esterno dell'anfiteatro Flavio o di un edificio analogo come il teatro di Marcello.

Il disegno «ha un carattere fantastico, ma attraverso l'arco in primo piano sembrerebbe di poter scorgere le arcate del Colosseo» (CHIARINI 1971, scheda n. 69, p. 58, tav. 69). Non risulta quindi del tutto chiaro se l'opera sia solo un prodotto della creatività dell'artista o, se invece, siano compresenti elementi ideali e reali, come è possibile riscontrare nella produzione coeva di numerosi artisti.

Ruderi, edifici e monumenti dell'antica Roma, così come di località vicine, furono spesso effigiati da de Marchis, il Colosseo risulta presente in alcune sue opere, come nel foglio raffigurante una *Veduta di Roma con il Colosseo*, conservato nella Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera (inv.

---

<sup>40</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, pp. 15-48.

11771), in quello con l'interno del celebre anfiteatro presso l'Istituto Centrale per la Grafica nel medesimo fondo Corsini (F.C. 125240, cat. 50) o il foglio di grandi dimensioni (382×535 mm) con il *Colosseo, il Tempio del Sole e l'Arco di Tito*, oggi alla Galleria Nazionale della Puglia, giunto mediante la donazione Devanna (inv. 278, BARBONE PUGLIESE 2016, scheda n. 18 p. 71, fig. 18, p. 73).

Per ciò che attiene alla tecnica l'opera è realizzata mediante rapide stesure ad acquerello (i segni della matita nera sono minimi e quasi impercettibili), tipiche della produzione dell'artista, in cui il *medium* delinea luoghi, monumenti e personaggi, ma senza caratterizzarli, rinunciando dunque ad una visione particolareggiata e descrittiva dei soggetti effigiati.

#### 26) *Paesaggio laziale* (fig. 62)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125203

Tecnica: matita rossa, acquerello bruno;

Misure: 267×390 mm

Iscrizioni: nessuna

Il disegno raffigura un paesaggio con al centro un grande albero dalla fitta chioma, con accanto un altro arbusto più giovane e snello. Nella parte sinistra della composizione si trovano, appena accennati, degli armenti (dei bovini) e quella che sembra essere una coppia di pastori. Dal lato opposto vi è un fiume lungo il quale, in secondo piano, si individuano a fatica delle figure, le cui ombre sembrano riflettersi sul corso d'acqua. In lontananza, si intravedono le sagome di alcuni caseggiati e il profilo di una montagna.

Benché non sia stato identificato con precisione il paesaggio, la critica sembra concordare che esso raffiguri la campagna romana *latu sensu*. Inoltre, è stato rilevato come nell'opera «sia evidente l'ascendente esercitato sul de Marchis dai pittori olandesi italianizzanti» (CHIARINI 1972, scheda n. 132, p. 71, fig. 132).

L'attenzione dell'artista sembra particolarmente concentrata più che sul paesaggio generale sulla coppia di alberi *tout court*. Sebbene essi siano presenti in moltissime opere dell'autore, sia pittoriche che grafiche, raramente sono il *focus*, il cardine della scena. Inoltre, il foglio in esame sembra costituire il *pendant* di quello successivo nel medesimo gruppo (F.C. 125204, cat. 27), la critica ha infatti paragonato le due carte di palazzo Poli con quelle, di analogo ma non uguale soggetto, in collezione Santini a Urbino (ZANELLA 2001, pp. 299-303, figg. 139-140, p. 301). In questa sede sembra opportuno avanzare altri paragoni all'interno del *corpus* dell'artista. Tra i molti fogli si ricorderà quello raffigurante dei *Pini in un paesaggio montuoso*, sviluppato verticalmente (239×160 mm) oggi nella Graphische Sammlung dell'Albertina di Vienna (inv. 11615), come anche, ancor più prossimo alla coppia Corsini, sono l'al-

bero e il fogliame nel *Paesaggio fluviale con pastori e ponte a Braunschweig* (Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. Z. 2832).

Non ultimo, la tecnica utilizzata vede la combinazione di matita rossa e acquerello bruno (in altri casi grigio). Il primo *medium* delinea e scandisce i contorni, costruendo sovente l'architettura, la trama della composizione, il secondo li colma con una stesura spesso veloce, generosa e, in alcuni casi, affrettata, sovente superandone i margini. Tale tecnica è uno dei tratti peculiari della produzione grafica di de Marchis.

Come per il foglio precedente sembra difficile poter segnalare una cronologia puntuale dell'opera.

27) *Paesaggio laziale* (fig. 63)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125204

Tecnica: matita rossa, acquerello bruno

Misure: 266×385 mm

Iscrizioni: nessuna

Per un commento dell'opera si veda la scheda precedente.

28) *Le pendici del Pincio (recto)* (fig. 64)

*Tempio della Sibilla a Tivoli (verso)* ?

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125205

Tecnica: *recto*, matita rossa, acquerello bruno; *verso*, matita nera

Misure: 243×378 mm

Iscrizioni: nessuna

«In primo piano si riconosce il padiglione di S. Gaetano [...], che ancor oggi si eleva nei pressi della 'Casina' del Valadier; poco più sopra si scorgono gli apici delle due torrette di Villa Medici; a destra una veduta panoramica di Roma: si vedono il Quirinale e il tiburio fiancheggiato dal campanile di S. Andrea delle Fratte» (CHIARINI 1971, scheda n. 68, pp. 57-58, tav. 68). Con queste parole Marco Chiarini identificava con precisione il luogo e gli edifici effigiati nel foglio in esame.

Con le modalità proprie dell'artista i tratti leggeri di matita rossa costruiscono le architetture individuate dallo studioso, delimitandone i contorni e formandone i profili, colmati da stesure ad acquerello bruno ora lievi (nei tetti di Sant'Andrea delle Fratte) ora gravi (nelle pendici del Pincio in primo piano).

Nel foglio in esame gli elementi naturali (alberi, vegetazione) ed architettonici (le case, le chiese) convivono in un misurato equilibrio, così come in altre composizioni analoghe dell'artista, quali, a

mero titolo esemplificativo, l'F.C. 125207 della medesima collezione.

L'artista si pone quindi con equidistanza tra l'oggettività accurata della veduta reale di stampo vanvitelliano e i richiami arcadici delle opere di artisti quali Jan Frans van Bloemen, divenendo così un cronista, almeno nel foglio in oggetto, della realtà circostante.

Al *verso* si trova un disegno a matita nera, probabilmente raffigurante il Tempio della Sibilla a Tivoli, sebbene non sia possibile essere certi di tale dato poiché il tratto risulta essere assai leggero e l'edificio, così come le altre costruzioni presenti, poco caratterizzato.

Sebbene sia stata avanzata una cronologia tra il 1720 e il 1730 per il presente foglio (CREMONA 2015, p. 364), non sembra possibile né confermare né respingere tale indicazione.

#### 29) *Paesaggio con caduta d'acqua* (fig. 65)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125206

Tecnica: acquerello grigio-bruno, tracce di matita nera; riquadratura a penna

Misure: 229×334 mm

Iscrizioni: nessuna

L'opera, come molte altre all'interno del *corpus* dell'artista, è dominata dalla natura. In primo piano, la consueta quinta prospettica è costituita da rocce e alberi dalle chiome scomposte che fiancheggiano la piccola cascata. Sulla sponda opposta vi è una vegetazione più rada e ordinata, e al limitare della composizione, sullo sfondo, si profila la cupola della basilica di San Pietro, resa con leggeri tocchi di acquerello.

La scarsa presenza della matita nera consente di rilevare come pressoché la totalità dell'opera sia costruita mediante l'impiego dell'acquerello, con un *modus operandi*, dunque, caro a de Marchis, come riscontrabile nella *Veduta con le pendici del Pincio* conservata nella medesima collezione in esame (F.C. 125207).

Al contrario di quest'ultimo foglio però la natura, specialmente in primo piano, è resa con un tratto più libero e vibrante, quasi a volerne cogliere l'aspetto primigenio che, verso la città, va ordinandosi e normalizzandosi.

Tale differenza tra i due piani della scena si coglie anche dalla stesura e dall'intensità dell'acquerello, più denso e scuro in primo piano, più lieve, quasi impercettibile nei tocchi e nel colore dello sfondo, con l'intento di modulare la profondità e lo spazio.

Inoltre, si segnala la totale assenza di figure o personaggi, elementi che sono quasi sempre presenti, all'interno dell'*oeuvre* grafica dell'artista, salvo rare e sporadiche eccezioni (come nell'F.C. 125205).

Il foglio presenta poi una riquadratura eseguita a inchiostro, che incornicia e contiene perfettamente la scena, difficile poter stabilire quando essa sia stata realizzata.

Come per la maggior parte di opere grafiche e pittoriche di 'Alessio napoletano' risulta complesso fornire una cronologia, giacché sembra complesso poter cogliere con sicurezza un'evoluzione nello stile dell'artista.

30) *Veduta con le pendici del Pincio* (fig. 66)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125207

Tecnica: acquerello grigio; riquadratura a penna

Misure: 219×330 mm

Iscrizioni: nessuna

L'opera mostra un diverso punto di vista delle pendici del Pincio rispetto al foglio di analogo soggetto sopra analizzato (F.C. 125205 *recto*). In quest'ultima carta, l'alto sperone in primo piano lascia spazio ad un più dolce e mite declivio, ove, tra una rada e bassa vegetazione sembra di poter individuare un piccolo gruppo di personaggi e armenti. Più oltre, si delineano i profili di edifici, tra cui il padiglione di San Gaetano ed un padiglione all'estremità dell'attuale recinto di Villa Medici, e alberi che si stagliano in un cielo libero da nubi.

Il foglio è realizzato solo attraverso le stesure ad acquerello grigio, più intense e ripetute in primo piano, lievi e a piccoli tocchi nel resto della composizione, in una tecnica che sovente «si risolve a punta di pennello» (BUSIRI VICI 1976, p. 195).

La critica non ha mancato di riconoscere tale elevata capacità tecnica da parte di de Marchis, specialmente nei suoi disegni che spesso rivelano «a very subtle treatment of light» (CHIARINI 1967, p. 290) e, nel caso in esame, il disegno risulterebbe tra i «più delicati del de Marchis che cerca di avvicinarsi, nello studio della luce e dell'atmosfera, al grande esempio di Claude Lorrain» (CHIARINI 1971, scheda n. 72, p. 60).

Come già osservato per altre opere del napoletano anche nella presente non vi è un intento descrittivo puntuale e preciso, come spesso negli artisti olandesi italianizzanti, altresì l'aspetto schietto della scena sembra attestare uno diretto interesse per l'immagine effigiata e per le sue componenti naturali, privo di retorica accademica.

Anche il foglio in esame, come il precedente, mostra una riquadratura eseguita a inchiostro che funge da cornice alla scena.

Parimenti a molti altri disegni di Alessio a Palazzo Poli non sembra possibile avanzare una cronologia convincente per la presente carta.

31) *Il fontanile a Campo Vaccino* (fig. 67)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125208

Tecnica: matita rossa, acquerello bruno, riquadratura a matita nera

Misure: 208×285 mm

Iscrizioni: nessuna

L'opera, una delle più note dell'artista, raffigura Campo Vaccino o, come rilevato dalla critica, il vero soggetto è: «il grande fontanile che, dal 1585, fu posto, per progetto di Jacopo della Porta, nel mezzo del Foro, a ridosso del tempio dei Dioscuri [...] per esso fu utilizzata la grande tazza di granito proveniente dalle terme di Costantino, mentre ex-novo fu costruita la 'mostra', col mascherone che gettava acqua abbondante. La tazza fu poi trasportata nel 1817 sul Quirinale, a completare l'assieme monumentale del gruppo dei Dioscuri al centro della piazza omonima» (CHIARINI 1971, scheda n. 71, p. 59).

Il tema, le cui vicende sono state così puntualmente ripercorse da Marco Chiarini, è presente nelle opere di altri artisti, come in quelle di Stefano della Bella, segnalate dallo studioso, o la veduta più generale, ad olio su tela, con *Il Campidoglio e Campo Vaccino* di Paolo Anesi e Paolo Monaldi, oggi conservata al Museo di Roma, Palazzo Braschi (inv. MR 4041, LIO 2002, scheda n. II B.4, p. 151), in cui si vede la parte posteriore del fontanile.

Inoltre, il foglio in esame è popolato da numerose figure, variamente affaccendate, insieme a diversi animali, chi a prendere l'acqua direttamente dalla bocca del mascherone, chi dall'antica tazza, in cui si abbeverano due bovini osservati da un pastore. In primo piano vi sono, entrambi raffigurati di tergo, un uomo in groppa ad un mulo (o asino), animale ricorrente in molte composizioni del napoletano, come nel foglio raffigurante un *Paesaggio con la Tomba di Nerone*, conservato a Vienna, presso la collezione grafica dell'Albertina (inv. 598).

Sullo sfondo si individuano una carrozza, una coppia di bovini e forse altri personaggi con armenti.

L'opera condivide con numerose altre prove grafiche di de Marchis numerosi elementi, dalla tecnica, peculiare dell'autore, alla costruzione di personaggi ed animali. In tal senso anche il mascherone, termine ultimo dell'Acquedotto dell'Acqua Felice, sembra avere un aspetto quasi caricaturalmente antropomorfo, riscontrabile in un altro fontanile delineato dal napoletano, quello presente nel *Paesaggio laziale con castello* (il foglio, oggi presso l'Albertina, inv. 599, sembra poter essere fortemente ispirato, se non direttamente identificabile, con l'Abbazia di San Nilo a Grottaferrata, su tale questione si rimanda al testo introduttivo che precede la presente schedatura), che ne condivide l'aspetto grottesco e bizzarro.

Non ultimo, è noto un altro disegno, sempre ascritto all'artista, con una visione più generale ed ampia di Campo Vaccino, da un altro punto di vista, più distante, ma con il fontanile al centro della composizione, si tratta di una *Veduta del Foro*, oggi conservata a Oxford presso l'Ashmolean Museum

(inv. WA1925.342.41.1, già nella collezione di James Gibbs, Macandrew 1980, scheda n. 1025-2A, pp. 172-173).

Infine, il foglio presenta una riquadratura diversa da quelle precedentemente descritte, realizzata forse mediante una matita nera grassa, o un carboncino.

32) *Campagna romana (Paesaggio laziale con un castello)* (fig. 68)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125209

Tecnica: acquerello grigio

Misure: 202×271 mm

Iscrizioni: al verso, a penna, in grafia antica: «[...] Villa Patrizia»

Il disegno raffigura un paesaggio della campagna, verosimilmente romana o laziale, con alcuni edifici. Il primo piano, realizzato con veloci e ripetute stesure ad acquerello grigio, è blandamente caratterizzato da un sentiero, costeggiato da radi arbusti, ove sembra individuarsi una coppia di animali, verosimilmente bovini, uno dei quali ha in groppa un personaggio con un lungo bastone (forse un pastore o un bovaro) che vanno nella direzione opposta a quella dello spettatore.

In secondo piano si staglia il profilo imponente di un edificio sviluppato verticalmente, dalle fattezze più prossime ad una villa che a quelle di un antico castello, intorno vi sono altri caseggiati ed alcuni alberi, i cui tronchi, nelle parti inferiori, sono accennati tanto lievemente, con vaghi tocchi di acquerello, da sembrare fluttuare nell'aria piuttosto che affondare le proprie radici nel terreno.

La scena non si distingue solamente per il notevole «risultato atmosferico e luministico» (CHIARINI 1972, scheda n. 133, p. 71, fig. 133), ma anche per l'attenzione ad alcuni elementi che è possibile riscontrare in altre prove grafiche dell'artista, come il fumo che esce dal comignolo dell'edificio principale, paragonabile a quello presente nel *Paesaggio con casolare e viandanti* conservato nello stesso Fondo Corsini (F.C. 125213).

Inoltre, dal punto di vista tecnico l'opera risulta realizzata con stesure di solo acquerello grigio come, ad esempio, la *Veduta con le pendici del Pincio* sopra analizzata (F.C. 125207).

L'opera presenta una riquadratura eseguita a inchiostro che risulta interrotta lungo il lato sinistro del foglio, così come nella parte superiore sinistra, indicando, verosimilmente, un taglio o una riduzione successiva della superficie cartacea, elemento rafforzato dalla brusca interruzione delle stesure ad acquerello nel fogliame degli alberi ivi presenti.

33) *Capo di Bove (Mausoleo di Cecilia Metella)* (fig. 69)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125211

Tecnica: matita rossa, acquerello bruno; riquadratura a matita nera

Misure: 133×269 mm

Iscrizioni: al *recto*, sul mausoleo, a inchiostro bruno, di mano dell'artista: «Cecilia METE»

Il disegno raffigura la zona di Capo di Bove (antico impianto termale romano, edificato tra il II e il IV secolo d.C.), lungo la via Appia Antica, e, più precisamente, il mausoleo di Cecilia Metella ai piedi del quale si scorgono due figure, probabilmente pastori con armenti. Il secondo piano e lo sfondo sono scarsamente connotati, fatta eccezione per le *silhouettes*, appena delineate a matita rossa sostanziate da lievi e piccoli tratti di acquerello, di alcuni personaggi, animali ed edifici. Inoltre, sembra esservi un corso d'acqua, forse fantastico, oppure da individuarsi ipoteticamente nel fiume Almone, il cui corso è oggi deviato, ma che ancora si alimenta attraverso alcune sorgenti presenti nella zona dell'Appia antica.

La composizione, come la critica non ha mancato di notare, non risulterebbe però essere una veduta esatta del noto sepolcro, al contrario, giacché «de Marchis ha usato l'edificio solo come spunto, perché la rappresentazione del sito è del tutto arbitraria ed ambientata lungo una costa marina [...]» (CHIARINI 1971, scheda n. 70, pp. 58-59, fig. 70).

Se, dunque, si accetta la lettura dello studioso, fine conoscitore della grafica di de Marchis, il foglio sarebbe un capriccio, fondendo e distorcendo elementi reali e ideali. Eppure, il tema del mausoleo di Cecilia Metella, caro a numerosi artisti dell'età moderna, fu praticato con maggiore correttezza ed esattezza dal medesimo 'Alessio napoletano', come dimostra un foglio, raffigurante proprio la *Tomba di Cecilia Metella con una veduta della Via Appia Antica*, oggi a Oxford, presso l'Ashmolean Museum, un tempo nella collezione dell'architetto scozzese James Gibbs, caratterizzato dalla presenza di un'iscrizione sul montaggio: «Sig.r Alexio» verosimilmente coeva all'esecuzione del disegno (inv. WA1925.342.41.3, MACANDREW 1980, scheda n. 1025-2B, p. 173).

Se la redazione inglese mostra un *ductus* calibrato e la costruzione di un'immagine già permeabile ad un certo gusto per le rovine (che tanta fortuna avrà nel corso del Settecento), il foglio a Palazzo Poli si caratterizza per un fare sciolto, affine a molti altri disegni presenti nel Fondo Corsini (come, ad esempio, nei numeri F.C. 125212 e F.C. 125216), in una attualizzazione delle vestigia antiche (sebbene distorte o idealizzate), censite come dato concreto, normalizzato dalla presenza di pastori e armenti contemporanei all'artista.

Alla luce di quanto sopra esposto, sebbene non sia possibile avanzare una datazione puntuale né per il foglio a Roma né per quello a Oxford, sembrerebbe possibile che quest'ultimo sia stato eseguito successivamente al primo, dato il suo carattere quasi di *souvenir de Rome*, tanto da far notare alla critica di come l'opera già Gibbs sia «one of the finest and best preserved of the artist's drawings to have survived» (MACANDREW 1980, scheda n. 1025-2, p. 172).

Infine, nella carta romana, si nota una riquadratura come quella del *Fontanile a Campo Vaccino*, realizzata forse mediante una matita nera grassa, o un carboncino.

34) *Paesaggio ideale* (fig. 70)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125212

Tecnica: matita rossa, acquerello bruno; riquadratura a matita nera

Misure: 131×267 mm

Iscrizioni: nessuna

Il disegno rappresenta verosimilmente una veduta ideale. In primo piano, realizzato con tocchi di acquerello ripetuti e intensi, tipici del *modus operandi* dell'artista, vi è una vegetazione esigua e rada. Poco oltre, si trova un masso dietro cui sorgono alberi dalla chioma fitta e rigogliosa che nasconde delle strutture architettoniche echeggianti i templi antichi, o, più verosimilmente, costruzioni fantastiche.

Dal lato opposto della scena si scorge, appena delineato da pochi tratti di matita rossa, un personaggio in groppa ad un animale, impossibile stabilire il genere del primo e la razza del secondo. Infine, sullo sfondo, sembra delinearci con tratti ancor più impercettibili il profilo di una montagna.

L'opera, così come altre già analizzate, mostra numerosi contatti con la produzione grafica di de Marchis, dalla tecnica sino alla disposizione degli elementi che formano il paesaggio ideale o fantastico. Tra questi, la folta chioma degli alberi dai tronchi piegati sembra trovare un emulo in quella della quinta prospettiva del foglio raffigurante una *Chiesa romanica con sfondo di città* (verosimilmente identificabile con Roma) conservato nella medesima collezione dell'opera in esame (F.C. 125215).

Anche dal punto di vista esecutivo il *ductus* libero e sciolto, che spesso sovrasta e invade i segni tracciati a matita rossa, conferisce un effetto di vivo pittoricismo alla scena.

Non ultimo, come per altri fogli della stessa raccolta romana, è presente una riquadratura eseguita a matita nera, dal segno grasso e denso, prossimo a quello del carboncino.

Anche l'opera in esame sembra aver subito una riduzione della superficie cartacea come riscontrabile dalla netta interruzione del segno della vegetazione ai margini della composizione.

35) *Paesaggio con casolare e viandanti* (fig. 71)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125213

Tecnica: matita rossa, acquerello bruno, riquadratura a matita nera

Misure: 130×267 mm

Iscrizioni: nessuna

L'opera raffigura una veduta, verosimilmente reale, di uno dei tanti edifici, a volte adibiti anche a osterie e luoghi di ristoro, di cui era disseminata la campagna romana al tempo dell'artista.

In primo piano si vedono alcune figure presso un carretto carico di merci non chiaramente identificabili (fieno?), poco oltre si intravede il caseggiato caratterizzato da un pergolato nel corpo laterale al centro della scena, e dal tetto spiovente. Non distante dalla costruzione sembra di scorgere un sentiero, su cui si profilano le sagome di alcuni personaggi, uno in groppa ad un animale, uno a piedi, e altre figure troppo poco delineate per essere chiaramente riconoscibili. Sullo sfondo, appena accennate con pochi tratti di matita rossa, si intravedono delle montagne.

La veduta in esame condivide numerosi elementi con molti altri disegni di Alessio a Palazzo Poli, dalla caratteristica e peculiare tecnica, sopra analizzata, fino a dettagli compositivi ricorrenti nelle sue creazioni grafiche. Sarà dunque di palmare evidenza stabilire un rapporto con le ruote, quasi esageratamente sproporzionate, più ovali che circolari, del carro in primo piano con quelle del proprio emulo, colmo di fieno e trainato da una coppia di buoi e da un contadino, presente nella *Veduta con Santo Stefano rotondo* conservata presso la Graphische Sammlung dell'Albertina di Vienna (inv. 36438r).

Parimenti il dettaglio squisitamente descrittivo del fumo che fuoriesce dal comignolo sul tetto, è prossimo, per l'attenzione tributata dall'artista ad un elemento dalla forma ineffabile (il fumo), a quello presente nel foglio raffigurante la *Campagna romana* (F.C. 125209), già analizzato poco sopra.

Non ultimo, anche nel presente disegno si trova una riquadratura a matita nera, o al carboncino.

Infine, sembra che la superficie cartacea sia stata ridotta o tagliata, come riscontrabile sia dai tratti interrotti della composizione, sia dalla riquadratura sopra menzionata, indicando, dunque, che la riduzione del supporto sia avvenuta successivamente all'esecuzione della riquadratura stessa.

### 36) *Veduta con un tempio e un torrione* (fig. 72)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125214

Tecnica: matita rossa, acquerello bruno, riquadratura a matita nera

Misure: 129×266 mm

Iscrizioni: nessuna

L'opera sembra raffigurare una veduta ideale, o un capriccio. In primo piano vi è una coppia di personaggi (un uomo con un bastone e una donna con una cesta sul capo?), realizzati mediante larghi e rapidi tocchi di acquerello, accanto ad essi si trova, a mo' di quinta prospettica, un confuso insieme di vegetazione, arbusti ed alberi il cui fogliame e le cui chiome si sovrappongono disordinatamente.

In secondo piano, sviluppato orizzontalmente, nel senso del foglio dunque, si estende un ampio complesso architettonico formato da svariati elementi: un ponte ad arcata unica, più edifici contigui

tra loro, alcuni con coperture spioventi, quello che sembra essere un colonnato antico provvisto di una sorta di trabeazione, un torrione circolare a due corpi, e forse una singolare cinta muraria che giunge sino al margine estremo della composizione. Sullo sfondo, labilmente tracciata con pochi segni di matita rossa, si delinea il profilo di una montagna.

La scena, benché presenti numerose componenti comuni a molte prove grafiche dell'artista, dalla tecnica al *ductus*, non sembra trovare nessuna composizione prossima nell'*oeuvre* di Alessio napoletano.

Il supporto cartaceo sembra essere stato tagliato o ridotto, come riscontrabile dall'osservazione dei lati corti del disegno. Inoltre, come nel foglio precedente, anche in quello in esame si riscontra una riquadratura eseguita con una matita nera dal segno grasso e denso.

37) *Chiesa romanica con sfondo di città (Chiesa romanica con sul fondo la cupola di San Pietro e Castel Sant'Angelo)*

(fig. 73)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125215

Tecnica: matita rossa, acquerello bruno, riquadratura a matita nera

Misure: 127×265 mm

Iscrizioni: nessuna

L'opera sembra raffigurare, probabilmente, una veduta reale. In primo piano, prossimi alla quinta prospettica al margine della scena composta da una rigogliosa verzura, vi sono due figure (cacciatori?) con quello che appare essere un cane. Poco oltre la composizione si apre su di uno spiazzo ove si distinguono, non senza fatica, due gruppi di persone, uno dei quali, più lontano dall'osservatore, si trova ai piedi di una croce lignea. A poca distanza sono collocati tre edifici, circondati dalla vegetazione e assai prossimi tra loro, identificabili con: una casa dal tetto spiovente vista dal lato corto (quasi in sezione), una costruzione più semplice formata da un corpo unico e una chiesa, che parte della critica ha proposto di identificare ipoteticamente con Santa Maria in Cosmedin (BUSIRI VICI 1976, fig. DM. 20 d., p. 349), suggestione che non sembra potersi accogliere in questa sede. Posto su un lato del campanile, quest'ultimo sormontato da una croce latina, si nota un orologio.

Sullo sfondo, resi con pochi tratti di matita rossa e leggeri tocchi di acquerello, sembrano delinearli i profili della cupola della basilica di San Pietro – quasi al centro della scena – e quello, più riconoscibile, di Castel Sant'Angelo.

Il foglio condivide con molte altre opere del napoletano non solo la tecnica e lo stile, ma anche alcuni elementi quali la croce, presente nel foglio raffigurante la *Veduta di un castello con un arco* a Palazzo Poli (inv. F.C. 125219), e il campanile (o torre) con l'orologio, di cui una versione simile (ove persino la

posizione delle lancette sembra coincidere con quella del foglio romano) è ravvisabile in quella affrescata nel *Paesaggio con costruzioni e viandanti* nel Palazzo Albani di Urbino (EMILIANI 1992, fig. 35, p. 40).

Infine, il disegno in esame, come già altri, ha una cornice eseguita a matita nera, il cui margine superiore sinistro risulta lievemente ridotto nelle dimensioni.

38) *Veduta fantasiosa con ara, vaso e cavalieri* (fig. 74)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125216

Tecnica: matita rossa, acquerello bruno, riquadratura a matita nera

Misure: 126×269 mm

Iscrizioni: nessuna

Il disegno mostra una veduta fantastica o un capriccio. Se, in primo piano, la parte centrale della composizione è vagamente accennata con radi ciuffi di vegetazione e rapide stesure ad acquerello, la protagonista sembra essere la quinta prospettiva posta quasi al limitare della scena. Essa è una sorta di ara, di cui si vede un bassorilievo con figure su di un lato, trasformata in fontana da cui fuoriesce l'acqua, con tanto di vasca, sormontata da un vaso.

Al centro dell'opera, accanto ad un arbusto fronzuto, vi sono due cavalieri, ritratti di spalle, vicino a quelli che sembrano essere altri personaggi (degli armigeri?). Sullo sfondo, mediante pochi e lievi segni di matita rossa e minuti tocchi di acquerello, si profila un'altura.

La composizione ideale trova in un altro foglio di de Marchis, conservato nel medesimo fondo Corsini, un valido emulo, quasi un *pendant*, con il *Capriccio romano fantasioso* (inv. F.C.125221), in cui convivono un vaso, di altra foggia, e un gruppo di uomini e cavalieri.

La *Veduta fantasiosa con ara, vaso e cavalieri* è un'elaborazione peculiare dell'artista, segnata da un fare libero e sciolto, attraverso la quale si costruisce una visione più immediata e semplificata rispetto agli affollati capricci di molti artisti italiani, da Ghisolfi a Panini.

Come già per altri fogli della stessa collezione conservati a Palazzo Poli anche questo reca una riquadratura eseguita a matita nera, con un tratto dal segno denso e grasso.

39) *Veduta fluviale con un ponte e un impiccato* (fig. 75)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125217

Tecnica: matita rossa, acquerello bruno, riquadratura a matita nera

Misure: 130×266 mm

Iscrizioni: nessuna

Il foglio rappresenta una veduta fluviale immersa nella campagna alle porte di Roma. In primo piano vi è un personaggio (un cacciatore o un pastore?) accompagnato da un cane, poco oltre, al di là di quella che sembra essere una recinzione e lungo un avvallamento, vi sono alcuni animali di varia stazza, tra cui è possibile individuare almeno una coppia di bovini.

Proprio sul declivio ove pascolano gli armenti si trova una figura impiccata (impossibile stabilirne il genere) su di una rudimentale ed essenziale struttura, composta da assi di legno. Poco distante dalla scena si trova una rigogliosa vegetazione che sembra propagarsi sino alle sponde di un fiume, quest'ultimo attraversato da un ponte con numerose arcate e con un torrione sulla sponda opposta. Lo sfondo risulta pressoché indefinito.

Sebbene non sia stata proposta un'identificazione del luogo, sembra opportuno tentare, almeno in questa sede, seppur in via ipotetica, di riconoscervi una parte prossima alla Città Eterna, e, più precisamente, sembrerebbe essere il tratto del fiume Tevere che scorre in prossimità di Ponte Milvio. Tale struttura, nota anche come Ponte Molle, è un soggetto raffigurato da numerosi artisti ed effigiato dallo stesso de Marchis come attestato dal foglio, di alta qualità, raffigurante la *Veduta di Ponte Milvio* oggi alla Galleria Nazionale della Puglia, proveniente dalla recente donazione Devanna (inv. 276, BARBONE PUGLIESE 2016, scheda n. 20, pp. 72-76, fig. 20, p. 75). La differenza tra i ponti nelle due opere risulta palese, ma non esclude che quello effigiato nel foglio romano sia proprio Ponte Milvio, pur semplificato poiché relegato sullo sfondo della scena, espediente praticato dall'artista come nei casi sopra analizzati della cupola di San Pietro e di Castel Sant'Angelo, contenuti nel disegno raffigurante la *Chiesa romanica con sfondo di città* (inv. F.C.125215).

Inoltre, l'elemento che sembra essere particolarmente rilevante è quello del personaggio impiccato. La presenza di tale figura sembra collocare l'artista a distanza dagli idilliaci paesaggi coevi d'Arcadia, eseguiti, ad esempio, da Jan Frans van Bloemen, così come dalle vedute reali e oggettive realizzate e diffuse con indubbio successo da Gaspar van Wittel, attento al dato tangibile, ma privo di connotazioni funebri o negative. Dunque, de Marchis risulta un narratore della quotidianità, in cui il dato macabro del personaggio privo di vita, con un cappio al collo, viene registrato all'interno di un paesaggio, non distante da placidi animali al pascolo, privando così la morte violenta di qualsiasi accezione, pietistica o moraleggiante che sia.

40) *Veduta del Tevere con Castel Sant'Angelo* (fig. 76)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125218

Tecnica: matita rossa, acquerello bruno, riquadratura a matita nera

Misure: 129×267 mm

Iscrizioni: nessuna

Il foglio raffigura una veduta del Tevere nei pressi di Castel Sant'Angelo. In primo piano, si intuisce la sponda del fiume, appena tracciata da veloci e grossolane stesure ad acquerello, e quello che sembra essere un semplice e rudimentale attracco, in prossimità del quale vi è una piccola imbarcazione. A bordo del misero legno vi sono alcuni personaggi, almeno due, di cui quello a poppa sembra tirare una rete, azione tipica della pesca a traino o a strascico. Sull'altro versante del fiume si intravedono, appena accennati da minuti tocchi di acquerello, due gruppi di figure, distanti l'uno dall'altro, privi di ulteriori connotazioni specifiche. A poca distanza dall'argine del Tevere si staglia la mole di Castel Sant'Angelo, distorto ed espanso rispetto alla sua forma reale.

Sebbene la scena sia stata identificata come una veduta reale, il punto di vista ribassato, posto quasi al livello del fiume, modifica e dilata la struttura della fortezza di Castello, alterandone irrimediabilmente le proporzioni e la percezione visiva.

Tale, evidente, alterazione dell'antico Mausoleo di Adriano non si deve ascrivere ad una scarsa conoscenza da parte dell'artista del celebre monumento, usato come prigioniero al tempo di de Marchis – in cui egli stesso sarà rinchiuso all'inizio del secondo decennio del Settecento, come dimostrato da alcune ricerche d'archivio (NEGRONI 1992, pp. 1-4) – ma ad una sua scelta, giacché egli dimostra di saper effigiare il sito in diverse occasioni, come prova la *Veduta di castello e ponte Sant'Angelo*, presente nel fondo Corsini (inv. F.C. 125233).

Alla luce di quanto sopra esposto la raffigurazione si pone come cifra compositiva, peculiare e soggettiva di 'Alessio napoletano', in equilibrio tra l'accurata realtà del *Fontanile a Campo vaccino* (inv. F.C. 125208) e il capriccio con *Capo di Bove* (inv. F.C. 125211), entrambi presenti nelle raccolte di Palazzo Poli.

Come per altri fogli della stessa raccolta è presente una riquadratura eseguita a matita nera, dal segno grasso e denso.

41) *Veduta di un castello con un arco* (fig. 77)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125219

Tecnica: matita rossa, acquerello bruno, riquadratura a matita nera

Misure: 127×275 mm

Iscrizioni: nessuna

Non sembra possibile stabilire se l'opera raffiguri una veduta ideale o una veduta reale, né, se si dovesse accettare la seconda ipotesi, risulta possibile identificarne il luogo. In primo piano, realizzato mediante ampie e continue stesure di acquerello bruno, mischiato a tratti di matita rossa, si profilano

le *silhouettes* di due figure situate alle pendici di un avvallamento, sul cui fianco compare una precaria croce lignea, circondata da una fitta e indistinta vegetazione.

Al centro della scena, si erge, sino al limitare sinistro della composizione stessa, un edificio, riconosciuto dalla critica come un castello. Quest'ultimo si sviluppa sia in altezza, mediante un torrione che sembra poggiare le proprie fondamenta sulla roccia, sia in senso longitudinale, come ben visibile nel lungo camminamento, coperto da un tetto spiovente, che insiste su due arcate, una più ampia e una più minuta. Arbusti ed alberi, posti come quinta prospettica e come sfondo, nascondono parte della struttura architettonica.

Il foglio in esame mostra alcune caratteristiche in comune con altri fogli dell'artista, dalla costruzione delle figure poste in primo piano ed eseguite in punta di pennello, come quelle nella *Veduta con un tempio e un torrione* (inv. F.C. 125214), alla presenza della croce, già individuata nella *Chiesa romanica con sfondo di città* (inv. F.C. 125215), e riprodotta sullo sfondo della *Veduta fluviale* (inv. F.C. 125220) a Palazzo Poli.

Gli elementi sopra evidenziati, unitamente all'impiego di una tecnica che vede l'uso combinato di inchiostro bruno (o grigio) e matita rossa (o nera), sono presenti lungo l'intero arco della produzione grafica di de Marchis, tanto da impedire di coglierne una manifesta evoluzione.

Infine, come per altri fogli della stessa raccolta romana, è presente una riquadratura eseguita a matita nera, dal segno grasso e denso.

#### 42) *Veduta fluviale* (fig. 78)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125220

Tecnica: matita rossa, acquerello bruno, riquadratura a matita nera

Misure: 122×271 mm

Iscrizioni: nessuna

Il foglio raffigura un paesaggio fluviale, verosimilmente sembra trattarsi di una veduta reale, nonostante non sia possibile, ad oggi, identificare il luogo effigiato.

In primo piano, la quinta prospettica a sinistra della composizione è costituita dalla sponda del fiume, delineata con veloci tocchi di acquerello, disseminata di cespugli e arbusti e caratterizzata dalla presenza di un alto palo posto in posizione leggermente obliqua, a ridosso del corso d'acqua. Al di sotto di quest'ultimo vi è un'imbarcazione con due personaggi, uno dei quali intento a pescare con un lungo bastone o canna. In secondo piano si trova un edificio formato da due corpi, dei quali uno è una torre o un campanile. Sullo sfondo si scorgono delle figure indistinte e, ancor più lontano, degli alberi e una croce.

L'attenzione al dato reale è spesso presente nei fogli di de Marchis, come testimoniato non solo dalla coppia di pescatori ma, specialmente, dal palo al di sopra di essi, elemento atto a caricare (o scaricare) le merci (spesso reti colme di pesce) nelle imbarcazioni.

Oltre alla tecnica, che qui vede la combinazione di matita rossa e acquerello bruno, vi sono elementi compositivi ricorrenti all'interno del *corpus* grafico dell'artista. Tra questi si citerà la piccola barca che compare, con varianti più o meno evidenti, anche nella *Veduta romana fluviale* (inv. F.C. 125222) o nella *Veduta del Tevere con Castel Sant'Angelo* (inv. F.C. 125218), e la raffigurazione della croce, elemento già osservato in fogli come quello con la *Chiesa romanica con sfondo di città* (inv. F.C. 125215) e nella *Veduta di un castello con un arco* (inv. F.C. 125219).

Infine, come per altre opere della stessa raccolta romana, è presente una riquadratura eseguita a matita nera, dal segno grasso e denso, che risulta tagliata nella parte inferiore, riducendo dunque la superficie del foglio.

#### 43) *Capriccio fantasioso romano* (fig. 79)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125221

Tecnica: *recto*, matita rossa, matita nera e acquerello bruno

Misure: 126×268 mm

Iscrizioni: nessuna

Il foglio è stato riconosciuto dalla critica come una veduta ideale o, meglio, un capriccio romano (BUSIRI VICI 1976, fig. DM. 18 d., p. 348, FICACCI 1992, fig. 150, p. 144). In primo piano, in uno spazio aperto, caratterizzato da una porzione di muro con un'arcata, si trovano diversi frammenti delle vestigia del passato, quali cippi e basamenti. Al di sopra di uno di essi è posto un grande vaso, dalla foggia simile a quella di un antico cratere privo di anse.

In secondo piano, dal lato opposto ai ruderi, vi sono numerosi personaggi (circa una decina), alcuni dei quali a piedi ed altri a cavallo, si tratta molto probabilmente di soldati e armigeri, che si dirigono verso un punto indistinto dello sfondo.

Anche nel presente disegno la tecnica è la medesima di molti dei fogli dell'artista conservati nel fondo Corsini e la composizione risulta prossima, come sopra osservato, alla *Veduta fantasiosa con ara, vaso e cavalieri* (inv. F.C. 125216). Inoltre, risulta possibile rintracciare altri esempi di vasi, di differenti tipologie e dimensioni, nella produzione grafica di de Marchis, uno nel *Paesaggio di fantasia con edifici e figure* (268×298 mm), proveniente dalla collezione di Carlo Prayer ed esitato al pubblico incanto (Sotheby's, Milano, 12 giugno 2006, lotto n. 83), ed un altro (più simile ad un'anfora o a un versatoio), eseguito con un impiego

del pennello particolarmente libero e veloce, quasi una macchia di colore, nel *Paesaggio con vaso* conservato presso la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera (inv. 11769).

Infine, come per altre opere della stessa raccolta romana, è presente una riquadratura eseguita a matita nera, dal segno grasso e denso, che risulta tagliata, anche se di pochi millimetri, riducendo dunque la superficie cartacea del foglio, nella parte inferiore.

44) *Veduta romana fluviale* (fig. 80)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125222

Tecnica: matita rossa, acquerello bruno

Misure: 125×271 mm

Iscrizioni: nessuna

L'opera sembra essere stata identificata dalla critica come «romana» (BUSIRI VICI 1976, fig. DM. 19 d. p. 349, FICACCI 1992, fig. 144, p. 139), sebbene non sembri possibile individuare con sicurezza il luogo effigiato.

Il primo piano, reso con poche e sommarie stesure di acquerello bruno, come in molti altri fogli già analizzati dell'artista, è caratterizzato dalla presenza di un'imbarcazione ad un albero, molto probabilmente una barca a vela latina, assai usata a Roma e nei luoghi circostanti, sulla quale vi sono due personaggi raffigurati di spalle (forse intenti a pescare con una rete?). Sulla sponda opposta a quella ove si trova il piccolo legno si erge un edificio a più corpi, sviluppato in altezza e con un tetto spiovente, sul fianco del quale si vede una porzione di canna fumaria ed il comignolo terminale.

Il complesso architettonico, simile ad una villa suburbana, sembra collegato alla terraferma da un ponte a due arcate – dominato dalle chiome copiose di svettanti alberi – che conduce ad una strada, quest'ultima è percorsa da una carrozza coperta di cui si intravede il profilo della sagoma del cocchiere e del tiro (forse a due cavalli).

Come per molti dei fogli sopra analizzati anche il presente mostra la peculiare tecnica dell'artista, così come numerosi elementi compositivi presenti in altre sue prove grafiche. Sarà sufficiente paragonare l'imbarcazione a quelle tratteggiate nell'altra *Veduta fluviale* (inv. F.C. 125220), e nella *Veduta del Tevere con Castel Sant'Angelo* (inv. F.C. 125218). Parimenti sarà possibile istituire simili confronti per la carrozza, dalle ruote più ovali che rotonde – già viste nel carretto del *Paesaggio con casolare e viandanti* (inv. F.C. 125213) – prossima a quella, in secondo piano, nel foglio con *Il fontanile a Campo Vaccino* (inv. F.C. 125208).

Infine, come per altre opere della stessa raccolta romana, è presente una riquadratura eseguita a matita nera, dal segno grasso e denso.

45) *Paesaggio con un tempio (recto)* (fig. 81)

*Studi di putti (verso)* (fig. 82)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125223

Tecnica: *recto*, matita rossa, acquerello bruno, riquadratura a matita nera; *verso*, matita rossa

Misure: 164×136 mm

Iscrizioni: nessuna

L'opera raffigurata al *recto*, indicata anche come un «tempietto romano» (BUSIRI VICI 1976, fig. DM. 24 d., pp. 352-353), sembra essere un capriccio, una creazione di fantasia dell'artista.

Il primo piano, velocemente modulato da rapidi tocchi di pennello e brevi segni di matita rossa, presenta una rada vegetazione indistinta e quello che potrebbe essere, forse, un pino domestico, all'ombra del quale vi sono due figure (impossibile stabilirne il genere). Quest'ultime sembrano essere sedute dinnanzi ad una sorta di tempio classico. L'antico edificio, parzialmente celato alla vista dalla chioma dell'albero, appare costruito su tre colonne dal fusto scanalato, con due diversi capitelli (quello centrale di gusto corinzio, il laterale più prossimo allo ionico), sopra cui vi è una trabeazione e un frontone, entrambi privi di elementi decorativi.

Alle spalle di questo primo fronte sembra vi sia un'altra struttura, ma meno definita, così da impedirne una corretta identificazione.

Il foglio in esame si distingue dalla maggior parte di quelli sopra analizzati presenti nel fondo Corsini. Dal punto di vista tecnico, l'impiego dell'acquerello e della matita rossa è quello proprio di de Marchis, ma circa quest'ultima i tratti di lapis sono più profondi e continui, specialmente nella realizzazione dei profili del tempio. Dal punto di vista compositivo non sono molti i fogli che è possibile accostare a questo disegno, se non quello con la *Veduta con un'ara romana* (inv. F.C. 125224), molto probabilmente concepito come *pendant* dell'opera in esame, e quello raffigurante delle *Rovine classiche* (o antiche), oggi a Parigi, già nella collezione di Saint-Morys (Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 9703 *recto*, LABBÉ, BICART-SÉE 1987, vol II, p. 211), già segnalato dalla critica in rapporto alla coppia di fogli romani, nel quale «cippi, votive altars, and architectural fragments are accumulated in a studied pre-romantic composition - almost like the background to some Alfierian tragedy - according to a taste that was later to qualify a whole subsequent tradition» (CHIARINI 1967, p. 290).

Inoltre, sebbene non sembri possibile stabilire alcun legame tra il disegno di Palazzo Poli e la produzione pittorica di Alessio, il tema dell'edificio antico, simile a quello qui analizzato, si trova anche nel *Paesaggio laziale con un tempio classico* conservato in collezione privata (BUSIRI VICI 1976, fig. DM. 8, p. 303).

Il *verso*, tagliato nella parte inferiore, mostra invece, delineati dalla sola matita rossa, una serie di putti velocemente eseguiti a matita rossa, nell'atto di suonare una conchiglia e alcune trombe. Risulta

arduo stabilire se essi siano stati tracciati dalla mano dell'artista, poiché gli studi di figura di de Marchis, sono – ad oggi – particolarmente rari.

Infine, come per altre opere della stessa raccolta romana, è presente una riquadratura eseguita a matita nera, dal segno grasso e denso, che risulta tagliata, seppur di pochi millimetri, riducendo dunque la superficie cartacea del foglio, nella parte superiore e in quella inferiore.

46) *Veduta con un'ara romana (recto)* (fig. 83)

*Frammenti di elementi architettonici (verso)* (fig. 84)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125224

Tecnica: *recto*, matita rossa, acquerello bruno, riquadratura a matita nera; *verso*, matita rossa

Misure: 164×144 mm

Iscrizioni: nessuna

Per un commento dell'opera si veda la scheda precedente.

47) *Paesaggio con un ponte* (fig. 85)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125231

Tecnica: matita rossa, inchiostro grigio

Misure: 49×98 mm

Iscrizioni: nessuna

Il piccolo schizzo, raffigurante un ponte, un torrione circolare ed alcuni personaggi a piedi e a cavallo (?), appare di difficile attribuzione. Dal punto di vista stilistico sembra affine alle opere dell'artista napoletano ma non è possibile escludere che possa essere un prodotto di bottega.

48) *Figura di un cavaliere* (fig. 86)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125232

Tecnica: acquerello bruno, matita rossa

Misure: 54×45 mm

Iscrizioni: nessuna

La minuscola opera raffigura un cavaliere, visto di spalle e realizzato con pochi tocchi di acquerello bruno e matita rossa, in sella al suo destriero; quest'ultimo volge il muso verso l'osservatore.

Il disegno è eseguito con una tecnica virtuosistica che, come la critica ha osservato, sovente «si risolve a punta di pennello» (BUSIRI VICI 1976, p. 195). Risulta verosimile ritenere che il disegno sia stato tagliato da un foglio di maggiori dimensioni (forse da un foglio di studi?). Inoltre, il formato estremamente contenuto, se non miniaturistico – sebbene siano state segnalate dimensioni assai maggiori (240×191 mm), rispetto a quelle reali (54×45 mm), da parte della critica (FICACCI 1992, fig. 179, p. 173) – non ne agevola la lettura.

Non ultimo, appare arduo stabilire utili confronti con opere note dell'artista giacché non sembrano essercene di similari ascrivibili a de Marchis.

49) *Veduta di castello e ponte Sant'Angelo* (fig. 87)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125233

Tecnica: acquerello grigio, tracce di matita rossa

Misure: 57×100 mm

Iscrizioni: nessuna

Il piccolo foglio, poco più che uno schizzo, raffigura in primo piano un personaggio (un pastore?) con degli animali (impossibile stabilirne la razza). Poco oltre, al di là di un fiume, verosimilmente il Tevere, si profila quello che sembra essere il lungo ponte Sant'Angelo, al termine del quale sorge la mole dell'antico Mausoleo di Adriano.

L'opera sembra trovare pochi confronti stringenti all'interno del *corpus* grafico di de Marchis, che pure si dedicò ad effigiare numerosi ponti e monumenti di Roma.

Come per l'opera precedente, anche quella in esame sembra provenire da un foglio di maggiori dimensioni.

50) *Interno del Colosseo (recto)* (fig. 88)

*Schizzo di figura (verso)*

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125240

Tecnica: *recto*, matita rossa, acquerello bruno; *verso*, matita nera

Misure: 284×427 mm

Iscrizioni: nessuna

L'opera raffigura una porzione assai nota (e riprodotta) dell'interno dell'Anfiteatro Flavio, dalla parte verso il Celio. Dentro al celebre monumento, cosperso dalla vegetazione, si individuano le sa-

gome di quattro personaggi, probabilmente maschili, di cui i due alle estremità sono in piedi e i due al centro – quasi speculari tra loro – poggiano un ginocchio a terra; il braccio è piegato sul quadricipite della gamba, rimandando, così, ad una posizione simile a quella di un gioco (quasi fossero impegnati in una partita a dadi o a morra).

Al centro del foglio, posti sopra una grande arcata, si scorgono i profili di due figure, una eretta e l'altra seduta, forse intente ad ammirare le vestigia dell'antico anfiteatro.

La critica non ha mancato di notare che il disegno riproduca una composizione presente in un'incisione di «Perelle, n. 6 della serie 'Vestigi dell (sic) famosissimo Anfiteatro di Tito, detto il Coliseo in Roma', alla quale probabilmente si ispirò il de Marchis» (CHIARINI 1971, scheda n. 67, p. 57).

Il rapporto tra stampa e disegno non solo risulta stringente per numerosi artisti – basterà citare un altro foglio con lo stesso soggetto eseguito da Gaspar van Wittel conservato nel fondo Corsini di Palazzo Poli (inv. F.C. 130920), a riprova della raffigurazione 'iconica', quasi 'archetipa' del monumento – ma fu praticato da Alessio stesso. Tale dato è confermato anche da una serie di recenti confronti evidenziati dalla critica, tra cui sarà sufficiente citare quello stabilito tra il foglio, di grandi dimensioni e alta qualità, raffigurante il *Colosseo, il Tempio del Sole e l'Arco di Tito*, già in collezione Devanna e oggi presso la Galleria Nazionale di Puglia, con l'opera a stampa intitolata *Vue du Colisée du Temple du Soleil, et de l'Arc de Titus a Rome* di Israel Silvestre (inv. 278, BARBONE PUGLIESE 2016, scheda n. 18 p. 71, figg. 18 e 18a, p. 73).

Non ultimo si segnala che il foglio, tradizionalmente attribuito a Breenbergh, è stato ricondotto a de Marchis da Chiarini, grazie al «caratteristico modo di disegnare e comporre dell'artista napoletano» (CHIARINI 1971, scheda n. 67, p. 57).

51) *Veduta con cavalieri e buoi* (fig. 89)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125751

Tecnica: matita rossa, acquerello bruno; *verso*, matita nera

Misure: 168×243 mm

Iscrizioni: a penna, al *recto*: «Vandercaper»

L'opera raffigura un paesaggio ambientato nei pressi di un lago o di un corso d'acqua. In primo piano si vedono alcuni animali, presumibilmente dei buoi, intenti a pascolare in prossimità dello specchio d'acqua. Poco distanti, lungo un sentiero, si intravedono le sagome di alcuni uomini a cavallo, forse armigeri, ritratti di spalle. Sullo sfondo si distingue un piccolo edificio (una chiesa?) e, ancora oltre, si intuiscono i profili di altre costruzioni.

Il foglio, attribuito un tempo all'inesistente Van der Kaper, per via dell'iscrizione, verosimilmente settecentesca, presente al *recto*, è stato riconosciuto come opera di de Marchis da Chiarini, che, commentando alcuni disegni del fondo Corsini, notava di come molte carte del napoletano fossero «mostly attributed to a so-called “Van der Kaper” (a possible corruption of Van der Cabel), or to anonymous artists of the Italian or Dutch schools» (CHIARINI 1967, nota 5, pp. 290-291).

L'opera in esame è realizzata mediante la tecnica peculiare e precipua di Alessio, il felice connubio di acquerello bruno e matita rossa, già osservato in numerose prove grafiche dell'artista. Parimenti vi sono alcuni elementi compositivi e stilistici che ne confermano la paternità, tra questi basterà osservare gli animali posti in primo piano, così tipici del napoletano, sia nelle carte che nei dipinti, da potersi confrontare con quelli presenti nella *Veduta del Foro*, oggi conservata a Oxford, presso l'Ashmolean Museum (inv. WA1925.342.41.1), o nel *Paesaggio laziale* (inv. F.C. 125204) e, per le opere pittoriche, nella *Marina con pastore e mandria* (53×86 cm) presso il Capitolo della Cattedrale di Perugia (BUSIRI VICI 1976, fig. 194, p. 184; GALASSI 2019, fig. 13, p. 41), e nella grande tela raffigurante un *Paesaggio con un mandriano* (114×143 cm) a Roma (BUSIRI VICI 1976, fig. 203, p. 193).

Anche il gruppo di uomini a cavallo che si allontana ricorre, pur con alcune varianti, nella prolifica *oeuvre* del napoletano, come nel *Capriccio fantasioso romano* (inv. F.C. 125221) e nel *Paesaggio con casolare e viandanti* (inv. F.C. 125213), entrambi conservati a Palazzo Poli.

Figure fuori testo



## Elenco delle figure fuori testo

- Fig. 1 Gaspar Dughet, *Paesaggi (Stanza dei paesi)*, Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Principessa Isabelle, Sala del Dughet
- Fig. 2 Michel de Marolles, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce*, Paris 1666, collezione privata
- Fig. 3 Lorenzo Filippo de' Rossi, *Indice delle Stampe*, Roma 1735, Collezione privata
- Fig. 4 Israel Silvestre, *Veduta di Campo Vaccino*, Collezione privata
- Fig. 5 Giovan Battista Falda, *Piazza e Portici della Basilica Vaticana* (da *Il nuovo Teatro delle Fabbriche di Roma moderna fatte nel pontificato di Alessandro VII*), Collezione privata
- Fig. 6 Dominique Barrière, *Paesaggio con pescatori*, Collezione privata
- Fig. 7 Odoardo de Silva, *Paesaggio*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FN 9121
- Fig. 8 Legatore della bottega degli Andreoli, *Legatura alle armi di Vincenzo Vittoria* (con all'interno «PAESI/ ORIGINALI/ DISEGNATI/ DA/ GIO. FRANCESCO/ GRIMALDI BOLOGNESE/ DEL MUSEO/ DI D. VINCENZO VITTORIA/ CANONICO DI XATIVA/ IN ROMA L'ANNO MDCCI»), London, British Museum, inv. At, 10.1
- Fig. 9 Legatore della bottega degli Andreoli, *Legatura alle armi della Famiglia Vittori, o Vittoria* (con all'interno Le vite de dodici Cesari di Gaio Svetonio Tranquillo), Collezione privata
- Fig. 10 Legatore vaticano (Francesco Morelli ?), *Legatura del volume «STAMPE DI PAESI»*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.150  
2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana
- Fig. 11 Cartiera Bracciano, *Filigrana*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.150  
2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana
- Fig. 12 Cornelis Meyer, Tre tavole tratte da *L'arte di restituire à Roma la tralasciata navigazione del suo Tevere*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.150, tavv. 26, 27, 28  
2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana
- Fig. 13 Claude Joseph Vernet, *Veduta costiera*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.150, tav. 39

2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 14 Antoine Benoist, *Différentes récréations (La Chasse, La Danse, La Pêche, L'Escarpolette)*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.150, tavv. 92, 93, 94, 95

2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 15 Antoine Benoist, *Camp et Fourage général (da Different exercises de Cavaleries et Infanteries)*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.150, tav. 113

2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 16 Antoine Benoist, *Camp et Fourage général (da Different exercises de Cavaleries et Infanteries)*, particolare, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.150, tav. 113

2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 17 Isaac de Moucheron, *Parco paesaggio con due Sfingi e Parco paesaggio con due cani*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.150, tavv. 123-124

2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 18 François Vivares, *Paesaggio con ninfe e un satiro*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.150, tav. 118

2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 19 Joseph Wagner, *Paesaggio con ninfe al bagno*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.150, tav. 119

2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 20 Paolo Anesi, *Paesaggio con rovine e personaggi*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.151, tav. 26

2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 21 Abraham Genoels, *Paesaggio con tronchi e cascate*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.151, tav. 29

2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 22 Abraham Genoels, *Paesaggio con San Girolamo*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.151, tav. 64

2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 23 Adam Frans van der Meulen e Adriaen Frans Boudewijns, *Paesaggio con figure*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.151, tav. 106

2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 24 Adam Frans van der Meulen e Adriaen Frans Boudewijns, *Paesaggio con personaggi e cavalli*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.151, tav. 133

2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 25 Cornelis Meyer, *Modo di introdurre l'arte della Seta in Roma*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.151, tav. 122

2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 26 Paolo Anesi, *Varie vedute inventate, e intagliate da Pauolo Anesi Romano* (frontespizio), Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.152, tav. 1

2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 27 Paolo Anesi, *Veduta di Porta Castello*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.152, tav. 3

2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 28 Paolo Anesi, *Veduta di Ponte Salario*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.152, tav. 5

2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 29 Philothée-François Duflos, *Diverse Vedute di Roma Dedicte alla sua Ecc.za il Sig. Duca di SANTI AIGNAN Pari di Francia Caval. Dell'Ordine del Re e suo Ambasciatore straordinario a Roma*

(frontespizio), Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.152, tav. 7  
2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 30 Antoni Waterloo, *Mercurio e Argo*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.152, tav. 26  
2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 31 Antoni Waterloo, *Il Mulino*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.152, tav. 27  
2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 32 Adriaen van der Cabel e Nicolas Guérard, *Paesaggio con pescatore*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.152, tav. 43  
2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 33 Giovan Battista Piranesi, *Atrio Dorico*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto della Grafica, inv. Stampe V.152, tav. 118  
2020 – Immagine scattata dall'autore per concessione straordinaria della Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 34 Gaspar van Wittel, *Il Tevere lungo la via Flaminia*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125247

Fig. 35 Gaspar van Wittel, *Canale olandese (Veduta di Amerfoort)*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125174

Fig. 36 Gaspar van Wittel, *Paesaggio con borgo sullo sfondo*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125175

Fig. 37 Gaspar van Wittel, *Le rovine del Palatino*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125176

Fig. 38 Gaspar van Wittel, *Veduta con un ponte e una torre (recto)*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125177

Fig. 39 Gaspar van Wittel, *Studio di due tronchi (verso)*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125177

Fig. 40 Gaspar van Wittel, *Veduta di una costa rocciosa sul mare*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125178

- Fig. 41 Gaspar van Wittel, *L'isola di Nisida*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125245
- Fig. 42 Gaspar van Wittel, *Il Tevere lungo la via Flaminia*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125173
- Fig. 43 Gaspar van Wittel, *Marina con un castello su uno scoglio*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125249
- Fig. 44 Gaspar van Wittel, *Veduta di un paese su di un colle* (recto), Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125250
- Fig. 45 Gaspar van Wittel, *Paesaggio montuoso* (verso), Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125250
- Fig. 46 Gaspar van Wittel, *Paesaggio con tempio su una collina*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125253
- Fig. 47 Gaspar van Wittel, *Veduta di un paese cinto da mura*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125254
- Fig. 48 Gaspar van Wittel, *Il Tempietto del Clitunno*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125297
- Fig. 49 Gaspar van Wittel, *Paesaggio marino con Torre*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125246
- Fig. 50 Gaspar van Wittel, *Promontorio e castello sulla riva del mare*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130913
- Fig. 51 Gaspar van Wittel, *Promontorio con un castello su una rada*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130914
- Fig. 52 Gaspar van Wittel, *Paese in riva a un lago*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130915
- Fig. 53 Gaspar van Wittel, *Arco naturale*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130916
- Fig. 54 Gaspar van Wittel, *Paesaggio con un ponte su un fiume*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130917
- Fig. 55 Gaspar van Wittel, *Paesaggio roccioso con un torrente e due ponti di legno*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130918
- Fig. 56 Gaspar van Wittel, *Ville su di un colle sulla riva di uno specchio d'acqua*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130919
- Fig. 57 Gaspar van Wittel, *Interno del Colosseo* (recto), Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130920

- Fig. 58 Gaspar van Wittel, *Studio di alberi* (verso), Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130920
- Fig. 59 Gaspar van Wittel, *Chiesa e case sulla riva di un fiume*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130921
- Fig. 60 Gaspar van Wittel, *Isola con un villaggio su di un lago*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 130922
- Fig. 61 Alessio de Marchis, *Veduta nei pressi del Colosseo ?*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125194
- Fig. 62 Alessio de Marchis, *Paesaggio laziale*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125203
- Fig. 63 Alessio de Marchis, *Paesaggio laziale*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125204
- Fig. 64 Alessio de Marchis, *Le pendici del Pincio* (recto), *Tempio della Sibilla a Tivoli* (verso) ?, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125205
- Fig. 65 Alessio de Marchis, *Paesaggio con caduta d'acqua*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125206
- Fig. 66 Alessio de Marchis, *Veduta con le pendici del Pincio*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125207
- Fig. 67 Alessio de Marchis, *Il fontanile a Campo Vaccino*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125208
- Fig. 68 Alessio de Marchis, *Campagna romana* (Paesaggio laziale con un castello), Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125209
- Fig. 69 Alessio de Marchis, *Capo di Bove (Mausoleo di Cecilia Metella)* Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125211
- Fig. 70 Alessio de Marchis, *Paesaggio ideale*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125212
- Fig. 71 Alessio de Marchis, *Paesaggio con casolare e viandanti*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125213
- Fig. 72 Alessio de Marchis, *Veduta con un tempio e un torrione*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125214
- Fig. 73 Alessio de Marchis, *Chiesa romanica con sfondo di città* (*Chiesa romanica con sul fondo la cupola di San Pietro e Castel Sant'Angelo*), Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125215
- Fig. 74 Alessio de Marchis, *Veduta fantasiosa con ara, vaso e cavalieri*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125216

- Fig. 75 Alessio de Marchis, *Veduta fluviale con un ponte e un impiccato*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125217
- Fig. 76 Alessio de Marchis, *Veduta del Tevere con Castel Sant'Angelo*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125218
- Fig. 77 Alessio de Marchis, *Veduta di un castello con un arco*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125219
- Fig. 78 Alessio de Marchis, *Veduta fluviale*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125220
- Fig. 79 Alessio de Marchis, *Capriccio fantasioso romano*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125221
- Fig. 80 Alessio de Marchis, *Veduta romana fluviale*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125222
- Fig. 81 Alessio de Marchis, *Paesaggio con un tempio* (recto), Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125223
- Fig. 82 Alessio de Marchis (?), *Studi di putti* (verso), Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125223
- Fig. 83 Alessio de Marchis, *Veduta con un'ara romana* (recto), Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125224
- Fig. 84 Alessio de Marchis, *Frammenti di elementi architettonici* (verso), Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125224
- Fig. 85 Alessio de Marchis, *Paesaggio con un ponte*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125231
- Fig. 86 Alessio de Marchis, *Figura di un cavaliere*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125232
- Fig. 87 Alessio de Marchis, *Veduta di castello e ponte Sant'Angelo*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125233
- Fig. 88 Alessio de Marchis, *Interno del Colosseo* (recto), Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125240
- Fig. 89 Alessio de Marchis, *Veduta con cavalieri e buoi*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125751





Fig. 1

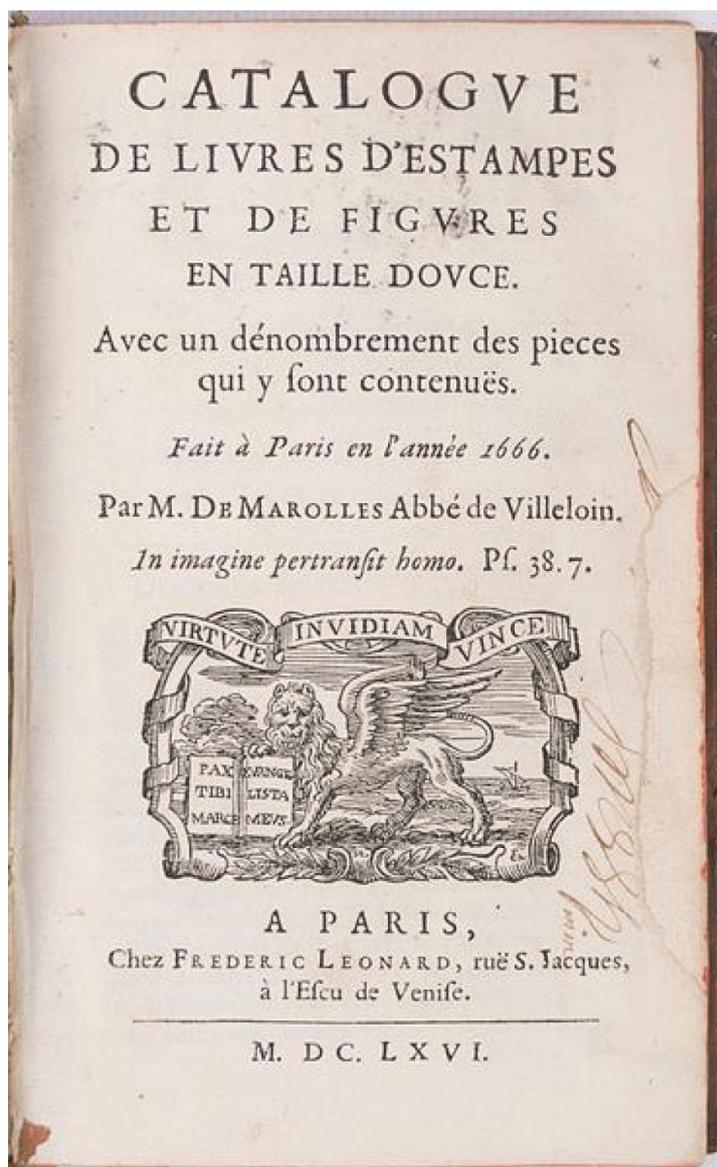


Fig. 2

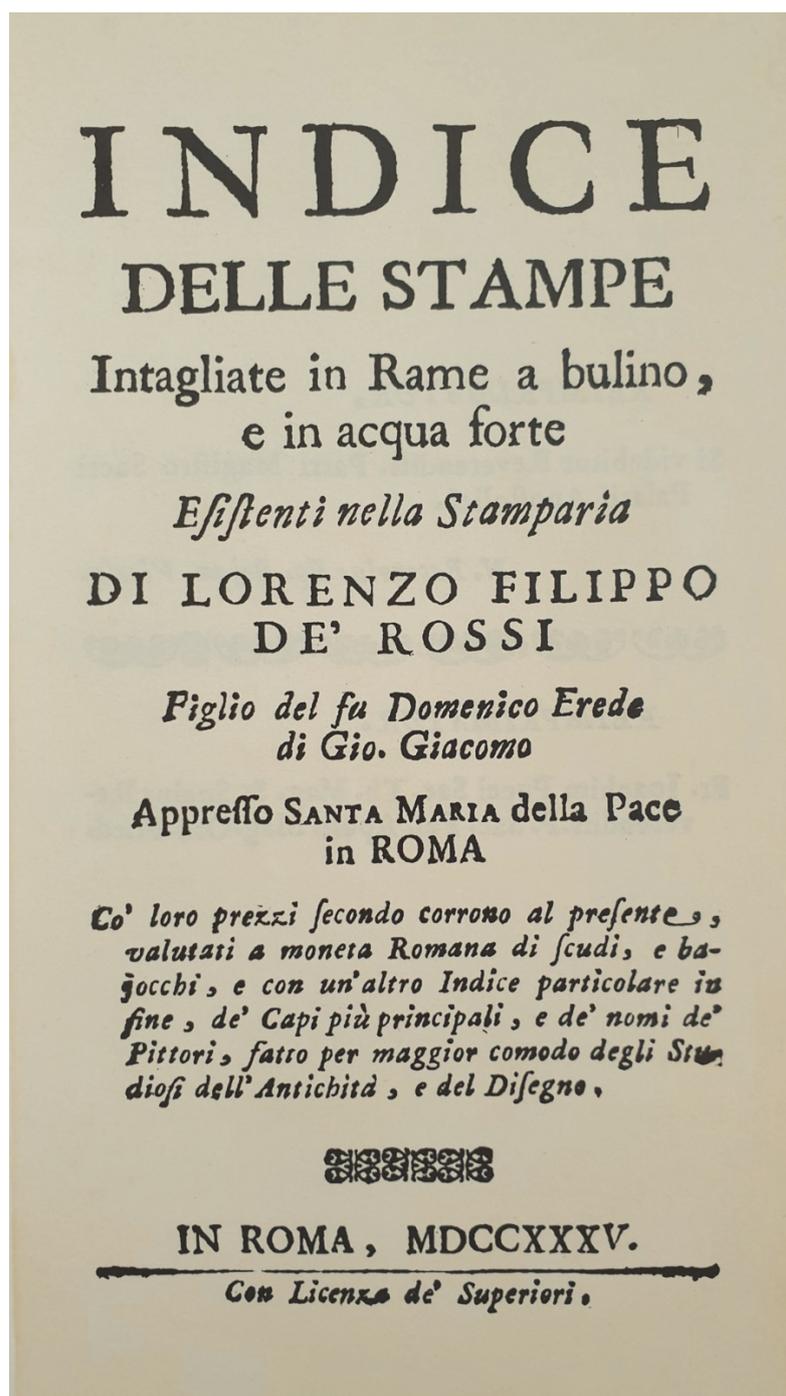


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

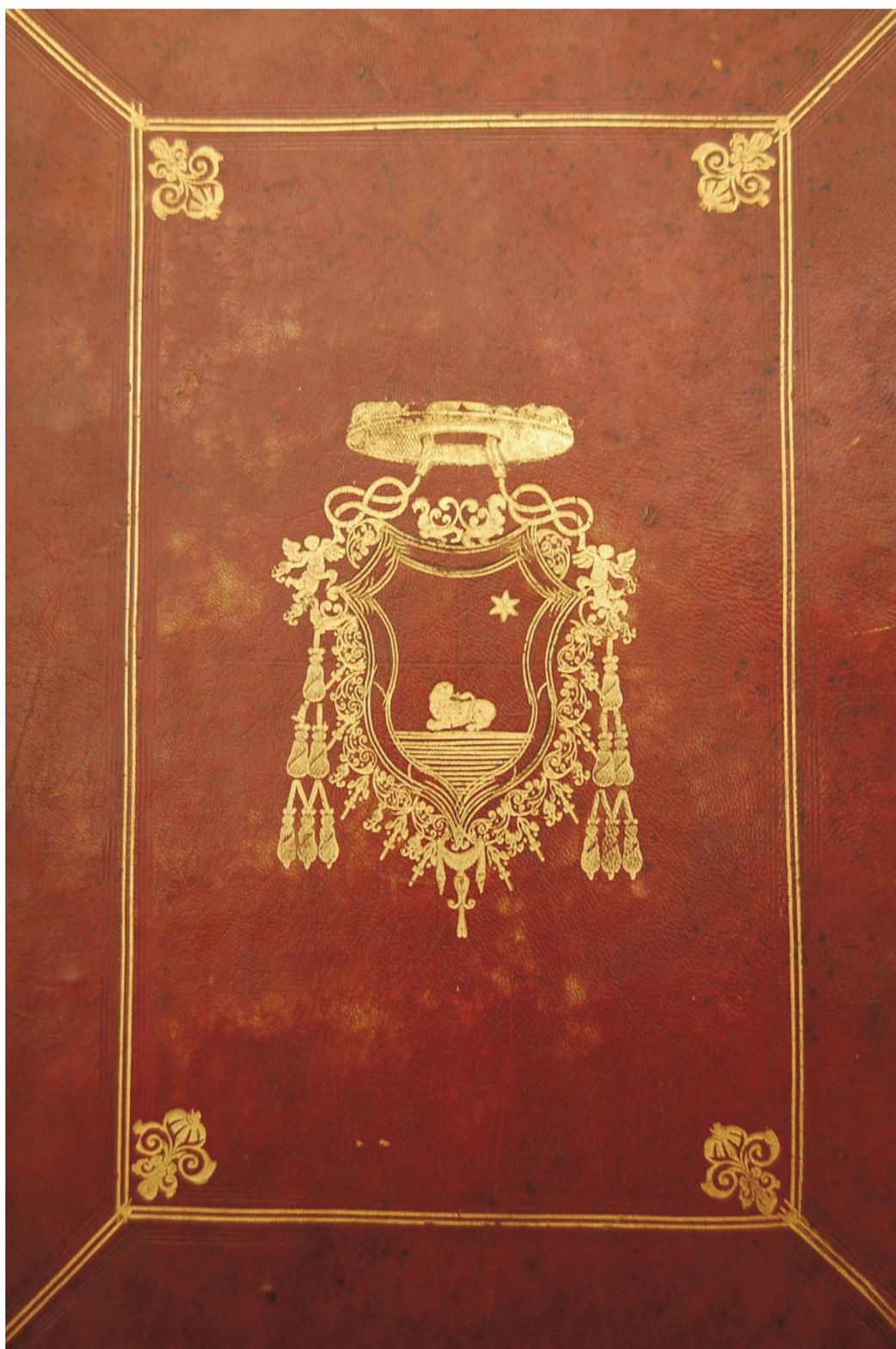


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

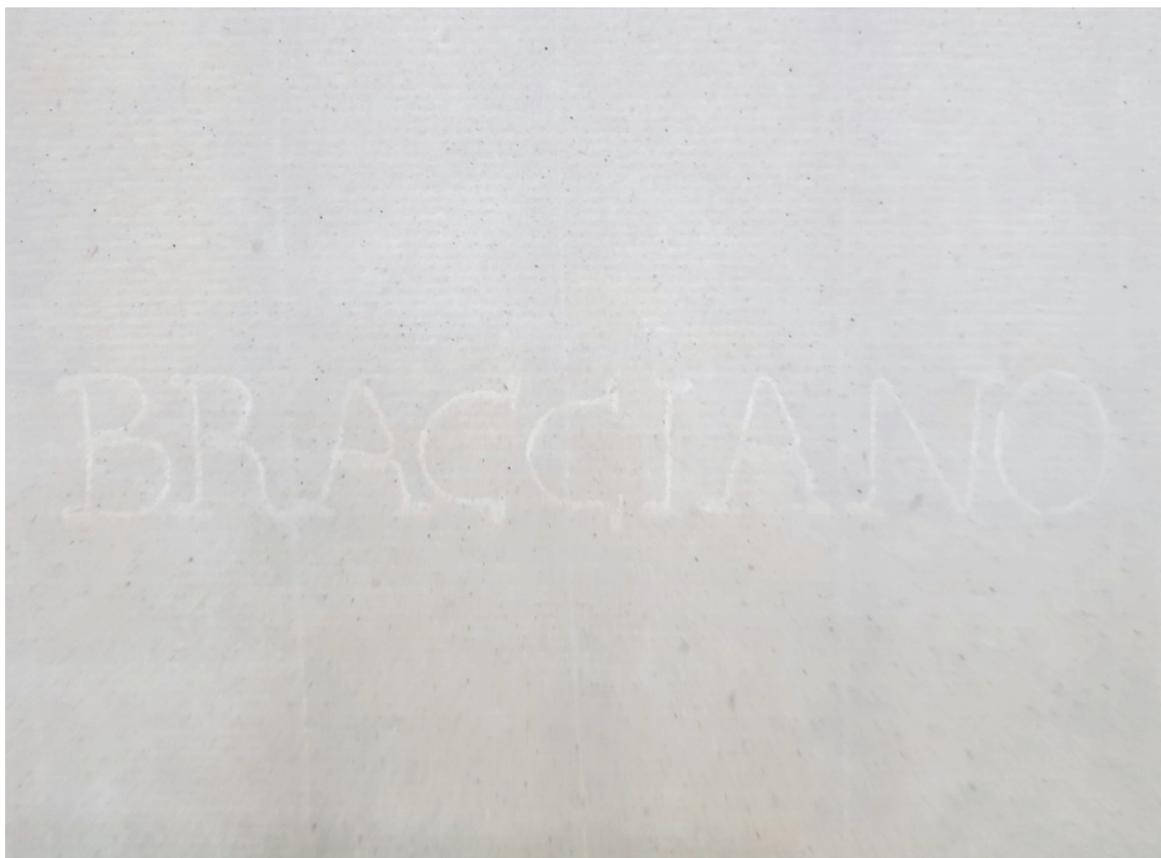


Fig. 11

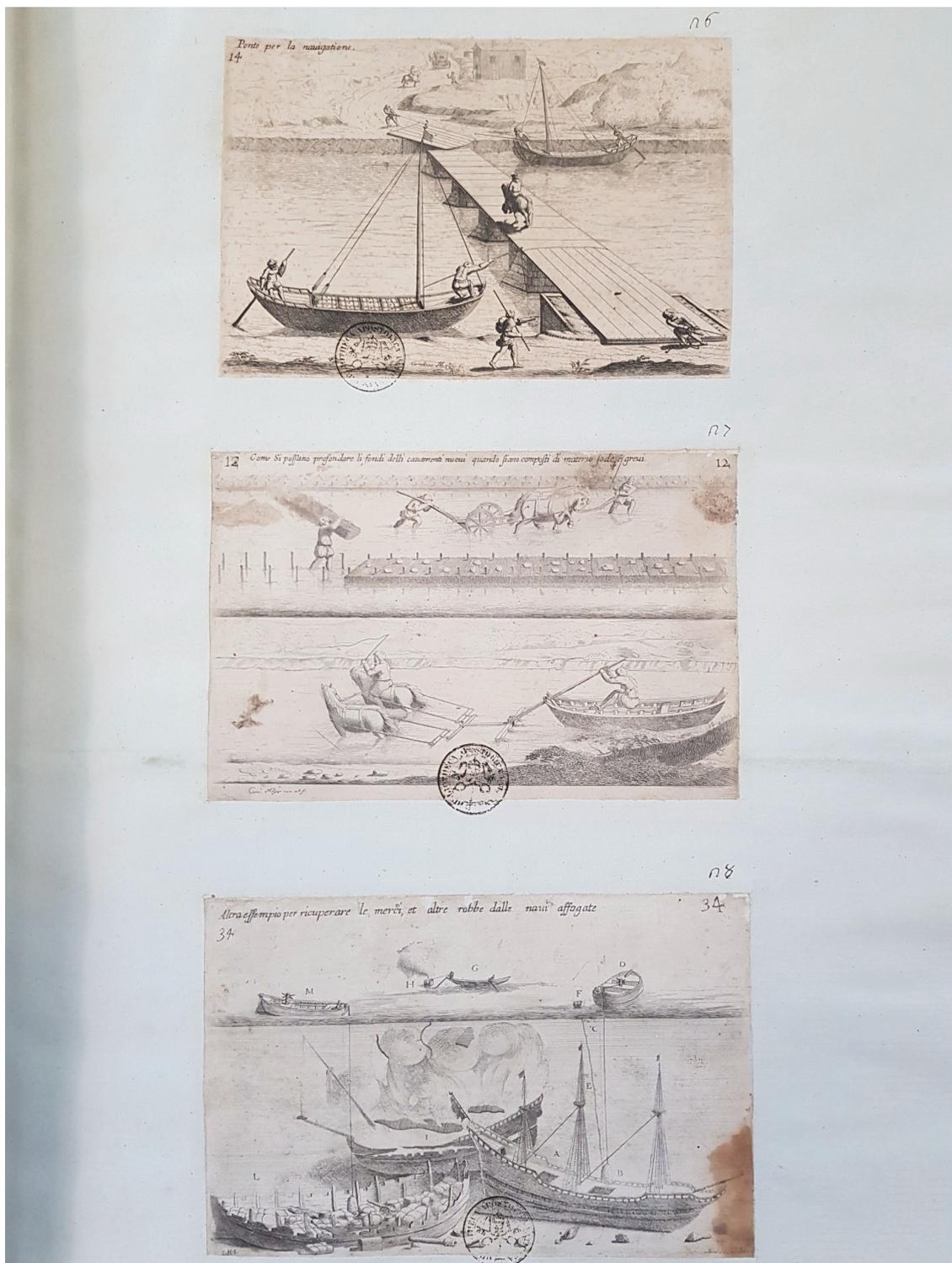


Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32

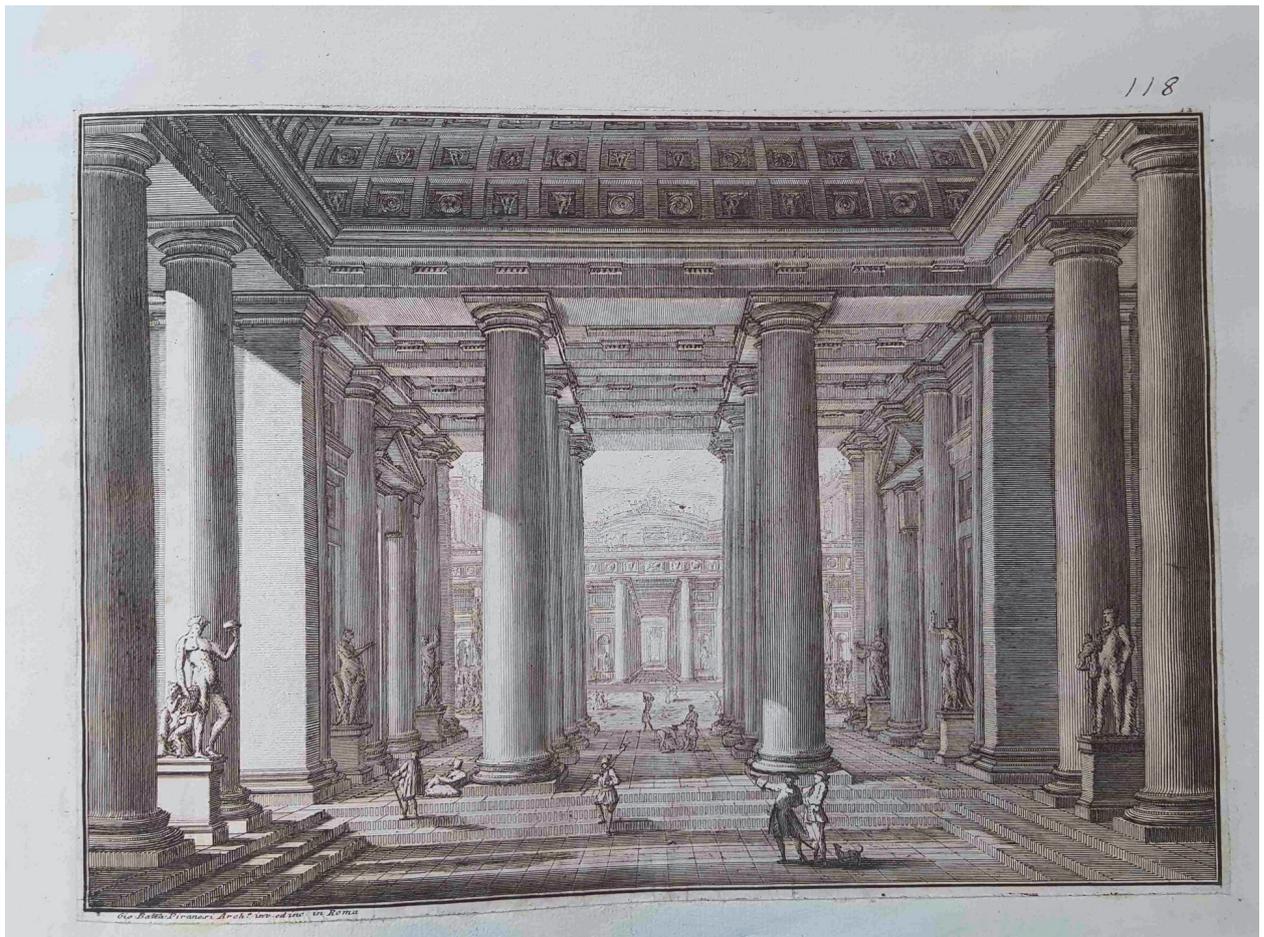


Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38

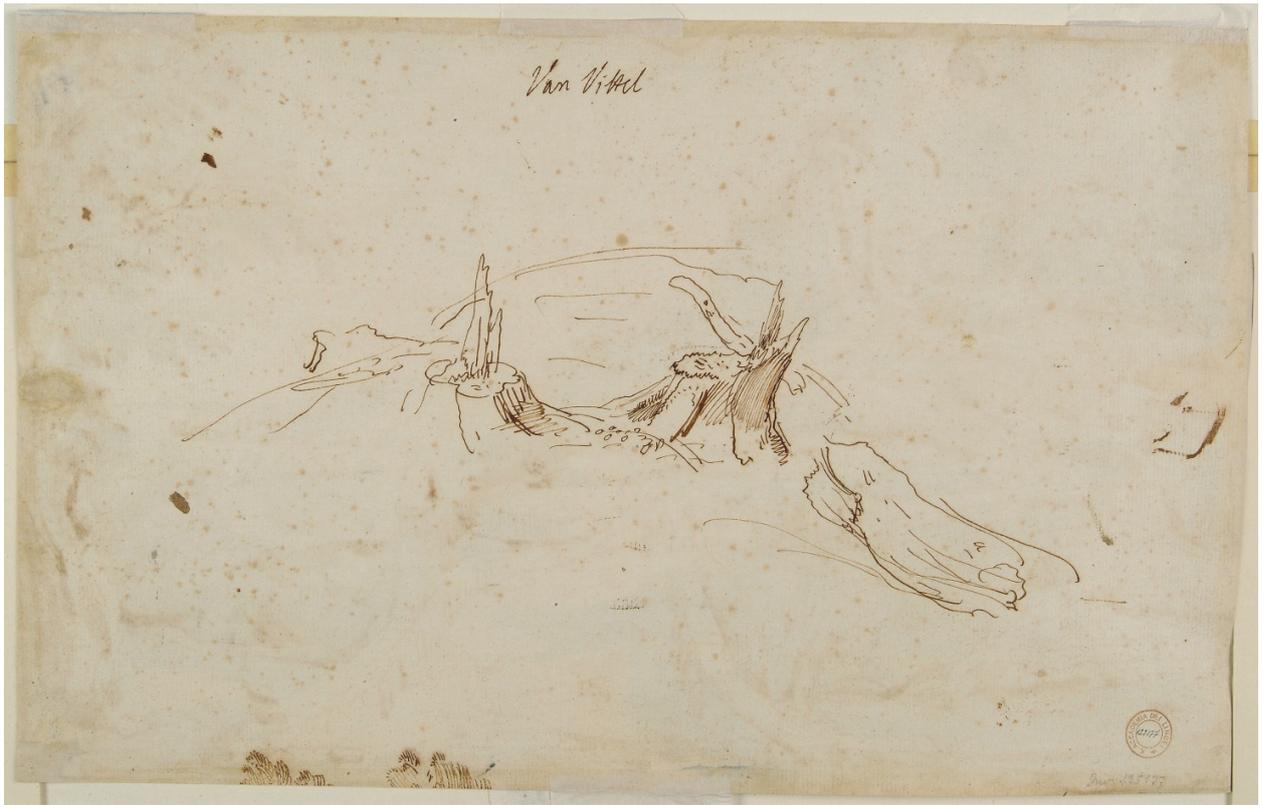


Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77

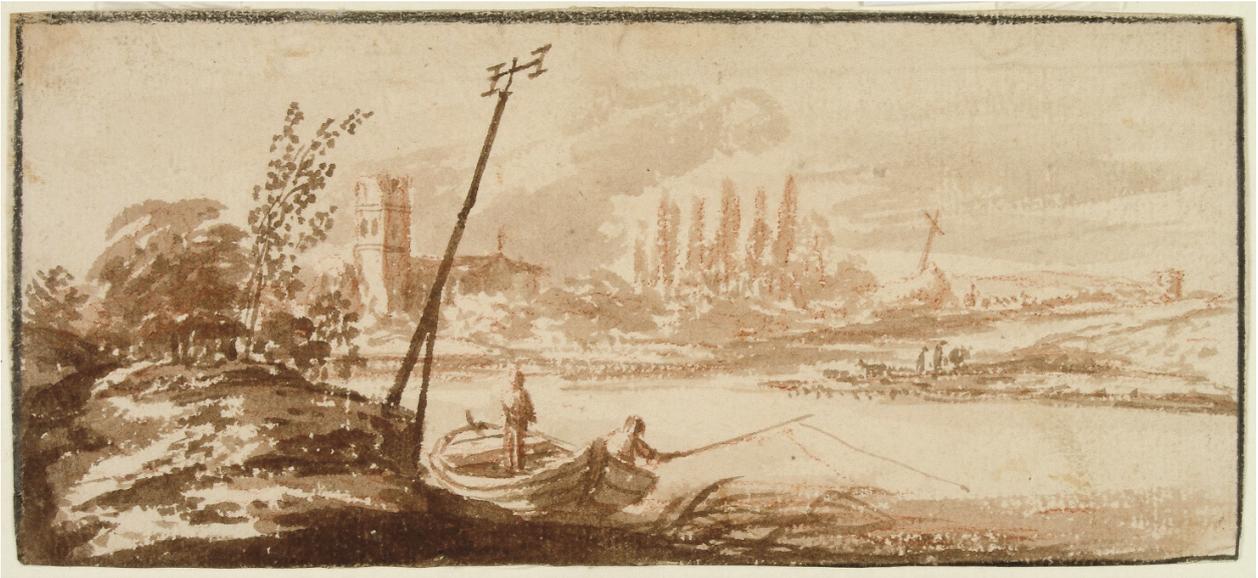


Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80



Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87



Fig. 88



Fig. 89



## Bibliografia



AGO 1990

R. Ago, *Carriera e clientela nella Roma barocca*, Laterza, Roma-Bari 1990.

AGO 2014

R. Ago, *TANTI MODI PER PROMUOVERSI. Artisti, letterati, scienziati nella Roma del Seicento*, ENBaCH, Roma 2014.

AGO 2018<sup>a</sup>

R. Ago, *The value of a work of art: minor collections and display practices*, 2018, in *The art market in Rome in the eighteenth century a study in the social history of art*, a cura di P. Coen, Brill, Leiden, Boston 2018, pp. 53-67.

AGO 2018<sup>b</sup>

R. Ago, *Tra politica e imprese editoriali: l'immagine di Roma nel '700*, in *Raccontare, leggere e immaginare la città contemporanea*, a cura di A. Bertoni e L. Piccioni, Leo S. Olschki, Firenze 2018, pp. 1-15.

AGRESTI 2019

A. Agresti, *Domenico Orsini e le arti a Roma alle soglie della rivoluzione*, De Luca editori d'arte, Roma 2019.

ALLOISI 2002

S. Alloisi, *Arcadie e Vecchi Mereletti. Paesaggi della Collezione Corsini*, catalogo della mostra (Roma 2002), Gebart, Roma 2002.

AMENDOLA 2012

A. Amendola, *Frames of drawings in Roman collections: a case study*, in «The Getty Research Journal», 4, 2012, pp. 45-56.

AMENDOLA 2013

A. Amendola, *La Collezione del Principe Lelio Orsini nel Palazzo di Piazza Navona a Roma*, Campisano Editore, Roma 2013.

AMENDOLA 2019

A. Amendola, *Gli Orsini e le arti in età moderna: collezionare opere, collezionare idee*, Skira, Milano 2019.

ANTINORI 2013

A. Antinori, *Rappresentare Roma moderna: la stamperia De Rossi alla Pace tra industria del libro e cultura architettonica (1648-1738)*, in: *Studio d'architettura civile gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, a cura di A. Antinori, atti del convegno, Parma, 17-18 settembre 2012, Edizioni Quasar, Roma 2013, pp. 11-69.

ANTINORI 2017

A. Antinori, *La costruzione della carriera di Carlo Fontana: il ruolo delle stampe*, in *Carlo Fontana 1638-1714. Celebrato Architetto*, atti del convegno internazionale, Roma 22-24 ottobre 2013, a cura di G. Bonaccorso, F. Moschini, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2017, pp. 148-154.

ANTETOMASO 2002<sup>a</sup>

E. Antetomaso, *Documenti Gualterio*, in *Marcantonio Franceschini i cartoni ritrovati*, catalogo della mostra (Genova 2002), a cura di G. Testa, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2002, pp. 279-287.

ANTETOMASO 2002<sup>b</sup>

E. Antetomaso, *I cartoni di Marcantonio Franceschini nella collezione del Cardinale Filippo Antonio Gualtieri: nuovi spunti di riflessione*, in *Marcantonio Franceschini i cartoni ritrovati*, catalogo della mostra (Genova 2002), a cura di G. Testa, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2002, pp. 31-39.

ANTETOMASO 2004

E. Antetomaso, *La collezione di stampe: mercanti, collezionisti, bibliofili*, in *La collezione del principe, da Leonardo a Goya, disegni e stampe della raccolta Corsini*, catalogo della mostra (Roma 2004), a cura di E. Antetomaso, G. Mariani, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2004, pp. 48-67.

ANTETOMASO 2018

E. Antetomaso, *Notizie di pittura raccolte dal padre Resta appunti per una storia di libri, biblioteche e lettori*, in *Notizie di pittura raccolte da padre Resta: il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, a cura di M.R. Pizzoni, Universitalia, Roma 2018, pp. 129-139.

AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS 1771

F. A. Aubert de la Chesnaye des Bois, *Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies, l'histoire & la ...*, vol. II, La Veuve Duchesne, Durand, Et l'Auteur, Paris 1771, pp. 236-237.

BACCHI, BARROERO 2017

A Bacchi, L. Barroero, *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, Sagep, Genova 2017.

BAKER, ELAM, WARWICK 2003

C. Baker, C. Elam, G. Warwick, *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot, Ashgate 2003.

BALDINUCCI 2013

F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame: colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, ed. a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 2013.

BANDES 1976

S. J. Bandes, *Gaspard Dughet and San Martino ai Monti*, in «Storia dell'arte», 26/28, 1976, pp. 45-60.

BANDES 1981

S. J. Bandes, *Gaspard Dughet's frescoes in Palazzo Colonna*, Rome, in «The Burlington Magazine», 123, 1981, pp. 77-88.

BARBERINI 1994

M. G. Barberini, *La vita di Bartolomeo Cavacceppi*, in *Bartolomeo Cavacceppi scultore romano (1717-1799)*, a cura di M.G. Barberini, C. Gasparri, Palombi, Roma 1994, pp. 13-36.

BARBIERI 1991

C. Barbieri, *Le vedute di Roma della Galleria Pallavicini: aggiunte al catalogo di Paolo Anesi*, in «Bollettino d'arte», 6 Ser. 76, 1991, 66, pp. 67-74.

BARBONE PUGLIESE 2016

N. Barbone Pugliese, *Alessio De Marchis e i pittori di paesaggio a Roma tra Sei e Settecento*, Claudio Grenzi editore, Foggia 2016.

BARLETTA 1997

C. Barletta, *Le collezioni Leonori: vicende di una vendita*, in «Pesaro città e contà. Rivista della Società pesarese di studi storici», 8, 1997, pp. 111-120.

BARROERO, SUSINNO 2000

L. Barroero, S. Susinno, *Arcadian Rome, universal capital of the arts*, in *Art in Rome in the eighteenth century*, catalogo della mostra (Philadelphia, Houston 2000), a cura di E.P. Bowron, J. J. Rishel, Philadelphia 2000, pp. 47-75.

BARROERO 2001<sup>a</sup>

L. Barroero, *Aspetti, tipologie, dinamiche del collezionismo a Roma nel Settecento: alcune proposte di lavoro a partire da uno scritto di Anthony Morris Clark*, in *Geografia del Collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti, Roma, 19-21 settembre 1996, a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, Collection de l'École Française de Rome n. 287, Roma 2001, pp. 25-39.

BARROERO 2001<sup>b</sup>

L. Barroero, *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica: le "Memorie per le Belle Arti" e il "Giornale delle Belle Arti"*, in *Roma Il tempio del vero gusto: la pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, atti del convegno internazionale di studi, Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997, a cura di E. Borsellino, V. Casale, Edifir Edizioni, Firenze 2001, pp. 91-99.

BARROERO 2011

L. Barroero, *Le arti e i lumi: pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Einaudi, Torino 2011

BARTONI 2012

L. Bartoni, *Le vie degli artisti: residenze e botteghe nella Roma Barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2012.

BASSEGODA I HUGAS 1994

B. Bassegoda i Hugas, *Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria: (Dènia, 1650 - Roma, 1709); tractadista, pintor, gravador i colleccionista*, in «Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya», 2, 1994, pp. 37-62.

BEAUMONT-MAILLET 1993

L. Beaumont-Maillet, *Les Collectionneurs au Cabinet des Estampes*, in «Nouvelles de l'estampe», 132 (1993), pp. 5-27.

BELLINI 2012

P. Bellini, *L'opera incisa di Giovanni Francesco Grimaldi*, CLUEB, Bologna 2012.

BÉNÉZIT 1976

E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays: par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Gründ, Paris 1976.

BENZI 2002

F. Benzi (a cura di), *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra (Roma-Venezia 2002-2003), Viviani arte, Roma 2002.

BERING 2013

K. Bering, *Lambert Krabe: Zwei Jahrzehnte in Rom*, in *Lambert Krabe (1712-1790): Maler-Sammler-Akademiegründer*, atti del convegno internazionale, Düsseldorf, 8-10 novembre 2012, a cura di K. Bering, Athena, Oberhausen 2013, pp. 249-274.

BERNINI PEZZINI 2001

G. Bernini Pezzini, *La collezione di disegni e stampe Corsini nell'ambito del collezionismo di grafica del XVIII secolo*, in *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe storia e collezioni 1875-1975*, a cura di G. Mariani, De Luca, Roma 2001, pp. 65-100.

BJURSTRÖM 1995

P. Bjurström, *Nicola Pio as a collector of drawings*, in «Suecoromana», Stockholm 1995.

BLUME 1994

A. C. Blume, *Herman van Swanevelt and his prints*, in «Oud-Holland», 108, 1994, 1, pp. 1-13

BLUNT 1967

A. Blunt, *Don Vincenzo Vittoria*, in «The Burlington magazine», 109, 1967, pp. 31-32.

BODART 1975

D. Bodart, *Dessins de la Collection Thomas Ashby à la Bibliothèque Vaticane*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1975

BOHADLO 2009

S. Bohadlo, *Giovanni Giacomo Komarek Boemo, (1648 Hradec Králové – ante 9.4.1706 Řím), hradecký (noto)tiskář v Římě*, in «Musicologica Brunensia», vol. 44, iss. 1-2, 2009, pp. 35-45.

BOREA 1963

E. Borea, *Due momenti del Domenichino paesista: le "Mitologie" di Palazzo Farnese e della Villa Aldobrandini*, in «Paragone. Arte», N.S. 14, 1963, 167, pp. 22-33.

BOREA 1992

E. Borea, *Giovan Pietro Bellori e la "comodità delle stampe"*, in *Documentary culture*, a cura di E. Cropper, G. Perini Folesani, Nuova Alfa Ed., Bologna 1992, pp. 263-285

BOREA 2002

E. Borea, *Per i primi cataloghi figurati delle raccolte d'arte nel Settecento*, in *Il segno che dipinge*, a cura di C. Bon Valsassina, Pendragon, Bologna 2002, pp. 75-96.

BOREA 2009

E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Edizioni della Normale, Pisa 2009, 4 voll.

BOREA 2010

E. Borea, *'Storia dell'arte con figure': 'recueils' per le scuole pittoriche italiane*, in *À l'origine du livre d'art*, a cura di C. Hattori, E. Leutrat, V. Meyer, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2010, pp. 109-120.

BORENIUS 1921

T. Borenius, *Niccolo Pio, collector and writer*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 38, 1921, pp. 247-249.

BOWRON, RISHEL 2000

E. P. Bowron, J. J. Rishel (a cura di), *Art in Rome in the eighteenth century*, catalogo della mostra (Philadelphia, Houston 2000), Merrel, Philadelphia 2000.

BRAKENSIEK 2006

S. Brakensiek, *Sammeln, Ordnen und Erkennen: frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte; das Beispiel der Sammlung Michel de Marolles' (1600-1681)*, in *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, a cura di R. Felfe, A. Lozar, Lukas, Berlin 2006, pp. 130-162.

BRECCIA FRATADOCCHI 2014

M.M. Breccia Fratadocchi, *I disegni di Gaspar van Wittel: 1893 un importante acquisto, 2013 uno storico rinvenimento*, in

*Collezioni di grafica la sezione stampe e disegni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e altri contributi*, a cura di M.M. Breccia Fratadocchi, Roma 2014, pp. 29-42.

BRIGANTI 1940

G. Briganti, *Chiarimenti su Vanvitelli*, in «Critica d'arte», 5, 1940, 24, pp. 129-134

BRIGANTI 1966

G. Briganti, *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Ugo Bozzi editore, Roma 1966.

BRIGANTI 1968

G. Briganti, *I vedutisti del '700*, Electa, Milano 1968.

BRIGANTI 1989-90

G. Briganti (a cura di), *La pittura in Italia. Il Settecento*, II voll., Electa, Milano 1989-1990.

BRIGANTI 1996

G. Briganti, *Gaspar Van Wittel*, nuova edizione a cura di L. Laurati, L. Trezzani, Electa, Milano 1996.

BRINK 2013<sup>A</sup>

S. Brink, "Non tanto per piacere [...] quanto per istruzione [...]": *Lambert Krabes Kunstsammlung; eine Künstlersammlung für Künstler*, in *Akademie. Sammlung. Krabe: eine Künstlersammlung für Künstler*, catalogo della mostra (Düsseldorf 2013) a cura di S. Brink, B. Wismer, Deutscher Kunstverlag, Berlin, München, 2013, pp. 12-37.

BRINK 2013<sup>B</sup>

S. Brink, *Eine Künstlersammlung für Künstler*, in *Lambert Krabe (1712–1790): Maler–Sammler–Akademiegründer*, atti del convegno internazionale, Düsseldorf, 8-10 novembre 2012, a cura di K. Bering, Athena, Oberhausen 2013, pp. 17-27.

BRUINTJES, KÖHLER 1992

J. Bruintjes, N. Köhler, *Da Van Heemskerck a Van Wittel: disegni fiamminghi e olandesi del XVI - XVII secolo dalle collezioni del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma 1993), Fratelli Palombi, Roma 1992.

BUSCAROLI 1935

R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Ed. 'Acanthus', Bologna 1935.

BUSIRI VICI 1966

A. Busiri Vici, *Giovanni Battista Busiri: vedutista romano del '700*, Ugo Bozzi editore, Roma 1966.

BUSIRI VICI 1974

A. Busiri Vici, *Jan Frans van Bloemen Orizzonte e l'origine del paesaggio romano settecentesco*, Ugo Bozzi editore, Roma 1974.

BUSIRI VICI 1974

A. Busiri Vici, *Andrea Locatelli*, Ugo Bozzi editore, Roma 1974.

BUSIRI VICI 1976

A. Busiri Vici, *Trittico paesistico romano del '700: Paolo Anesi, Paolo Monaldi, Alessio De Marchis*, Ugo Bozzi editore, Roma 1976.

BUSIRI VICI 1983

A. Busiri Vici, *Due dipinti inediti di Placido Costanzì*, in «Antichità Viva», XXII, n. 3, 1983, pp. 5-7.

BUSIRI VICI 1987

A. Busiri Vici, *Tre pittori di Anversa del '600 e '700 lavorano a Roma : Peter, Hendrik e Giacomo Van Lint*, Ugo Bozzi editore, Roma 1987.

BUSIRI VICI 1990

A. Busiri Vici, *Scritti d'Arte*, a cura di Barbara Jatta, Ugo Bozzi editore, Roma 1990.

CAILLET 1952

R. Caillet, *Un prélat bibliophile et philanthrope: monseigneur d'Inguibert, archevêque-évêque de Carpentras (1683-1757) Suivi d'une Étude héraldique et généalogique sur la famille d'Inguibert par Henri Rolland; lettrines et culs-de-lampe de Laure Philip*, Audin, Lyon 1952

CALABI 2010

E. Calbi, *Idea e immagine di Roma antica nella pittura di paesaggio del Settecento*, in *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma 2010), a cura di C. Brook, V. Curzi, Skira, Ginevra 2010, pp. 175-182.

CALENNE 2012

L. Calenne, *Il poeta Sebastiano Baldini e i suoi amici pittori Cerquozzi, Mola, Rosa, Brandi e Baciccio e gli amatori d'arte Giovanni Azzavedo e Girolamo Panesio*, in «Rivista d'arte», 5 Ser, 2, 2012, pp. 331-352.

CAMPORI 1870

Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc., dal secolo XV al secolo XIX*, C. Vincenzi, Modena 1870, pp. 521-596.

CANCEDDA 1995

F. Cancedda, *Figure e fatti intorno alla biblioteca del cardinale Imperiali, mecenate del '700*, Bulzoni, Roma 1995.

CANTIN 2009

A. Cantin, *Les "Ports de France" de Vernet sont-ils une série de "vedute"?*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 72, 2009, 4, pp. 577-586.

CAPITELLI 2004

G. Capitelli, *"Connoisseurship" al lavoro: la carriera di Nicolò Simonelli (1611-1671)*, in «Quaderni storici», N.S. 39, 2004, 116, 2, pp. 375-401.

CAPITELLI 2019

G. Capitelli, *La pittura di paesaggio nell'appartamento della principessa Isabelle*, in *Palazzo Colonna. Appartamento Principessa Isabelle. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Natale con la collaborazione di P. Piergiovanni, De Luca editori d'arte, Roma 2019, pp. 24-37.

CARACCIOLO 2000

M.T. Caracciolo, *Adriaen van der Cabel et le mythe visuel de l'Italie*, in «Gazette des beaux-arts», 135, 2000, pp. 93-108.

CHIARINI 1967

M. Chiarini, *Alessio de Marchis as a draughtsman*, in «Master drawings», 5, 1967, pp. 289-291.

CHIARINI 1971

M. Chiarini (a cura di), *Vedute romane. Disegni dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma 1971), De Luca editori, Roma 1971.

CHIARINI 1972

M. Chiarini, *I disegni italiani di paesaggio dal 1600 al 1750*, Libreria Editrice Canova, Treviso 1972.

CHIARINI 1985

M. Chiarini, *Nota per Adriaen van der Cabel disegnatore*, in «Prospettiva», 33/36, 1983/84 (1985), pp. 233-237.

CHIARINI 1988

M. Chiarini, *Il Paesaggio nelle Gallerie Fiorentine*, Fratelli Palombi, Roma 1988.

CHIARINI 2013

M. Chiarini, *Lambert Krabe und die Landschaftszeichnungen*, in *Akademie. Sammlung. Krabe: eine Künstlersammlung für Künstler*, catalogo della mostra (Düsseldorf 2013) a cura di S. Brink, B. Wismer, Deutscher Kunstverlag, Berlin, München, 2013, pp. 148-159.

CICOGNARA 1821

L. Cicognara, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*, N. Capurro co' caratteri di F. Didot, Pisa 1821.

CLARK 1967

A.M. Clark, *The portraits of artists drawn for Nicola Pio*, in «Master Drawings», 5, 1967, pp. 3-23.

CLARK 1981

A. M. Clark, *Studies in Roman Eighteenth-Century Paintings*, a cura di E. P. Bowron, Decatur House Press, Washington D.C. 1981.

CLAUDE LORRAIN E I PITTORI LORENESI 1982

*Claude Lorrain e i pittori lorenese in Italia nel XVII secolo*, catalogo della mostra (Roma 1982), De Luca editore, Roma 1982.

COEN 2001

P. Coen, *Arte, cultura e mercato in una bottega romana del XVIII secolo: l'impresa calcografica di Giuseppe e Mariano Vasi fra continuità e rinnovamento*, in «Bollettino d'arte», 6 Ser. 86, 2001, 115, pp. 23-74.

COEN 2010

P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, L. S. Olschki, Firenze 2010.

COEN 2018

P. Coen (a cura di), *The art market in Rome in the eighteenth century a study in the social history of art*, Brill, Leiden, Boston 2018.

COLA 2014

M.C. Cola, *L'album di disegni di Jean Chaufourier: l'immagine di Roma agli inizi del Settecento nelle vedute del Taccuino romano*, in: *1. Dai disegni e manoscritti dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, a cura di E. Debenedetti, in «Studi sul Settecento romano. Collana di studi sul Settecento romano», vol. 30, Roma 2014, pp. 77-99.

COLA 2018

M.C. Cola, *I Ruspoli: l'ascesa di una famiglia a Roma e la creazione artistica tra Barocco e Neoclassico*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2018.

CORMIO 1986

S. Cormio, *Il cardinale Silvio Valenti Gonzaga promotore e protettore delle scienze e delle belle arti*, in «Bollettino d'arte», 6.Ser. 71, 1986, 35/36, pp. 49-66.

CRESCIMBENI 1720-1721

G. M. Crescimbeni, *Notizie istoriche degli Arvadi morti*, Antonio de' Rossi, Roma 1720, vol. III, pp. 90-91.

DELBERGUE-CORMONT 1863

V. L. J. B. Delbergue-Cormont, *Catalogue d'estampes anciennes, portraits de personnages français [...] le tout composant la belle collection de feu M. Ramberg [...] La vente aura lieu... les 20, 21, 22, 23 et 24 avril 1863 [...]*, Rochoux, Paris 1863.

D'AMELIO 2009

A.M. D'Amelio, *Memorie pubbliche e private nelle caricature di Giuseppe Barberi*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», N.S. 22, 2009 (2010), pp. 69-102.

D'AMELIO 2016

A.M. D'Amelio, *Ritratti caricati con "insolente fantasia": la Roma del Settecento nei fogli di Ghezzi, Marchionni e Barberi*, in *L'arte del sorriso la caricatura a Roma dal Seicento al 1849*, a cura di A.M. D'Amelio, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Tozzi, Campisano Editore, Roma 2016, pp. 29-40.

D'INGUIMBERT 1718

M. D'Inguibert, *Genuinus character Reverendi admodum in Christo Patris D. Armandi Joan. Buttilierii Rancaei Abbatis monasterii Beatae Mariae domus Dei de Trappa, ibique primigenii Spiritus Ordinis Cistercensis Restitutoris, & pristinatorum usuuum Cultoris indefessi. Expressus ex variis, quae animum ipsius primum mundo, tum Deo servientis optime ostendunt*, Giovanni Maria Salvioni, Roma 1718

DE CRESCENZO, JATTA 2020

S. De Crescenzo, B. Jatta, *La collezione delle stampe oltre il fondo antico: materiali, ambienti, organizzazione*, in *La Biblioteca Vaticana dall'occupazione francese all'ultimo papa re (1797-1878)*, a cura di A. Rita, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2020, pp. 609-638.

DE SETA 1999

C. De Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

DE' SIMONI 1710

N. de' Simoni, *Vita del Cardinale Domenico Tarugi da Orvieto detto Egerio Daseo*, in *Le Vite degli Arcadi illustri*, a cura di G.M. Crescimbeni, Roma 1710, vol II, pp. 255-274.

DEGLI ABBATI OLIVIERI-GIORDANI 1755

A. degli Abbati Olivieri-Giordani, *Ragioni della Comunità di Pesaro per la immunità delle sementi, e decime [...]*, Pesaro, 1755, pp. 60-61.

DEGLI ABBATI OLIVIERI-GIORDANI 1781

A. degli Abbati Olivieri-Giordani, *Di alcune antichità cristiane conservate in Pesaro nel Museo Olivieri*, Pesaro, 1781, p. 30.

DETHLOFF 2003

D. Dethloff, *Sir Peter Lely's collection of prints and drawings*, in *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500-1750*, atti del convegno, Londra, giugno 1997, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Aldershot, Ashgate 2003, pp. 123-139.

DETHLOFF 2018

D. Dethloff, *From the cabinet to the studio: Peter Lely and drawing collecting in seventeenth-century England*, in *A demand for drawings, five centuries of collectors and collecting drawings*, a cura di J. Marciari, The Morgan Library & Museum, New York 2018, pp. 56-69.

DOCAMPO CAPILLA 2007

J. Docampo Capilla, *La biblioteca de José de Madrazo*, in «Boletín del Museo del Prado», 25, 2007, 43, pp. 97-123.

DONATO 1997

M. P. Donato, *Gli "strumenti" della politica di Benedetto XIV: il "Giornale de' Letterati" (1742-1759)*, in *Dall'erudizione alla politica: giornali, giornalisti ed editori a Roma tra XVII e XX secolo*, a cura di M. Caffiero, G. Monsagrati, Angeli, Milano 1997, pp. 39-61.

DUPUY 1786

L. Dupuy, *Éloge historique de Paul-Hippolyte de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan*, in *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres [...]*, L'Imprimerie royale, Paris 1736-1808, vol. 42 (1786), pp. 155-161.

EPIFANI 2006

M. Epifani, *Una lotteria nella Roma del primo Settecento: i quadri di Francesco Alessandro Sensini, spedizionario*, in «Paragone. Arte», 57, 2006, Ser. 3, pp. 90-103.

EPIFANI 2006-2007

M. Epifani, *"BELLA E FERACE D'INGEGNI (SE NON TANTO DI COLTURA) PARTENOPE". IL DISEGNO NAPOLETANO ATTRAVERSO LE COLLEZIONI ITALIANE ED EUROPEE TRA SEI E SETTECENTO*, tesi di dottorato di ricerca, tutor Rosanna De Gennaro, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Facoltà di Lettere, Dottorato di Ricerca in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, XX ciclo, A.A. 2006-2007.

EPIFANI 2014

M. Epifani, *Showing Drawings in Roman Collections*, in *Display of art in the Roman palace: 1550-1750*, a cura di G. Feigenbaum, Getty Research Institute, Los Angeles 2014, pp. 264-266.

EPIFANI 2015

M. Epifani, *La collezione di disegni del conte Carlo Firmian*, in *Le raccolte di Minervale collezioni artistiche e librerie del conte Carlo Firmian*, atti del convegno, Trento-Rovereto, 3-4 maggio 2013, a cura di S. Ferrari, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 2015, pp. 191-201.

EVERSON 2017

J. E. Everson, *L'accademia degli Infecondi e la letteratura d'occasione: efrasi e attualità*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti, accademie tra Cinque e Seicento*, atti del convegno internazionale di studi, Cassino-Roma, 29-31 ottobre 2015, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, De Luca editori, Roma 2017, pp. 255-271.

FICACCI 1992

L. Ficacci, *Alessio De Marchis disegnatore*, in *Alessio De Marchis e la sua bottega: l'esilio artistico urbinato di Alessio Pauciollo*, A. Emiliani (a cura di), Nuova Alfa Ed., Bologna 1992, pp. 147-153.

FICACCI 2000

L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi: the complete etchings*, Taschen, Köln 2000.

FILETI MAZZA 2009

M. Fileti Mazza, *Storia di una collezione: dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, L. S. Olschki, Firenze 2009.

FILETI MAZZA 2017

M. Fileti Mazza, *Una pesca miracolosa: il sistema collezionistico di Leopoldo de' Medici*, in *Leopoldo de' Medici principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze 2017), a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, Sillabe, Livorno 2017, pp. 15-35.

FISCHER, RASMUSSEN 1998

C. Fischer, M. B. Rasmussen, *From Dürer to Nauman. The History of the Print Collection in the Department of Prints and Drawings, Statens Museum for Kunst, Copenhagen 1523-1998*, in *A Sight for Sore Eyes II*, a cura di C. Fischer, J. W. Frandsen, Statens Museum for Kunst, Copenhagen 1998, pp. 9-42.

FISCHER PACE, STOLZENBURG 1999

U. V. Fischer Pace, A. Stolzenburg, *Zur Provenienz der römischen Barockzeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig*, in *Salvator Rosa. Genie der Zeichnung; Studien und Skizzen aus Leipzig und Haarlem*, catalogo della mostra (Leipzig- Haarlem 1999) a cura di H. Guratzsch, Wienand, Köln 1999, pp. 37-79.

Fusconi 1994

FRASCARELLI 2012

D. Frascarelli, *Paolo Falconieri tra scienza e arcadia. Le collezioni di un intellettuale del tardo barocco romano*, Campisano Editore, Roma 2012.

FRUTOS SASTRE 2005

L.M. de Frutos Sastre, *La Gratitudine: specchio della virtù; il dono di lussuoso manoscritto ad un mecenate del XVII secolo*, in «Rara volumina», 12, 2005, 1/2, pp. 5-21.

FRUTOS SASTRE 2009

L.M. de Frutos Sastre, *El Templo de la Fama: alegoría del Marqués del Carpio*, Fundación Arte Hispánico, Madrid 2009.

FUHRING 2014

P. Fuhring, *Print publishers and their stocklists: a new approach toward the history of prints and printmaking*, in *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. teoria i praktyka*, a cura di J. Talbierska, Semper, Warszawa 2014, pp. 213-223.

FUHRING 2015

P. Fuhring, *Publishers, sellers, and the market*, in *A kingdom of images. French prints in the age of Louis XIV, 1660-1715*, a cura di P. Fuhring, L. Marchesano, R. Mathis, V. Selbach, Getty Research Inst., Los Angeles 2015, pp. 30-35.

FUSCONI 1994

G. Fusconi, *La fortuna delle "Nozze Aldobrandini": dall'Esquilino alla Biblioteca Vaticana*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1994.

FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982

G. Fusconi, S. Prospero Valenti Rodinò, *Note in margine ad una schedatura: i disegni del Fondo Corsini nel Gabinetto Nazionale delle Stampe*, in «Bollettino d'arte», 6.Ser, 67, 1982, 16, pp. 81-118.

FUSCONI, FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS 2013

G. Fusconi, J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *Per la preistoria della collezione Corsini: note sul priore Francesco Antonio Renzi*, in *I Corsini tra Firenze e Roma*, atti della giornata di studi, Roma, 27-28 gennaio 2005, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2013, pp. 141-155.

GÁLDY, HEUDECKER 2018

A.M. Gáldy, S. Heudecker, *Collecting prints and drawings*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2018.

GAMBARDELLA 1979

A. Gambardella, *Architettura e committenza nello Stato Pontificio tra Barocco e Rococò: un amministratore illuminato, Giuseppe Renato Imperiali*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1979.

*Gaspar van Wittel: i disegni* 2013

*Gaspar van Wittel: i disegni; la collezione della Biblioteca Nazionale di Roma*, catalogo della mostra (Roma 2013), a cura di M.M. Breccia Fratadocchi, P. Puglisi, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma 2013.

GAUNA 2011

C. Gauna, *M come Malvasia e Mariette: disegni, stampe e giudizi di stile tra Bologna, Parigi e Vienna*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 5 Ser, 3/1, 2011, pp. 159-203, pp. 285-292.

GAUNA 2017

C. Gauna, *Pierre-Jean Mariette e le "connoissances multipliées": classificazioni, gerarchie, valori*, in *La sfida delle stampe, Parigi Torino 1650-1906*, cura di C. Gauna, Editris Duemila, Torino 2017, pp. 7-31.

GENCARELLI 1961

E. Gencarelli, *Archinto, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1961, vol. 3, pp. 766-767.

GENTILE ORTONA, MODOLO 2016

E. Gentile Ortona, M. Modolo, *Caylus e la riscoperta della pittura antica: attraverso gli acquarelli di Pietro Santi Bartoli per Luigi XIV: genesi del primo libro di storia dell'arte a colori*, De Luca editori d'arte, Roma 2016.

GIBSON-WOOD 1989

C. Gibson-Wood, *Jonathan Richardson, Lord Somers's Collection of Drawings, and Early Art-Historical Writing in England*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», Vol. 52 (1989), pp. 167-187.

GIBSON-WOOD 2000

C. Gibson-Wood, *Jonathan Richardson. Art Theorist of the English Enlightenment*, Yale Univ. Press, New Haven, London 2000.

GIBSON-WOOD 2003

C. Gibson-Wood, «*A Judiciously Disposed Collection: Jonathan Richardson Senior's Cabinet of Drawings*», in *Collecting Prints and Drawings in Europe, 1500-1750*, atti del convegno, Londra, giugno 1997, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Aldershot, Ashgate 2003, pp. 155-171.

GIOMETTI 2008<sup>a</sup>

C. Giometti, «*Inventio Templi Vaticani*»: *la Basilica di San Pietro nei disegni di John Talman*, in *Souvenir d'Italie il viaggio in Italia nelle memorie scritte e figurative tra il XVI secolo e l'età contemporanea*, atti del convegno, Genova, 6-8 novembre 2007, a cura di M. Migliorini, G. Savio, De Ferrari, Genova 2008, pp. 321-335.

GIOMETTI 2008<sup>b</sup>

C. Giometti, *John Talman and the Roman art world*, in *John Talman: an early eighteenth-century connoisseur*, a cura di C.M. Sicca, Yale University Press, New Haven 2008, pp. 159-187.

GIOMETTI 2014

C. Giometti, *Un pittore e mercante sconosciuto nella Roma di Clemente XI: Thomas Edwards e l'inventario dei suoi quadri*, in *Inventari e cataloghi: collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, a cura di C.M. Sicca, Pisa Univ. Press, Pisa 2014, pp. 247-256.

GIOMETTI, LORIZZO 2019

C. Giometti, L. Lorzio, *Per diletto e per profitto: i Rondinini, le arti e l'Europa*, Officina libraria, Milano 2019.

*Giornale delle Belle Arti* 1785

*Giornale delle Belle Arti*, 5, Lì 5 febbraio 1785, Arcangelo Casaletti, Roma 1785.

*Giornale Ecclesiastico di Roma* 1790

*Giornale Ecclesiastico di Roma dell'anno quarto*, tomo IV, Giovanni Zempel, Roma 1790.

GIORGETTI VICHI 1977

A. M. Giorgetti Vichi, *Gli Arcadici dal 1690 al 1800: onomasticon*, Arcadia, Accademia Letteraria Italiana, Roma 1977.

GIOVANNELLI 1985

R. Giovannelli, *Nuovi contributi per Bernardino Nocchi*, in «Labyrinthos», 4, 1985, 7/8, pp. 119-199.

GOLDBERG 1983

E.L. Goldberg, *Patterns in Late Medici Art Patronage*, Princeton Univ. Press, Princeton 1983.

GONZÁLEZ RAMOS 2008

R. González Ramos, *Artistas espurios en la edad moderna. Creadores al margen del oficio: reyes, nobles, eclesiásticos, universitarios*, in *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, a cura di M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto, W. Rincón García, Madrid 2008, pp. 475-484.

GORI SASSOLI 2000

M. Gori Sassoli (a cura di), *Roma Veduta: disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX. secolo*, Artemide, Roma 2000.

GARMS, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985

J. Garms, S. Prospero Valenti Rodinò, *Due raccolte di disegni di recente acquisizione*, Edizioni Quasar, Roma 1985.

GRASSO 1999

M. Grasso, *Gellée, Claude, detto Claude Lorrain*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Catanzaro 1999, vol. 53, pp. 6-12.

GRELLE IUSCO 1996

A. Grelle Iusco, *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino, e in acqua forte esistenti nella Stamperia di Lorenzo Filippo de' Rossi: contributo alla storia di una stamperia romana*, Artemide Edizioni, Roma 1996.

GRIFFITHS 1993

A. Griffiths, *The Rogers Collection in the Cottonian Library, Plymouth*, in «Print Quarterly», vol. 10, n. 1 (March 1993), pp. 19-36.

GRIFFITHS 2016

A. Griffiths, *The Print before Photography. An Introduction to European Printmaking 1550-1820*, The British Museum, London 2016.

GRISOLIA 2009

F. Grisolia, *Giuseppe Pelli Bencivenni e l'Indice di CXXII volumi di disegni della Real Galleria*: genesi e lettura di un inventario, in «Studi di Memofonte», 2, 2009, pp. 27-43.

GRISOLIA 2010

F. Grisolia, *Disegni napoletani nella collezione Hugford agli Uffizi*, in *Le dessin napolitain*, atti del convegno, Parigi, 6-8 marzo 2008, a cura di F. Solinas, S. Schütze, De Luca Editori d'Arte, Roma 2010, pp. 261-280.

GRISOLIA 2011

F. Grisolia, *Rodolfo Lanciani (1845-1929), archeologo e collezionista di disegni e stampe*, in *Sixièmes Rencontres Internationales du Salon du Dessin*, atti del convegno, Parigi, 30-31 marzo 2011, a cura di P. Fuhring, C. Hattori, L'échelle de Jacob, Parigi 2011, pp. 121-140, 188-192, tavv. XIV-XV.

GRISOLIA 2017

F. Grisolia, «*The Thought is Delicious*». *Maratti e i collezionisti inglesi di disegni*, in *Maratti e la sua fortuna*, atti del convegno, Roma, 12-13 maggio 2014, a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prospero Valenti Rodinò, Campisano Editore, Roma 2017, pp. 227-258.

GUARDO 2004

M. Guardo, *La "sceltissima biblioteca" e il "grandioso palazzo": libri e luoghi della Biblioteca Corsiniana*, in *La collezione del principe, da Leonardo a Goya, disegni e stampe della raccolta Corsini*, catalogo della mostra (Roma 2004), a cura di E. Antetomaso, G. Mariani, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2004, pp. 2-15.

GUARDO 2011<sup>a</sup>

M. Guardo, *Due olandesi sul Tevere: il Codice Corsiniano 34 K 16*, in «Alumina», 9, 35, 2011, pp. 42-45,48.

GUARDO 2011<sup>b</sup>

M. Guardo (a cura di), *Sul biondo Tevere. Il restauro del codice 34 K 16 della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma*, Ed. Nova Charta, Padova 2011.

GUERRIERI 2009-2010

M. Guerrieri, *Collezionismo e mercato di disegni a Roma nella prima metà del Settecento: protagonisti, comprimari, comparse*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma Tre, Dipartimento di Studi Storico-artistici, A.A. 2009-2010.

GUERRIERI BORSOI 1996

M.B. Guerrieri Borsoi, *La collezione del cardinale Gioacchino Besozzi ereditata dalla chiesa di S. Croce in Gerusalemme a Roma*, in *Artisti e mecenati dipinti, disegni, sculture e carteggi nella Roma curiale*, a cura di E. Debenedetti, Studi sul Settecento Romano, vol. 12, Bonsignori, Roma 1996, pp. 59-94.

GUERRIERI BORSOI 1999

M.B. Guerrieri Borsoi, *Il fasto della porpora: il cardinale Giovan Francesco Stoppani: il suo palazzo, la sua collezione d'arte*, in «Storia dell'arte», 96, 1999, pp. 187-225.

GUERRIERI BORSOI 2004

M.B. Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma: mecenati e collezionisti nel Sei e Settecento*, Colombo, Roma 2004.

GUERRIERI BORSOI 2009

M.B. Guerrieri Borsoi, *Il cavaliere Girolamo Odani: erudizione e disegni di un arcade romano*, in «Studiolo», 7, 2009, pp. 161-180.

GUERRIERI BORSOI 2009<sup>b</sup>

M.B. Guerrieri Borsoi, *Il "palazzetto" di Frascati: il casino dei Gomez, Fonseca, Silva, oggi Mergè, opera di Francesco Peperelli*, in «Palladio», N.S. 22.2009, 43, pp. 103-118.

GUERRIERI BORSOI 2012<sup>a</sup>

M.B. Guerrieri Borsoi, *La collezione del cardinale Gioacchino Besozzi*, in *Gerusalemme a Roma la Basilica di Santa Croce e le reliquie della Passione*, a cura di R. Cassanelli, E.Stolfi, Jaca Book, Milano 2012, pp. 153-156.

GUERRIERI BORSOI 2012<sup>b</sup>

M.B. Guerrieri Borsoi, *Quadri e affari di Giacomo Pelucchi "coloraro", tra commercio e collezionismo*, in «Strenna dei Romanisti», 73, 2012, pp. 313-329.

GUERRIERI BORSOI 2013

M.B. Guerrieri Borsoi, *Produzione artistica e tasse a Roma nel 1708*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», 13, 2013, pp. 437-458.

GUERRIERI BORSOI 2018

M.B. Guerrieri Borsoi, *La quadreria Albani a Roma al tempo di Clemente XI*, Gangemi editore, Roma 2018.

HATTORI 1998

C. Hattori, *A la recherche des dessins de Pierre Crozat*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 123, 1997(1998), pp. 179-208.

HATTORI 2000

C. Hattori, *Pierre Crozat et l'Italie*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 6, 1999/2000, pp. 40-43.

HATTORI 2003

C. Hattori, *The drawings collection of Pierre Crozat (1665 - 1740)*, in *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500 - 1750*, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Aldershot, Ashgate 2003, pp. 173-181.

HATTORI 2007

C. Hattori, *Contemporary drawings in the collection of Pierre Crozat*, in «Master drawings», 45, 2007, 1, pp. 38-53.

HATTORI 2015

C. Hattori, «[...] je ne connois presque pas l'ainé, et puis il n'est pas curieux»: *Antoine Crozat (1655-1738), frère de Pierre, fut-il un amateur d'art?*, in «Les cahiers d'histoire de l'art», 13, 2015, pp. 102-117.

HEIDEMAN 1980

J. E. L. Heideman, *The dating of Gaspard Dughet's frescoes in San Martino ai Monti in Rome*, in «The Burlington magazine», 122, 1980, pp. 540-546.

HOOGEWERFF 1915

G. J. Hoogewerff, *Disegni di maestri fiamminghi ed olandesi nel Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma*, in «Bollettino d'arte», Anno 9, fasc. 11, novembre 1915, pp. 316-330.

JATTA 1992

B. Jatta, *Lievin Cruyl e la sua opera grafica: un artista fiammingo nell'Italia del Seicento*, Institut Historique Belge de Rome, Bruxelles, Roma 1992.

JATTA 2007

B. Jatta, *Il "fondo antico" di stampe nella Biblioteca Apostolica Vaticana: sistemazione, catalogazione e restauro*, in *En blanc et noir. Studi in onore di Silvana Macchioni*, a cura di F. Sorce, Campisano, Roma 2007, pp. 91-103.

JATTA 2008

B. Jatta, *Il "Fondo antico" di stampe della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae», 15, 2008, pp. 271-301.

JATTA 2016

B. Jatta, *La Stanza delle Stampe e la nascita delle collezioni grafiche della Vaticana*, in *La Biblioteca Vaticana e le arti nel secolo dei Lumi*, a cura di B. Jatta, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2016, pp. 175-214.

JESSEN, s.d.

P. Jessen, *Meister des ornamentstichs, eine auswahl aus vier jahrhunderten*, 4 voll., s.l., s.d.

JOUBERTON 2014

J. Jouberton, *Une relecture du Livre des peintres et graveurs de Michel de Marolles*, in «Nouvelles de l'estampe», 249, 2014, pp. 4-15.

KOBI 2017

V. Kobi, *Dans l'œil du connaisseur. Pierre-Jean Mariette (1694-1774) et la construction des savoirs en histoire de l'art*, Rennes Cedex, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2017.

*La collezione del principe* 2004

*La collezione del principe, da Leonardo a Goya, disegni e stampe della raccolta Corsini*, catalogo della mostra (Roma 2004), a cura di E. Antetomaso, G. Mariani, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2004.

LANZI 1968

Lanzi L., *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, ed. a cura di M. Cappucci, Sansoni, SPES Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 1968, 3 voll.

*La raccolta Molinari Pradelli* 1984

*La raccolta Molinari Pradelli. Dipinti del Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Bologna 1984) a cura di C. Volpe, Centro Di, Firenze 1984.

LAUREATI 2008

L. Laureati, *Vanvitelli. Gaspar Van Wittel*, catalogo della mostra (Londra 2008), a cura di A. Poggi, M. Voena, Robilant+Voena, London 2008.

LAUREATI 2015

L. Laureati, *Gaspar van Wittel, Livio Odiscalchi e i Borromeo: alcune precisazioni*, in *Le isole incantate vedute dei domini Borromeo da Gaspar van Wittel a Luigi Ashton*, catalogo della mostra (Isola Bella 2015), a cura di A. Morandotti, Scalpendi, Milano 2015, pp. 113-129.

LAUREATI 2019

L. Laureati, *Gaspar van Wittel, il vedutismo, Lorenzo Onofrio, Filippo II Colonna e due illustri collezionisti "napoletani"*, in *Palazzo Colonna. Appartamento Principessa Isabelle. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Natale con la collaborazione di P. Piergiovanni, De Luca editori d'arte, Roma 2019, pp. 38-51.

LAVAGNINO 1959

E. Lavagnino (a cura di), *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma 1959), De Luca editore, Roma 1959.

LIO 2002

A. Lio, in *Il Museo di Roma racconta la città*, catalogo della mostra (Roma 2002), a cura di R. Leone, F. Pirani, M.E. Tittoni, S. Tozzi, Gangemi editore, Roma 2002, p. 151.

LO BIANCO, NEGRO 2005<sup>a</sup>

A. Lo Bianco, A. Negro, *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma 2005), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2005.

LO BIANCO, NEGRO 2005<sup>b</sup>

A. Lo Bianco, A. Negro, *Paesaggio e veduta da Poussin a Canaletto: dipinti da Palazzo Barberini*, catalogo della mostra, Electa, Ginevra- Milano, 2005.

LO GIUDICE 2018

C. Lo Giudice, *Joseph Wagner: maestro dell'incisione nella Venezia del Settecento*, Cierre edizioni, Sommacampagna (VR) 2018.

LÓPEZ-FANJUL 2010

M. López-Fanjul, *The Spanish origins of the Marqués del Carpio's collection of drawings*, in «Master drawings», 48, 2010, 4, pp. 463-481.

LÓPEZ-FANJUL Y DÍEZ DEL CORRAL 2018

M. López-Fanjul y Díez del Corral, *A game of drawing fame: Sebastiano Baldini and his gifts to the Marqués del Carpio*, in *Collecting prints and drawings*, a cura di A.M. Gáldy, S. Heudecker, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2018, pp. 19-36.

LORENZETTI 1934

C. Lorenzetti, *Gaspare Vanvitelli*, Treves, Milano 1934.

LYON 2003

C. Lyon, *Antiquities and art theory in the collections of Vincente Victoria*, in: *The rediscovery of antiquity: the role of the artist*, a cura di J. Fejfer, T. Fischer-Hansen, Acta Hyperborea; 10, Museum Tusculanum Press, Copenhagen 2003, pp. 481-507.

MAGAGNATO 1956

L. Magagnato, *Catalogo della mostra di disegni del Museo Civico di Bassano: da Carpaccio a Canova*, catalogo della mostra, (Bassano 1956), Neri Pozza, Venezia 1956.

MAHONEY 1977

M. Mahoney, *The drawings of Salvator Rosa: in 2 volumes*, Garland, New York 1977.

MARINELLI 1991

C. Marinelli (a cura di), *L'esercizio del disegno: i Vanvitelli: catalogo generale del fondo dei disegni della Reggia di Caserta*, Leonardo-De Luca editore, Roma 1991.

MARINI 2006

G. Marini, "The largest collection of prints of any man in Europe": note sulle stampe della raccolta Sagredo, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, atti del convegno, Venezia, 21-25 settembre 2003, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Marsilio, Venezia 2006, pp. 259-274.

MARINI 2011

G. Marini, *Raphael Morghen's inventory of the 'Calcografia Volpato': taste and the print market in neoclassical Rome*, in «Print quarterly», 28, 2011, 4, pp. 382-384.

MARINI 2017

G. Marini, *Laurent Cars, Joseph Wagner, Charles-Joseph Flipart: le radici francesi dell'incisione di traduzione a Venezia nel Settecento*, in "Invenit et delineavit". *La stampa di traduzione tra Italia e Francia dal XVI al XIX secolo*, atti del convegno, Roma, 7 giugno 2016, a cura di F. Mariano, V. Meyer, Horti Hesperidum, UniversItalia, Roma 2017, pp. 315-346.

MAROLLES 1666

M. de Marolles, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce. Avec un dénombrement des pièces qui y sont contenues*, F. Léonard, Paris 1666.

MARTIN DE VESVROTTE, POMMIER 2002

S. Martin De Vesvrotte, H. Pommier, *Dictionnaire des graveurs-éditeurs et marchands d'estampes à Lyon aux XVIIème et XVIIIème siècles. Catalogue des pièces retrouvées*, PUL, Lyon 2002.

MASINI, ALETTA, BETTI 2008

P. Masini, A. Aletta, F. Betti, *Roma, la magnifica visione: vedute panoramiche del XVIII e XIX secolo dalle collezioni del Museo di Roma*, catalogo della mostra (Roma 2008), Gangemi, Roma 2008.

MCCARTHY 1985

M.J. McCarthy, *Philothée-François Duflos (c. 1710-1746): three unpublished drawings*, in «The Burlington magazine», 127, 1985, pp. 218-225.

MEIJER 1985

B. W. Meijer, *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Silvana, Milano 1985.

MEYER 1683

C. Meyer, *L'arte di restituire a Roma la tralasciata navigazione del suo Tevere*, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, Roma 1683.

MEYER 1696

C. Meyer, *L'arte di rendere i fiumi navigabili in varij modi, con altre nuove inventioni, e varij altri segreti divisa in tre parti con tre tavole in lingua latina, francese, e olandese [...]* Date al pubblico dall'ingegniero Cornelio Meyer, Giovanni Giacomo Komarek, Roma 1696.

MEYER 2010

V. Meyer, *Marolles illustré: Chauveau, Mellan, Nanteuil et les autres*, in *L'estampe au grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud*, a cura di P. Fuhring, B. Brejon de Lavergnée, M. Grivel, Bibliothèque Nationale de France, Paris 2010, pp. 277-291.

MEYER 2015

V. Meyer, *Collectors and collecting prints*, in *A kingdom of images. French prints in the age of Louis XIV, 1660-1715*, a cura di P. Fuhring, L. Marchesano, R. Mathis, V. Selbach, Getty Research Inst., Los Angeles 2015, pp. 36-44.

MEYER 2016

V. Meyer, *Heineken et les Français à travers la publication projetée du Dictionnaire des graveurs à Versailles (1778-1887)*, in «Nouvelles de l'estampe», 255 (été 2016), pp. 4-25.

MIARELLI MARIANI, RITA 2020

I. Miarelli Mariani, A. Rita, *La Biblioteca di Leopoldo Cicognara*, in *La Biblioteca Vaticana dall'occupazione francese all'ultimo papa re (1797-1878)*, a cura di A. Rita, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2020, pp. 557-580.

MICHEL 1969

O. Michel, *La "Stanza delle Stampe" de la Bibliothèque Vatican de 1785 à 1820*, in «Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia», 41, 1968/69(1969), pp. 241-249.

MICHEL 1972

O. Michel, *Peintres autrichiens à Rome dans la seconde moitié du XVIIIème siècle*, in «Römische historische Mitteilungen», 14, 1972, pp. 175-200.

MICHEL 1973

G. e O. Michel, *Recherches biographiques sur Paolo Anesi*, in *Studi offerti a Giovanni Incisa Dalle Rocchetta*, Società romana di storia patria: Miscellanea della Società Romana di Storia Patria, Roma 1973, pp. 323-336.

MICHEL 1996

O. Michel, *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, Publications de l'Ecole Française de Rome, Roma 1996.

MISSIRINI 1823

M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, De Romanis, Roma 1823.

MOCHI ONORI 2007

L. Mochi Onori, *Galleria Nazionale d'Arte Antica di palazzo Barberini. Dipinti del '700*, Gebart, Roma 2007.

MONTANARI 1995

T. Montanari, *Precisazioni e nuovi documenti sulla collezione di disegni e stampe di Cristina di Svezia*, in «Prospettiva», 79, 1995, pp. 62-77.

MORELLO 1998

G. Morello, *Le stampe di Pietro da Cortona nel Fondo antico della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale, Roma, Firenze, 12-15 novembre 1997, a cura di C.L. Frommel, Electa, Milano 1998, pp. 215-219.

MORELLO 2008

G. Morello, *Intorno a Bernini: studi e documenti*, Gangemi, Roma 2008.

MORÉT, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018

S. Morét, S. Prospero Valenti Rodinò 2018, *Pacetti collezionista di disegni*, in *Vincenzo Pacetti, Roma, l'Europa all'epoca del Grand Tour*, a cura di Angela Cipriani, Giulia Fusconi, Carlo Gasparri, Maria Grazia Picozzi, Lucia Pirzio Biroli Stefanelli, in «Bollettino d'arte. Volume speciale», pp. 277-292.

MORONI 1846

Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Tipografia emiliana, Venezia 1846, vol. 41, pp. 100-101.

MORSELLI, VODRET 2005

R. Morselli, R. Vodret, *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, catalogo della mostra (Mantova 2005), Skira, Ginevra-Milano 2005

MOSCO 1970

M. Mosco, *Les trois manières d'Andrea Locatelli*, in «Revue de l'art», 7, 1970, pp. 19-39.

NASTASI

M. Nastasi, *Francesco Maria Nicolò Gabburri: incisioni e scritti del 'Cavalier del Buon Gusto'*, tesi di dottorato di ricerca, tutor Vincenzo Farinella, Università di Pisa, Scuola di dottorato in Storia delle Arti visive e dello Spettacolo, XXIII ciclo.

NASTASI 2008

M. Nastasi, *"Ben cognita ai dilettanti": l'arte incisoria per Francesco Maria Gabburri*, in «Studi di Memofonte», 1, 2008, pp. 63-92.

NASTASI 2009

M. Nastasi, *Note sulla cronologia del Catalogo di stampe e disegni di Francesco Maria Nicolò Gabburri*, in «Studi di Memofonte», 2, 2009, pp. 90-94.

NEGRO 1999

A. Negro, *La collezione Rospigliosi: la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Nuova Àrgos Ed., Roma 1999.

NEGRO 2000

A. Negro (a cura di), *Paesaggio e figura: nuove ricerche sulla collezione Rospigliosi*, Campisano, Roma 2000.

NEGRO 2002

A. Negro, *Bernini e il bel composto: la cappella de Sylva in Sant'Isidoro*, Campisano, Roma 2002.

NEGRO 2007

A. Negro, *La collezione Rospigliosi: la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Campisano, Roma 2007.

NEGRUZZO 2019

S. Negruzzo, *Tarugi, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Trofarello (Torino) 2019, vol. 95, pp. 106-107.

OLIN 2013

M. Olin, *Nicodemus Tessin the Younger and the De Rossi books: a vision of Roman architecture in eighteenth-century Sweden*, in *Studio d'architettura civile gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, a cura di A. Anitori, Quasar, Roma 2013, pp. 185-211.

OLIN 2014

M. Olin, *An Italian architecture library under the polar star: Nicodemus Tessin the Younger's collection of books and prints*, in «Art bulletin of Nationalmuseum Stockholm», 20, 2013 (2014), pp. 109-118.

OTTAVI CAVINA, CALBI 2005

A. Ottavi Cavina, E. Calbi (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, Electa, Milano 2005.

PETHERBRIDGE, SGANZERLA 2018

D. Petherbridge, A. V. Sganzerla, *Artists at Work*, exhibition catalogue (Londra 2018), The Courtauld Gallery, London, 2018.

PERINI FOLESANI 2006

G. Perini Folesani, *Le prime riviste d'arte in Italia: il "Giornale delle Belle Arti" e le "Memorie per le Belle Arti" (Roma 1784 - 88)*, in «Annali di critica d'arte», 2, 2006, pp. 393-424.

PERINI FOLESANI 2018

G. Perini Folesani, *Sir Joshua Reynolds in Rome, 1750-1752: the debut of an artist, an art collector or an art dealer?*, in *The art market in Rome in the eighteenth century*, a cura di P. Coen, Brill, Leiden, Boston 2018, pp. 131-145.

PETRUCCI 1924

A. Petrucci, *Crescenzo Onofri incisore romano*, in «Roma» II, 1924, pp. 393-398.

PETRUCCI 1938

A. Petrucci, *Il volto segreto dell'incisione Italiana del Settecento*, in «Bollettino d'arte», 3 Ser., 31, 1937/38, pp. 540-556.

PETRUCCI 2018

F. Petrucci, *Alessio De Marchis: paesaggista del '700 dalla collezione Aldo Poggi*, catalogo della mostra (Roma 2018), a cura di F. Petrucci, Galleria Poggi, Roma 2018.

PINAROLI 1725

G.P. Pinaroli, *Trattato delle cose più memorabili di Roma tanto antiche come moderne che in esse di presente si trouano : aggiuntoui le spiegazioni de bassi rilieui & inscrizioni colla notizia delle chiese, palazzj, giardini, e statue che l'adornano colle principali funzioni sacre solite a farsi dal Sommo Pontefice [...], Traité des antiquités de Rome & de ce qui s'y trouue aujourdui de plus remarquable pour l'antique & le moderne : avec l'explication des bas reliefs & inscriptions, la notice des églises, palais, jardins & statues qui en sont l'ornement & des fonctions sacrées du pontife [...]* ouvrage diuisé en trois tomes escrit en Italien & en François par J. P. Pinaroli [...], Nella Stamperia di S. Michele a Ripa si vendono da G.L. Barbiellini, Roma 1725, 3 voll.

PIO 1724 (1977)

N. Pio, *Le vite di pittori scultori et architetti [Cod. ms. Capponi 257]*, a cura di C. Engass e R. Engass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977.

PIVA 2000

C. Piva, *La casa-bottega di Bartolomeo Cavaceppi: un laboratorio di restauro delle antichità che voleva diventare un'accademia*, in «Ricerche di storia dell'arte», 70, 2000, pp. 5-20.

PIVA 2010

C. Piva, *Bartolomeo Cavaceppi tra mercato e restauro*, in *Roma e l'antico*, catalogo della mostra (Roma 2010), a cura di C. Brook, V. Curzi, Ginevra 2010, pp. 59-64.

PIZZONI 2013

M.R. Pizzoni, *Resta e Magnavacca, conoscitori e collezionisti tra Roma e Bologna*, in *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, a cura di S. Prospero Valenti Rodinò, Campisano Editore, Roma 2013, pp. 91-132.

PIZZONI 2016

M.R. Pizzoni, *Sebastiano Resta tra artisti e collezionisti*, in *Le Postille di Padre Resta alle "Vite" di Baglione: omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, a cura di B. Agosti, F. Grisolia, M.R. Pizzoni, Officina Libraria, Milano 2016, pp. 35-42.

PIZZONI 2018

M.R. Pizzoni, *Il carteggio tra Sebastiano Resta e Giuseppe Ghezzi: uno sguardo sull'arte nella Roma moderna*, in *Notizie di pittura raccolte da padre Resta: il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, a cura di M.R. Pizzoni, Universitalia, Roma 2018, pp. 39-81.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1976

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Fondo Pio*, in *Immagini da Tiziano. Stampe dal sec. XVI al sec. XIX*, a cura di M. Catelli Isola, Roma 1976, pp. 14-25.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Drawings from the collection of Nicola Pio in Rome*, in «Master drawings», 21, 1983, pp. 135-151.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1984

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Le lettere di Luigi Crespi a Giovanni Gaetano Bottari nella Biblioteca Corsiniana*, in «Paragone. Arte», 35, 1984, 407, pp. 22-50.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1987

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Il cardinal Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista*, in «Bollettino d'Arte», serie VI, anno LXXII, 1987, pp. 17-60.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1988

S. Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di stampe di Nicola Pio*, in «Bollettino d'arte», 6 Ser. 73, 1988, 52, pp. 67-80.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993

S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni di Casa Albani*, in *Alessandro Albani patrono delle arti: architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 1993, pp. 15-48.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996

S. Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di grafica del cardinal Silvio Valenti Gonzaga*, in *Artisti e mecenati. Dipinti, disegni, sculture e carteggi nella Roma curiale*, «Studi sul Settecento Romano», 1996, pp. 131-192.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Lorenzo e Neri Corsini collezionisti di disegni*, in *La collezione del principe da Leonardo a Goya, disegni e stampe della raccolta Corsini*, a cura di E. Antetomaso, G. Mariani, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2004, pp. 32-47.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2005

S. Prosperi Valenti Rodinò, *La raccolta di grafica*, in *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, catalogo della mostra (Mantova 2005) a cura di R. Morselli, R. Vodret, Skira, Ginevra-Milano 2005, pp. 271-285.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Giovanni Gaetano Bottari "eminenza grigia" della politica culturale dei Corsini*, in *I Corsini tra Firenze e Roma*, atti della giornata di studi, 27-28 gennaio 2005, Roma, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2013, pp. 157-170.

PY 2001

B. Py, *Everhard Jabach collectionneur (1618 - 1695): les dessins de l'inventaire de 1695*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 2001.

PY 2007

B. Py, *Everhard Jabach: supplement of identifiable drawings from the 1695 estate inventory*, in «Master drawings», 45.2007, 1, pp. 5-37.

QUILICI 1988

P. Quilici, *Legature dal Quattrocento al Novecento: catalogo*, Edizione Amici della "A. De Leo", Brindisi 1988.

QUILICI 1991

P. Quilici, *La legatura romana dal Rinascimento al Barocco*, in *Legatura romana barocca*, catalogo della mostra (Roma 1991), Ed. Carte Segrete, Roma 1991, pp. 15-26.

QUILICI 1992

P. Quilici, *Legatura romana barocca: 1565-1700; Palazzo Braschi*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», N.S. 6, 1992, pp. 140-144.

RADATTI 2018

M.M. Radatti, *Abraham Genoels tra Roma e Parigi: canoni per la bellezza del paesaggio alla fine del Seicento*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza. 2*, a cura di C. Di Bello, R. Gandolfi, M. Latella, Campisano Editore, Roma 2018, pp. 189-196.

RICHEFORT 1986

I. Richefort, *Nouvelles précisions sur la vie d'Adam François van der Meulen, peintre historiographe de Louis XIV*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1986, pp. 57-80.

RICHEFORT 2004

I. Richefort, *Adam-François van der Meulen (1632-1690): peintre flamand au service de Louis XIV*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2004.

ROLFI OŽVALD 2012

S. Rolfi Ožvald, *“Agli amatori delle belle arti gli autori”: il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento*, Campisano, Roma 2012.

ROSENBERG, PRAT 1994

P. Rosenberg, L. A. Prat (a cura di), *Nicolas Poussin 1594 – 1665*, catalogo della mostra (Parigi 1994), Réunion des Musées Nationaux, Paris 1994.

ROSENBERG 2019

P. Rosenberg, *Les dessins de la collection Mariette: Écoles italienne et espagnole*, Somogy Éditions d'Art, Paris 2019, 4 voll.

ROETHLISBERGER 1961

M. Roethlisberger, *Claude Lorrain: the Paintings*, Yale University Press, New Haven 1961.

ROETHLISBERGER 1986

M. Roethlisberger, *The drawing collection of prince Livio Odescalchi*, in «Master drawings», 23/24, 1985/86(1986), 1, pp. 5-30.

RUBECHINI 2018

V. Rubechini, *Appunti per una biografia di Giovanni Domenico Campiglia (1691-1775)*, 2018, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza. 2*, a cura di C. Di Bello, R. Gandolfi, M. Latella, Campisano Editore, Roma 2018, pp. 207-214.

RUDOLPH 1983

S. Rudolph, *La pittura del '700 a Roma*, Longanesi, Milano 1983.

RUDOLPH 1989

S. Rudolph, *Vincenzo Vittoria fra pitture, poesie e polemiche*, in «Labyrinthos», 7/8, 1988/89, 13/16, pp. 223-266.

RUDOLPH 1995

S. Rudolph, *Niccolo Maria Pallavicini: l'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, Ugo Bozzi editore, Roma 1995.

RUSSELL 2019

S. Russell, *"His great genius was to make landscapes": the Roman years of Herman van Swanevelt (c. 1603-1655)*, Edizioni Quasar, Roma 2019.

RUYSSCHAERT 1992

J. Ruyschaert, *Les Frères Andreoli relieurs des Chigi*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1992

SALERNO 1963

L. Salerno, *Salvator Rosa*, Ed. per il Club del Libro, Milano 1963.

SALERNO 1975

L. Salerno, *L'opera completa di Salvator Rosa*, Rizzoli, Milano 1975.

SALERNO 1976

L. Salerno, *Pittori di Paesaggio del Seicento a Roma*, 2 voll., Ugo Bozzi editore, Roma 1976.

SALERNO 1977

L. Salerno, *Pittori di Paesaggio del Seicento a Roma. Landscape painters of the seventeenth century in Rome*, 3 voll., Ugo Bozzi editore, Roma 1976-1980.

SALERNO 1978

L. Salerno, *Pittori di Paesaggio a Roma, 1600- 1760*, catalogo della mostra (Roma 1978), Staderini, Pomezia 1978.

SALERNO 1991

L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia (1580- 1830)*, Ugo Bozzi editore, Roma 1991.

SAPORI, AMADIO 2008

G. Saporì, S. Amadio, *Giovan Domenico Campiglia e l'attività della Calcografia Camerale tra tradizione e rinnovamento*, in *Il mercato delle stampe a Roma*, a cura di G. Saporì, Libro Co. Italia, San Casciano V. P. (FI) 2008, pp. 265-315.

SCHULZE ALTAPPENBERG 1990

H.-T. Schulze Altappenberg, *Facetten des Barock: Meisterzeichnungen von Gianlorenzo Bernini bis Anton Raphael Mengs aus dem Kunstmuseum Düsseldorf, Akademiesammlung*, catalogo della mostra (Düsseldorf 1990), a cura di H.-T. Schulze Altappenberg, S. Cremer, H.A. Peters, Das Museum, Düsseldorf 1990.

SESTIERI 1984

G. Sestieri, *Vedute e paesaggi italiani, italianizzanti e fiamminghi dal XVII al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma 1984), De Luca editori, Roma 1984.

SESTIERI 1988

G. Sestieri, *Vedute e paesaggi italiani, italianizzanti e fiamminghi dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma 1988), De Luca editori, Roma 1988.

SESTIERI 1990

G. Sestieri, *Vedute e paesaggi italiani ed europei dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma 1990), Jandi Sapi, Milano 1990.

SESTIERI 1991

G. Sestieri, *Vedute e paesaggi italiani ed europei dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma 1991), Jandi Sapi, Milano 1991.

SESTIERI 1994

G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Allemandi, Torino 1994.

SESTIERI 1999

G. Sestieri, *I pittori di battaglie: maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, De Luca editore d'arte, Roma 1999

SESTIERI 2015

G. Sestieri, *Il capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, 3 voll., Etgraphiae editoriale, Roma 2015.

SESTIERI 2018

G. Sestieri, *Alessio De Marchis e la pittura di paesaggio a Roma nel Settecento*, in *Alessio De Marchis: paesaggista del '700 dalla collezione Aldo Poggi*, catalogo della mostra (Roma 2018), a cura di F. Petrucci, Galleria Poggi, Roma 2018, pp. 8-33.

SICCA 2008

C.M. Sicca, *The making and unraveling of John Talman's collection of drawings*, in *John Talman: an early eighteenth-century connoisseur*, a cura di C.M. Sicca, Yale University Press, New Haven 2008, pp. 1-75.

SICCA 2014

C.M. Sicca, *Professori, mercanti e "grand tourists" in affitto nel Granducato di Toscana tra Sei e Settecento*, in *Inventari e cataloghi: collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, a cura di C.M. Sicca, Pisa Univ. Press, Pisa 2014, pp. 351-384.

SICCA 2017

C.M. Sicca, *La dispersione dei disegni di Giovanni Battista Mola e il mercato dei disegni di architettura a Roma tra Sei e Settecento*, in *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca. Ricerche tra architettura, pittura e disegno*, atti del convegno di studi, Mendrisio, 6-7 giugno 2013, a cura di A. Amendola, J. Zutter, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2017, pp. 77-91.

SIMANE 1994

J. Simane, *Neapolitanische Barockzeichnungen in der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1994.

SMENTEK 2014

K. Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham, Ashgate 2014.

STELAND 2010

A.C. Steland, *Herman van Swanevelt (um 1603 - 1655)*, 2 voll., Michael Imhof Verlag, Petersberg 2010.

STROCCHI 1846

A. Strocchi, *Serie cronologico storico-critica dei vescovi faentini*, Montanari e Marabini, Faenza 1846.

SUTHERLAND HARRIS 1964

A. Sutherland Harris, *The decoration of San Martino ai Monti: 1-2*, in «The Burlington magazine», 106, 1964, pp. 115-120.

TESSIN 1712 (2000)

N. Tessin, *Catalogue des livres, estampes & desseins du cabinet des beaux arts, & des sciences appartenant au Baron Tessin*, Jule George Matthieu, Stockholm 1712, ed. a cura di P. Bjurström, M. Snickare, Nationalmuseum, Stockholm 2000.

TETTI 2016

B. Tetti, *La collezione dei disegni romani di James Gibbs: spazialità e temporalità dell'antico nelle rappresentazioni di alcuni artisti del settecento*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio. Tomo I, Costruzione, descrizione, identità storica. Construction, Description, Historical Identity*, atti del VII convegno internazionale di studi, Napoli, 27-29 ottobre, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, Università di Napoli Federico II, CIRICE - Centro interdipartimentale di ricerca sull'iconografia della città europea, tomo I, Napoli 2016, pp. 199-205.

TOZZI 1994

S. Tozzi, *Giuseppe Vasi incisore: 1710-1782*, catalogo della mostra (Roma 1994), a cura di S. Tozzi, Photolaser, Roma 1994.

S. TOZZI con A.M. D'AMELIO 2014

S. Tozzi, *Luoghi comuni vedutisti stranieri a Roma tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma 2014), a cura di S. Tozzi con Angela Maria D'Amelio, Campisano Editore, Roma 2014.

TOZZI 2014

S. Tozzi, *Luoghi comuni: vedutisti francesi, inglesi, tedeschi a Roma tra il XVIII e il XIX secolo. Il perché di tre mostre*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», N.S. 28, 2014, pp. 183-192.

TOZZI 2017

S. Tozzi, *Memoria, simbolo, visione: il Campidoglio nelle incisioni del Settecento*, in *Il tesoro di antichità, Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra (Roma 2017-2018), a cura di E. Dodero, C. Parisi Presicce, Gangemi, Roma 2017, pp. 29-35.

TREZZANI 2002

L. Trezzani, *Gaspare Vanvitelli, il "pittore di Roma moderna"*, in *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra (Roma-Venezia 2002-2003), a cura di F. Benzi, Viviani arte, Roma 2002, pp. 33-46.

TREZZANI 2004<sup>a</sup>

L. Trezzani, *Gaspar van Wittel e il vedutismo in Italia tra Sei e Settecento*, in *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, a cura di P. De Vecchi e G.A. Vergani, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2004, pp. 221-235.

TREZZANI 2004<sup>b</sup>

L. Trezzani, *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Electa, Milano 2004.

TURNER 1993

N. Turner, *The Gaborri Rogers Series of Drawn Self-Portraits and Portraits of Artists*, in «Journal of the History of Collections», 5, 1993, pp. 179-216.

TURNER 1999

N. Turner, *Roman baroque drawings, c. 1620 to c. 1700*, British Museum, London 1999, 2 voll.

VALE 2015

T.L.M. Vale, *A capela de São João Batista da igreja de São Roque: a encomenda, a obra, as coleções*, INCM, Lisboa 2015.

VENTRA 2017

S. Ventra, "coll'Arte ha mostrato il nostro Secolo superiore": *Giuseppe Ghezzi, l'Accademia di San Luca e Bernini come vessillo del primato di Roma moderna*, in «Studi di storia dell'arte», 28, 2017, pp. 239-248.

VENTRA 2019

S. Ventra, *L'accademia di San Luca nella Roma del secondo Seicento: artisti, opere, strategie culturali*, Leo S. Olschki editore, Firenze 2019.

VENUTI 1739-1744

R. Venuti, *Antiqua numismata maximi moduli, aurea, argentea, aerea, ex museo Alexandri S. R. E. card. Albani in Vaticanam Bibliothecam a Clemente XII [...] translata et a Radulphino Venuto [...] notis illustrata [...]*, 2 voll., Calcografia Camerale, Roma 1739-1744.

VOLPI 2014

C. Volpi, *Salvator Rosa: (1615-1673) pittore famoso*, Bozzi, Roma 2014.

VON HEINEKEN 1771

C.H. von Heineken, *Idée générale d'une collection complete d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images*, J. P. Kraus, Leipsic et Vienne 1771.

WALLACE 1979

R.W. Wallace, *The etchings of Salvator Rosa*, Princeton University Press, Princeton 1979.

WARWICK 2000

G. Warwick, *The arts of collecting: Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 2000.

WARWICK 2003

G. Warwick, *Connoisseurship and the collection of drawings in Italy c. 1700: the case of Padre Sebastiano Resta*, in *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500 - 1750*, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Aldershot, Ashgate 2003, pp. 141-15.

WARWICK 2008

G. Warwick, *Framing the drawing: the drawing album in the seventeenth-century Italy*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 13, 2007(2008), pp. 71-78.

WARWICK 2017

G. Warwick, *On friendship: Resta and the arts of collecting*, in *Padre Sebastiano Resta (1635-1714): milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, atti del convegno, Roma, 11 dicembre 2015, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Proserpi Valenti Rodinò Edizioni Oratoriane, Roma 2017, pp. 77-91.

WEDDE 1996

N. Wedde, *Isaac de Moucheron (1667 - 1744); his life and works with a catalogue raisonné of his drawings, watercolours, paintings and etchings*, Lang, Frankfurt am Main 1996.

WILTON-ELY 1994

J. Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi: the complete etchings*, 2 voll., Wofsy, San Francisco 1994.

WITTE 2008

A.A. Witte, *Paying for frescoes in stone: financial aspects of the decoration of S. Martino ai Monti in Rome*, in «The Burlington magazine», 150, 2008, 1260, pp. 182-186.

WITTE 2013

A. A. Witte, *I manoscritti della navigazione: un'opera in collaborazione tra Gaspar van Wittel e Cornelis Meyer?*, in *Gaspar van Wittel: i disegni; la collezione della Biblioteca Nazionale di Roma*, catalogo della mostra (Roma 2013), a cura di M.M. Breccia Fratadocchi, P. Puglisi, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma 2013, pp. 51-58.

ZERI 1954

F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma*, Longanesi, Firenze 1954.

ZERI 1959

F. Zeri, *La galleria Pallavicini*, Longanesi, Firenze 1959.

ZERI 1976

F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia della pittura*, in *Storia d'Italia. Atlante*, Einaudi, Torino 1976, vol. VI, pp. 53-114.

ZERI 1998

F. Zeri, *Scritti sull'arte italiana del Sei e Settecento*, in *Giorno per giorno nella pittura*, Allemandi, Torino 1998.

ZWOLLO 1973

A. Zwollo, *Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome: 1675-1725*, Van Gorcum, Assen 1973.