



Fondazione
1563

Le declinazioni della Historia

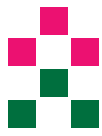
Figure della cultura filosofica, letteraria,
storico-artistica nel Seicento e nel Settecento

a cura di

MICHELA DI MACCO



Leo S. Olschki Editore
MMXXIV



Fondazione
1563

La collana interdisciplinare pubblica le ricerche di giovani studiosi promosse tramite borse di alti studi e premi dal Programma sull'Età e la Cultura del Barocco nelle discipline umanistiche, storia, letteratura, filosofia, musica, teatro, arte e architettura.

Comitato scientifico editoriale:

Walter Barberis

Lorenzo Bianconi

Marco Carassi

Pierre Rosenberg

Coordinamento editoriale: Elisabetta Ballaira

I testi del volume sono stati sottoposti a *double blind peer review*



Fondazione
1563

QUADERNI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

Quaderni delle borse di alti studi e dei premi

5

Le declinazioni della Historia

Figure della cultura filosofica, letteraria,
storico-artistica nel Seicento e nel Settecento

a cura di

MICHELA DI MACCO



LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMXXIV



© 2024

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

Tutti i diritti riservati

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
e-mail: info@fondazione1563.it
www.fondazione1563.it

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

Redazione del volume: Michela Corso

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



© 2024



ISBN 978 88 222 6926 3

SOMMARIO

Prefazione del Presidente	Pag.	VII
Introduzione di Michela di Macco	»	IX
GIULIANO MORI – <i>Baroque Rhetoric and Natural Philosophy: John Lyly at the Dawn of Experimental Science</i>	»	1
YURI PRIMAROSA – <i>Pittrice, architетtrice e ‘scultrice’ romana. La vita e la carriera di Plautilla Bricci attraverso nuovi documenti</i>	»	17
CHIARA CARPENTIERI – <i>Michel-Ange Slodtz a Roma (1728-1747): da Pensionnaire du roi a imprenditore di un atelier di scultura. La fortuna del ritratto</i>	»	35
PASQUALE FOCARILE – <i>Serie di uomini illustri e raccolte di ritratti di famiglia nella Firenze del Sei e Settecento: un percorso attraverso generi, spazi e funzioni della ritrattistica tra narrazione e documentazione</i>	»	69
AUGUSTO RUSSO – <i>Poesia e ritratto a Napoli tra Sei e Settecento: i casi ‘arcadici’ di Francesco Solimena e di Paolo de Matteis</i>	»	93
PIETRO GIULIO RIGA – <i>Genesi e forme di un ritratto eroico. Eugenio di Savoia tra i ‘piemontesi illustri’</i>	»	119
Abstracts	»	139
Gli autori	»	143
Elenco delle illustrazioni nel testo	»	145
Bibliografia	»	149
Indice dei nomi	»	179



Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



© 2024



Fondazione
1563
per l'Arte
e la Cultura

PREFAZIONE

Il volume collettaneo, che presentiamo, riassume fin dal suo titolo – *Le declinazioni della Historia. Figure della cultura filosofica, letteraria, storico-artistica nel Seicento e nel Settecento* – le tematiche affrontate nei bandi per le borse di Alti Studi, edizioni 2015 e 2017, del Programma di Studi sull’Età e la Cultura del Barocco, correlate al progetto di ricerca storica, letteraria e storico-artistica *Antico e Moderno. Roma, Torino, Parigi 1680-1750*, curato dal 2013 da Giuseppe Dardanello e da Michela di Macco.

Il bando dell’anno 2015, dedicato alla Storia nelle sue sfaccettate e molteplici rappresentazioni, ha visto svolgersi ricerche di grande qualità gravitanti sul confronto tra la *Historia* e le sue testimonianze documentarie, tanto nelle forme artistiche quanto nelle riflessioni filosofiche e politiche e nella produzione letteraria, scientifica e storiografica.

Il tema del Ritratto, letto nelle sue diverse coniugazioni attraverso le formule d’obbligo, la fortuna di modelli, la affermazione di nuovi orientamenti nella narrazione identitaria, è stato invece indagato con vivace intelligenza dai vincitori del bando del 2017 e ben si connette al primo soggetto per i parallelismi legati alla cultura della rappresentazione di protagonisti, luoghi e contesti culturali.

Con questo ricco volume si porta dunque a termine il progetto *Antico e Moderno*, che, anno dopo anno, è cresciuto e si è sostanziato anche grazie alle ricerche originali dei giovani sostenuti dalla Fondazione 1563 come borsisti: a loro, al loro percorso di lavoro, di contributo ideale ai progetti e di partecipazione attiva alla comunità degli studiosi umanisti va il nostro ringraziamento non formale. Infine, con estrema gratitudine ci rivolgiamo alla Direttrice scientifica, Michela di Macco, che ha condotto saldamente e arricchito costantemente le intenzioni strategiche della Fondazione 1563.

PIERO GASTALDO

Presidente della Fondazione 1563 per l’Arte e la Cultura
della Compagnia di San Paolo

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



© 2024



Fondazione
1563
per l'Arte
e la Cultura

INTRODUZIONE

Il libro contiene ricerche che, introdotte dalla filosofia, mettono in dialogo letteratura e storia dell'arte e che, all'interno di articolazioni diverse della *Historia*, mostrano le funzioni strategiche attribuite al ritratto, osservando l'efficacia strumentale assolta dal genere in vari contesti: un genere fortunato negli studi che ne hanno individuato le diramate sollecitazioni, esplorandone i molti punti di vista. In tale direzione conserva valore fondativo il saggio sul ritratto di Enrico Castelnuovo (*Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*, Torino 1973, riedizione a cura di F. Crivello, M. Tomasi, Torino 2015), per la straordinaria ricchezza degli sguardi, delle osservazioni, delle aperture e per la varietà dei casi e delle fonti. Un libro, quello di Castelnuovo, che, per quel modo tutto autografo dell'autore di fare storia sociale dell'arte riconoscendo lo stile dell'opera e la cultura di contesto, aveva trovato consonanza in Édouard Pommier (*Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, 1998).

Percorso da studiosi che hanno confermato la rilevanza del tema e contribuito a fornire nuove letture critiche, il genere del ritratto ha trovato collocazione, a suo tempo, nei bandi per l'attribuzione di borse di studio, disposti dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo e strutturati nell'articolazione del progetto *Antico e Moderno. Roma, Torino, Parigi 1680-1750*, ideato e realizzato da Giuseppe Dardanella e da chi scrive, nella cronologia e nella geografia culturale che comprende gli ambiti specifici del progetto stesso.

È consuetudine della Fondazione 1563 pubblicare nella sua collana digitale gli studi condotti dai vincitori dei bandi, come pure raccogliere in un volume le ricerche rimaste inedite, sollecitate da quegli stessi studi.

Nello specifico, in questo libro è sembrato significativo mettere insieme i temi di due diversi bandi, visti i contenuti complementari e le implicazioni storiche che, in molti autori, presiedono alla trattazione di quel genere storico-artistico.

Si trovano di conseguenza accorpate due bandi di cui qui di seguito si riportano le declaratorie: *La civiltà del Barocco e le declinazioni della "Historia"*,

bando del 2015, e *Il Ritratto. Formule d'obbligo, fortuna di modelli, affermazione di nuovi orientamenti nella narrazione identitaria e nella cultura di rappresentazione di figure, di luoghi, di contesti*, bando del 2017.

Aprono la pubblicazione nuove esplorazioni sull'ambiente intellettuale da cui emerge la filosofia naturale inglese del XVII secolo, mentre, nei saggi successivi, si articola in diversi territori europei tra Seicento e prima metà del Settecento il confronto con le declinazioni della *Historia*.

Il ritratto ha un ruolo centrale: quando completa la ricostruzione biografica e l'attività dell'artista Plautilla Bricci, donna affermata nella Roma del Seicento; quando, dalla formazione nell'Accademia di Francia a Roma e poi a Parigi, lo scultore Michel-Ange Slodtz sviluppa la sua fortunata carriera, letta come emblematica del favore della committenza; quando, nella Firenze del Sei e del Settecento, le serie di ritratti vengono allestite a fini di esaltazione genealogica, mentre successivamente vengono selezionate per ricomporre, addentrandosi nel XVIII secolo, immagini sempre più corrispondenti all'identità dell'effigiato man mano che l'affidabilità storica del documento assume valore primario; quando, nel passaggio dal vicereame spagnolo a quello austriaco, a Napoli, in pieno clima arcadico, artisti anche poeti, come Paolo De Matteis e Francesco Solimena, e poeti loro ammiratori, ritraggono in letteratura e in pittura le doti dell'effigiato esibendo le capacità artistiche di rappresentarle; quando i ritratti letterari di Eugenio di Savoia-Soissons esprimono la volontà di ricondurre il condottiero celebrato nel pantheon delle glorie sabaude.

Molti gli argomenti e diversi i contesti, dunque, che, per merito degli autori, si trovano arricchiti di inedite informazioni, letture critiche, significativi approfondimenti, raccolti in questo libro che, ancora una volta, rinnova una lodevole tradizione della Fondazione 1563.

MICHELA DI MACCO



© 2024



Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

GIULIANO MORI

BAROQUE RHETORIC AND NATURAL PHILOSOPHY:
JOHN LYLY AT THE DAWN OF EXPERIMENTAL SCIENCE

1. INTRODUCTION

Early modern England did not provide fertile ground for the kind of Mannerist rhetoric emblemized by authors such as Giovan Battista Marino (1569-1625), Luis de Góngora (1561-1627), and Francisco de Quevedo (1580-1645). In France, but especially in Italy, Spain, and Portugal, by the mid-seventeenth century, *marinismo*, *gongorismo* and *conceptismo* had become the telltale idiom of a comprehensive baroque worldview whose quest for symmetry between the labyrinth of nature and one's labyrinthine language was formalized in rhetorical treatises such as those by Baltasar Gracián (1601-58) and Emanuele Tesauro (1592-1675). This was not the case in England. While British authors gave voice to most of the concerns that informed the Romance baroque worldview, they generally did so in a very different style from that of their Southern European contemporaries. John Donne's (1572-1631) poetry constitutes a partial, though notable, exception to this general trend. Yet the only English author who devised a real equivalent of Marino's and Góngora's style was arguably the Elizabethan writer and playwright John Lyly (1553-1606), whose two novels on the life of Euphues gave its name to Lyly's 'euphuistic' style.

His isolation in the environment of sixteenth-century English culture is probably the reason why Lyly has attracted little attention from the ranks of intellectual historians working on early modern England. Lyly's novels and plays have been studied for the most part by three distinct academic groups. While Shakespeare scholars have been reading Lyly as a source, specialists in the history of rhetoric have always been fascinated by the 'exotic' and eccentric character of Lyly's baroque style in the environment of sixteenth-century England. Finally, the past two decades saw an astounding revival of interest in Lyly, stimulated by scholars in gender studies, who have claimed Lyly's works «for present-day concerns» and especially «for

various eroticisms – extending from Ovidian to transvestite, from heterosexual to homoerotic to androgynous to homonormative, from utopian lesbian to lesbian separatist, from erotic autonomy to eroticized consumer pleasures».¹

Yet, for one reason or another, even those who have studied Lyly for what his works meant in his own time seldom explored the philosophical and conceptual background of Lyly's rhetoric.² I believe, instead, that to fully understand Lyly's 'euphuism,' its stylistic innovations and rhetorical peculiarities must be analyzed in relation to the development of the pan-European philosophical 'revolution' that was emblemized in England by works such as those of Francis Bacon (1561-1626).³

Obviously, Bacon's works and other such manifestos of a new philosophy did not materialize out of thin air but grew on a wide cultural substratum that also included non-philosophical and non-scientific traditions such as those emblemized by Lyly, Marino, and Góngora. Therefore, just as our understanding of Lyly's style can be improved by relating it to a philosophical tradition that eventually produced intellectual and scientific feats such as Bacon's, so too can our appreciation of these feats be increased by extending the scope of our search for their possible sources. This does not mean establishing direct influences – stating, for instance, that Bacon's probable familiarity with Lyly's works actually affected his philosophical analysis. Rather it means that upon examining the rhetorical background of works such as Bacon's we should not limit ourselves to the classics of Renaissance rhetoric, but we ought to include in our analysis less recognizable but conceptually relevant traditions such as the baroque rhetorical conception epitomized in England by Lyly.⁴

2. DEFINING EUPHUISM

Due to their pedagogic character and lack of an actual plotline, Lyly's works encourage a kind of analysis that focuses on their recurrent themes

¹ LUNNEY 2011, p. 550.

² A partial exception concerns Lyly's Neoplatonic conception of desire and love, see for instance GANNON 1976; BOZIO 2016.

³ Cf. also BOND 1902, p. 164; WALKER 2000, p. 190.

⁴ For some well-known analyses of the influence of Renaissance and classical rhetoric on Bacon see *inter alia* DERRIN 2013; JARDINE 1974; VICKERS 1968. I argued elsewhere that Bacon's philosophical system was characterized by conceptual choices that also informed Romance baroque rhetoric (MORI 2014; ID. 2017).

(love, education vs. nature, experience, moderation, wisdom, etc.) and exuberant style. A few examples from his novels and plays may give a taste of Lyly's stylistic idiosyncrasies:

This younge gallant, of more wit then wealth, and yet of more wealth then wisdom, seeing himselfe inferiour to none in pleasant conceits, thought himselfe superiour to al in honest conditions, insomuch y^t he deemed himselfe so apt to all things, that he gaue himselfe almost to nothing [...].⁵

[*Euphues: The Anatomy of Wyt*]

To loue and to lyue well is wished of many, but incident of fewe. To liue and to loue well is incident of fewe, but indifferent to all. To loue with-out reason is an argument of lust, to lyue with-out loue, a token of folly. The measure of loue is to haue no meane, the end to be euerlasting.⁶

[*Euphues and His England*]

Gryphes make theyr nests of gold though their coates are fethers, and we fether our nests with Diamonds, though our garments be but frieze [...].

Virgins harts I perceiue are not vnlike Cotton trees, whose fruite is so hard in the budde, that it soundeth like steele, and being rype, poureth forth nothing but wooll, and theyr thoughts like the leaues of Lunary, which the further they growe from the Sunne, the sooner they are scorched with his beames.⁷

[*Gallathea*]

Scholars in rhetoric have long since examined the formal characteristics of Lyly's style. According to Morris W. Croll, euphuism – and more specifically the euphuistic style of Lyly's novels – is defined by an abundant use of *schemata verborum* and especially of isocolon, alliteration, anaphora, and polyptoton.⁸ One of the main problems with this definition is that, while suiting Lyly's novels, it fails to describe the style of Lyly's comedies and poems, which are beyond doubt equally 'euphuistic,' although relying on a set of rhetorical devices partially different from Croll's *schemata verborum*. Looking to bridge the gap between Lyly's 'novelistic euphuism' and the style of his plays, Leah Scragg provided a more comprehensive definition of Lyly's style.⁹ In her view, Euphuism is a style that prominently features three elements: opposition (often in conjunction with alliteration), ambi-

⁵ LYLY 1902, I, p. 184.

⁶ *Ivi*, II, p. 52.

⁷ *Ivi*, II, pp. 445, 447.

⁸ CROLL 1964, pp. xv-xvi.

⁹ SCRAGG 1987, pp. 197-198.

guity (often in conjunction with irony), and dualism or antithesis (often conveyed through metaphors and similes drawn from mythology and natural history).

Scragg's definition of euphuism is much more exhaustive than Croll's. Yet one could take a further step toward describing Lyly's style as an answer to specific conceptual yearnings and theoretical needs rather than an assemblage of technical features.¹⁰ All the euphuistic traits listed by Scragg are, in fact, the reflex of Lyly's more general tendency to counterpose different points of view, shun any exclusive perspective, and avoid monosemy. In accord with a typical feature of the baroque *Weltanschauung*, euphuism always seems to entail two levels of discourse, one of which usually remains implicit.¹¹ This attitude is not typical of Lyly's works alone, but also of European late-sixteenth- and seventeenth-century culture at large, extending to all fields of knowledge and across the most diverse intellectual and artistic milieus.

Lyly's euphuism mirrors Lyly's way of thinking, which is ruled by the principle of opposition. Nothing can be understood through its appearance alone, yet nothing can be understood regardless of its appearance: this is the source of Lyly's ambiguity, which is in essence the result of the author's acknowledgment of the duplicity intrinsic to reality and, as a consequence, to language. Accordingly, Lyly's euphuism features several rhetorical solutions aimed to convey the perception of natural and existential duplicity. Among these, one is, for instance, the use of soliloquy, whereby Lyly enacts the tensions in the conscience of men, which are constantly perturbed by contrasting passions.¹² Other examples of Lyly's attention to duplicity include the euphuistic juxtaposition of mutually antithetical characters and, above all, Lyly's fictionalized debates, which proceed by general questions (what is love? and what education, nature etc.?) that either remain unanswered or are countered by a multitude of often contradictory responses.¹³

Thanks to these rhetorical and narrative solutions, and the resulting fragmentation of all points of view, Lyly conveys a conception that he

¹⁰ NICHOLSON 2014 illustrates such an effort, which differs, however, from the approach of this article since the theoretical needs that Nicholson describes in connection to Lyly's stylistic choices are not philosophical but concern instead the Renaissance conception of the literary value of the English language compared to Latin.

¹¹ Cf. GOHLKE 1977, p. 103.

¹² Cf. BARISH 1956, p. 24.

¹³ Cf. ALTMAN 1978, p. 157; CARTWRIGHT 1998, p. 210; HUNTER 1962, p. 157; SACCIO 1969, pp. 44-45, 51.

openly articulates in his two novels, namely, that truth is not something stable and objective, depending instead on the perspective of the observer. This subjectivity applies both to the opinions of Lyly's characters and to the very nature of the world, symbolized by the recurrent theme of the masquerade or disguise.¹⁴

3. HUMANIST AND BAROQUE SOURCES OF LYLÝ'S STYLE

The conceptual or philosophical purpose of Lyly's antitheses, parallelisms, and endless series of naturalistic or mythological similes and metaphors can be better understood in relation to some of its rhetorical models.

As noted by most Lyly scholars, euphuism is greatly indebted to humanist rhetoric and pedagogy. Lyly was influenced in particular by the teachings of English and European humanists such as Roger Ascham (1515-68), Thomas Elyot (1496-1546), and Erasmus (1466-1536), who was close to John Colet (1467-1519) and, via Colet, to Lyly's grandfather, William Lily (1468-1522) – one of the most reputable grammarians of his time.¹⁵

Erasmus's notion of *copia* is especially significant for many formal features of Lyly's euphuism. Sheer length (or lengthiness) is a cardinal attribute of Lyly's prose, both with regard to individual sentences and entire works.¹⁶ Even more importantly, Erasmus's *De copia* (1512) might have influenced the very quality of Lyly's copiousness, which is achieved through myriad digressions, parallelisms, lists of examples, recapitulations, and repetitions. In Erasmus's terms, Lyly's is not only a *copia verborum* but also and in particular a *copia rerum*.

The stylistic ideal of abundance – of both words and things – could be pursued in a variety of ways, none of which were discarded by Lyly. On the one hand, *copia rerum* could be attained by accumulating proofs and arguments in the shape of lateral narratives, digressions, anecdotes, hypothetical arguments, parables, proverbs, comparisons, analogies, and examples drawn from natural history or the sciences.¹⁷ Abundance of words, on the other hand, was the object of an equally extensive range of rhetorical strategies that allowed writers to rephrase their statements by

¹⁴ Cf. SCRAGG 2005b, p. 300.

¹⁵ Cf. *inter alia* KINNEY 1986, pp. 158-171; NICHOLSON 2014, pp. 13-14, 19-44.

¹⁶ Cf. WELLS 2011, p. 126.

¹⁷ Cf. DORAN 1954, pp. 46 ff.; HENDERSON 2011, p. 12.

varying register, lexicon, or materials – that is, by resorting to paraphrases and periphrases.¹⁸

Paraphrase, one of Lyly's favorite rhetorical devices was also listed by Ascham in the second place among the six exercises that he recommended «for the learning of tongues and increase of eloquence».¹⁹ Ascham's paraphrases, described as a way «not only to express at large with more words but to strive and contend (as Quintilian saith) to translate the best Latin authors into other Latin words as many or thereabouts»,²⁰ were not too different from Erasmus's *dictiones resultativae*, which allowed for an extraordinary degree of variety (*varietas*), as Erasmus demonstrated by listing 133 paraphrases of «*tuae literae me magnopere delectarent*» and 200 of «*semper dum vivam tui meminero*».²¹

In addition to paraphrases, Erasmus also suggested that *copia* could be attained by negation, that is, by multiplying the opposite instances of any statement by means of antitheses and reversed arguments. This 'antithetical method' was of course no Erasmian invention. Aristotle had first praised antitheses for their effectiveness in engaging the attention of the audience and facilitating an intuitive understanding.²² This twofold application of antitheses – oratorical and philosophical – is perhaps the reason why antithetical reasoning never really fell out of fashion, being employed in different ways, from Quintilian's notion of *contrapositum* to the antithetical arguments juxtaposed in Scholastic *disputationes*.²³ In Lyly's eyes, the antithetical style described by Erasmus not only offered a much desired source of *copia* and *varietas* but also reflected what he saw as the antithetical character of reality itself. In other words, antitheses – understood as both a rhetorical and a philosophical device – constituted the meeting place of Erasmus's humanist rhetoric and Lyly's baroque awareness of the duplicity inherent to nature.

With regard to antitheses, Erasmus's humanist rhetoric could be made to agree with the conceptual underpinnings of Lyly's style. This was not the case with another cardinal feature of Lyly's *euphuism*. On the threshold of the baroque age, Lyly's metaphors and similes were transmuted from Erasmus's *translationes* and *collationes* into 'conceits' (*concetti* [Ital.] / *conceptos* [Sp.]). At variance with Erasmian *translatio*, whose model was found in the

¹⁸ Cf. ERASMUS 1988, p. 220.

¹⁹ ASCHAM 1909, pp. 99-100.

²⁰ *Ivi*, p. 105.

²¹ Cf. ERASMUS 1988, pp. 72, 76-90.

²² Cf. ARISTOTLE, 1410a-1410b, 1412b (ed. 1947, pp. 392-396, 410-414).

²³ Cf. QUINTILIANUS, 9.3.81-86 (ed. 1970, II, pp. 531-532).

Latin classics,²⁴ the baroque notion of conceit was first defined in an environment close to the Society of Jesus and was thus profoundly influenced by the writings and rhetoric of Ignatius of Loyola.²⁵ Ignatius's *Spiritual Exercises* were based on the assumption that, to communicate notions that exceed the limits of the human understanding, preachers and preceptors ought to rely on analogy and sensorial imagination. Rather than trying to attain abstract knowledge, Ignatius wanted his audience to *inspicere, videre visu* (and possibly *audire, olfacere, gustare, and tangere*) the highest mysteries of the Catholic faith.²⁶ This understanding of the virtues and powers of conceits became widely spread in the late sixteenth and seventeenth centuries, even though its religious implications varied from country to country. What did not vary, however, was the epistemological function implied by the notion of conceit. Even in a country where the Jesuit influence was moderate, such as Lyly's England, the key feature of baroque conceit remained that of making 'palpable' what was invisible or unperceivable to the understanding.

Conceits thus differed from Erasmus's *translationes* in purpose even more than they did in appearance. Rather than constituting one of the many instruments of *copia*, they were the only language in which certain notions and concepts could be expressed. In MacCaffrey's words, conceits are an instrument in the hands of postlapsarian men, who are obliged to take a different route to arrive at the kind of intuitive knowledge enjoyed by God and the angels.²⁷ As remarked by Gracián, knowledge cannot prescind from conceits, which are the most acute (*agudos*) of all rhetorical devices, and the only one to foster a true advancement of learning:

Entendimiento sin agudeza ni conceptos es sol sin luz, sin rayos, y cuantos brillan en las celestes lumberas son materiales con los del ingenio.

Esta urgencia de lo conceptuoso es igual a la prosa y al verso. ¿Qué fuera Augustino sin sus sutilezas y Ambrosio sin sus ponderaciones, Marcial sin sus sales y Horacio sin sus sentencias?²⁸

4. LYLÝ'S MIMETIC CONCEITS AND THE ORDER OF NATURE

Gracián's conviction regarding the epistemological value of conceits is clearly inextricable from the typically baroque idea that the order of nature

²⁴ Cf. ERASMUS 1988, pp. 62-66.

²⁵ Cf. FUMAROLI 1980, p. 362.

²⁶ Cf. LOYOLA 1920, pp. 89-91, 100, 105-107, 134, 144, 148-150, 162, 212, 226-227.

²⁷ Cf. MACCAFFREY 1976, pp. 27, 34.

²⁸ GRACIÁN 2011, p. 439.

is obscure to men and, due to the inherent deficiencies of the human intellect, cannot be immediately perceived. Unsurprisingly, the best description of this notion is to be found in a series of commonplace sixteenth- and seventeenth-century metaphors and similes. As Bacon wrote in the *Preface* to the Great Instauration, the structure of the universe appears to men as a labyrinth: «aedificium autem huius universi structura sua, intellectui humano contemplanti, instar labyrinthi est».²⁹ This is because all casual relationships between things are buried too deep in the bosom of nature to be immediately and intuitively grasped by the observer, who must thus become a hunter, chasing his prey by following hidden trails and scattered pieces of evidence.³⁰

Lyly would have agreed with Bacon: to understand the world, the baroque poet, no less than the seventeenth-century natural philosopher, is forced to follow a winding path whose final destination can often be fathomed only dimly, if at all.³¹ Accordingly, all efforts to interpret reality can be classified as a form of decryption.³² Language plays a conspicuous role in this process. Inasmuch as they reflect the intrinsic duplicity of nature, words may prove highly deceiving.³³ Yet, the mimetic relationship between nature and language can also become an epistemological tool for the poet, whose ambiguous rhetoric affords readers unexpected revelations about the *arcana naturae* it mimics.

The baroque principle of *discordia concors* lies at the heart of Lyly's mimetic language, explaining its proclivity for antitheses. Harmonious discord is an essential feature of the natural order so as it is perceived by the limited intellect of men. As Lyly writes in allegorical terms, harmony and disharmony, concord and discord always coexist in the workings of nature, so neither of them takes precedence over the other. This basic assumption is clearly formulated in the first act of *The Woman in the Moone*, which opens with a dialogue between Nature and her two maidens, Concord and Discord:

[*Discord*]: It grieues my hart, that still in euery worke,
My fellow Concorde frustrates my desire,
When I to perfect vp some wondrous deed,

²⁹ BACON 1857b, p. 129.

³⁰ Cf. *ivi*, p. 128.

³¹ Cf. SWIFT 1986, pp. 66-67.

³² Cf. LYL 1902, I, pp. 307-308; II, p. 439.

³³ Cf. HUNTER 1962, p. 200; SCRAGG 2005a, p. 20.

Do bring forth good and bad, or light and darke,
 Pleasant and sad, moouing and fixed things,
 Fraile and immorall, or like contraries:
 She with her hand vnites them all in one,
 And so makes voide the end of mine attempt.
 [Nature]: I tell thee Discord while you twaine attend
 On Natures traine, your worke must prooue but one;
 And in your selues though you be different,
 Yet in my seruice must you well agree.
 For Nature workes her will from contraries [...].³⁴

Similar notions were widespread in literary and philosophical works of the sixteenth and seventeenth centuries, indeed so widespread that it would be difficult to single out specific sources for Lyly's passage. English poetry, both before and after Lyly, was much interested in the topic. For example, Robert Southwell (1561-95), a contemporary of Lyly, wrote that «natures work it is of arte untoucht, [...] / With such disordered order strangely coucht, / And so with pleasing horror low and hie, / That who it views must needes remaine agast».³⁵ A few years later, John Davies of Hereford (1565-1618) applauded the power of Nature for unifying «the disagreeing Elements together» despite their natural contrarities.³⁶ In 1600, similar notions were once again expressed by the chorographer John Norden (1546-1625), whose *Vicissitudo rerum* explained that all changes in nature «proceede of contraries / That in them breede such strange varieties», eventually resulting in harmonious discord.³⁷

On these grounds, it is possible to explain the endless accumulation of metaphors and similes that constitute a crucial element of Lyly's euphuist style. Even though they seem unrelated to one another, and unnecessary for Lyly's narrative ends, all his metaphors and similes cooperate in the construction of an image of nature whose principal feature is the union between mutually contrasting aspects.

The sources of Lyly's similes are diverse – they range from Plutarch to Ovid and from medieval bestiaries to Renaissance emblem books – yet, in all cases, the natural materials taken into consideration are reinterpreted by Lyly in order to have their ambivalence emerge. Lyly's plants, flowers,

³⁴ LYLY 1902, III, pp. 242-243.

³⁵ Cited in SCOLAR 1965, p. 152.

³⁶ Cf. DAVIES OF HEREFORD 1878, p. 25.

³⁷ Cited in SCOLAR 1965, p. 27.

and animals are true emblems of discordant harmony.³⁸ Black crows and white swans are both birds; bubbling streams and stagnant ponds both water; diamond and pumice both stones.³⁹ By the same token, while «the first draught of wine doth comfort the stomacke, the seconde inflame the lyver»; while too much study intoxicates the brain, too little dries the intellect; «Basill softly touched, yeeldeth a sweete sent, but chafed in the hand, a ranke sauour».⁴⁰

As these examples show, Lyly's awareness of the antithetical character inherent to nature produces a twofold effect. On the one hand, the pedagogical moral that can be drawn from Lyly's metaphors and similes is relatively simple. To navigate the ambiguities of nature, the best route is that of moderation, conceived as an effort to strike the balance between the opposite aspects that coexist in all of the elements belonging to both natural and psychological reality. On the other hand, though, the ambiguity of Lyly's naturalistic similes and metaphors suggests that even the golden rule of moderation is a palliative measure at best since no firm belief or definitive conclusion applies to Lyly's ever-shifting world.

Lyly illustrates this lack of certainties – or, rather, the lack of universal valid perspectives – by means of a further kind of metaphorical ambiguity. While most of Lyly's metaphors and similes owe their ambiguity to the oxymoronic character of their natural referents, some are also ambiguous because they can be employed for different and contrasting ends.

A notable example of this possibility is offered by the debate about nature and education in the *Euphues: The Anatomy of Wyt*. The three main characters of Lyly's *Anatomy* all discuss the hierarchy between nature and education and, although they advance diametrically different theses, they all make use of the same similes: those of the tempered iron and the molten wax.⁴¹ Eubulus advocates the primacy of education over nature by reminding his friends that molten wax (children) can be modeled into all forms, just as red-hot iron, which can be forged by the hammer (education) into a shape that it will retain once cold. This argument is opposed by Euphues, who insists that is impossible to alter nature at will or modify its course: iron, although temporarily softened with fire, will always turn back to its original hardness by cooling down. The same conclusion is reached by Lucilla as well, yet, rather than referring to red-hot iron, she refers to

³⁸ Cf. FEULLERAT 1910, p. 417.

³⁹ Cf. LYL 1902, I, p. 258.

⁴⁰ *Ivi*, I, pp. 248, 195-196; II, p. 315.

⁴¹ Cf. *ivi*, I, pp. 187, 191, 207. Cf. also KINNEY 1986, pp. 138-142.

the example of molten wax, from which she draws a conclusion opposite to that of Eubulus: «so the softe waxe receiveth what soever print be in the seale, and sheweth no other impression, so the tender babe being sealed with his fathers giftes representeth his Imager most lyvely».⁴²

5. THE DESCRIPTION OF HUMAN PASSIONS

As demonstrated by the debate on education in *The Anatomy of Wyt*, Lyly's mimetic rhetoric is not limited to the description of natural phenomena, but also applies to the field of the human mind. The lack of clear and distinct natural classifications corresponds in Lyly's novels and plays to the lack of a single and 'objective' outlook from which to analyze human notions, thoughts, and passions.⁴³ While Lyly's heroes and heroines struggle with the contrarities that inform their minds, through the microcosm of language Lyly demonstrates that everything we hold for certain is, in fact, ambiguous and partial.⁴⁴

This 'psychological application' of Lyly's mimetic style is theorized in the epilogue to *Sapho and Phao*, where the author apologizes for having led his readers into «a Labyrinth of conceites» by citing the labyrinthine character of the protagonists' vicissitudes and passions as an excuse:

They that treade in a maze, walke oftentimes in one path, & at the last come out where they entered in. Wee feare we haue lead you all this while in a Labyrinth of conceites, diuerse times hearing one deuice, & haue now brought you to an end, where we first beganne. Which wearisome trauaile, you must impute to the necessitie of the hystorie, as Theseus did his labour to the arte of the Labyrinth. There is nothing causeth such giddines, as going in a wheele, neither can there any thing breede such tediousnesse, as hearing manie words vttered in a small compass. But if you accept this daunce of a Farie in a circle, wee will hereafter at your willes frame our fingers to all formes. And so we wish euery one of you a thread to leade you out of the doubts, wherewith we leaue intangled: that nothing be mistaken by our rash ouersights, not misconstrued by your deepe insights.⁴⁵

⁴² LYL 1902, I, p. 207. It has been suggested that Lyly might have had Euphues overturn the natural similes used by Eubulus in order to emphasize the immaturity of Euphues, whose sophistical arguments should appear clearly illogical in comparison to Eubulus's sound remarks (KING 1955, p. 150; McCABE 1984, p. 306). This interpretation might not be wrong, but it focuses on a secondary aspect of Lyly's strategy. Moreover, it does not suffice to explain Lucilla's argument.

⁴³ Cf. BARISH 1956, p. 18; KINNEY 1986, pp. 148-157; ID. 2012a, pp. 1-2; SCRAGG 1987, p. 198.

⁴⁴ Cf. KINNEY 2012b, pp. 3, 7; SCRAGG 2005a, p. 18.

⁴⁵ LYL 1902, II, p. 416.

Human thoughts, sentiments, and passions thus share their labyrinthine character with all natural phenomena. As a result, the passions described by Lyly can be suitably portrayed only by comparing them to nature itself.⁴⁶ Even more importantly, this comparison, which provides a rhetorical justification for the euphuistic accumulation of naturalistic and pseudo-scientific similes, also provides an ontological justification for the ambiguous and fickle character of human passions, which are caused by nature itself.⁴⁷ In other words, the naturalistic similes used by Lyly to describe men's sentiments pursue three objectives at the same time. First, they provide an example of nature's ambiguous character; second, they describe human passions; third, they account for the ambiguity of human feelings by relating them to the ambiguity of nature. This is probably the reason why Lyly only and consistently avoids naturalistic similes in the few cases which inherently exclude the possibility of ambivalence and polysemy, for instance, the didactic letters that Euphues sends to Atheos concerning the Christian doctrine, and Lyly's only explicitly religious work, *Pappe with an Hatchet*. On the contrary, naturalistic metaphors and similes are abundantly featured whenever Lyly means to describe his characters' feelings.

Among such feelings, love is given particular attention, since it emblemizes to perfection the notions of ambivalence that play so great a role in Lyly's style and thought. One of the pedagogic debates in *Euphues and his England* is devoted precisely to this theme,⁴⁸ but it is perhaps in *Midas* that Lyly expresses most concisely his conception of the inconstancy of love:

[*Eristus*]: [...] in loue there is varietie.

[*Caelia*]: Indeed men varie in their loue.

[*Eristus*]: They varie their loue, yet change it not.

[*Caelia*]: Loue and change are at variance, therefore if they varie, they must change.

[*Eristus*]: Men change the manner of their loue, not the humor: the meanes how to obtaine, not the mistresse they honor. So did Iupiter, that could not intreat Danae by golden words, possesse his loue by a golden shoure, not altering his affection, but vsing art.

[*Caelia*]: The same Iupiter was an Aegle, a Swan, a Bull; and for euerie Saint a new shape, as men haue for euery mistres a new shadow. If you take example of the gods, who more wanton, more wauering? if of your selues, being but men, who wil think you more constant then gods?⁴⁹

⁴⁶ Cf. STEPHANSON 1981, pp. 6-7.

⁴⁷ Cf. KNIGHT 1939, p. 147.

⁴⁸ Cf. LYLY 1902, II, pp. 56-58.

⁴⁹ *Ivi*, III, pp. 123-124.

Love is thus a symbol of variety: men's desires are continuously transformed by love and love itself is subject to incessant alterations, thus constituting an extreme example of the inconstancy of nature. Lyly explores this notion through his archetypal description of women. Due to their fickleness and ever-changing desires, Lyly's women provide the most evident example of the unstable and inconstant character of love – they constitute, so to speak, the ultimate natural referent of Lyly's metaphors and similes. In these terms, the very plotline of *The Anatomy of Wyt* becomes an allegory of love's inconstancy illustrated through the example of a woman, Lucilla, who keeps mutating the object of her love thus endangering the friendship between the two male protagonists of the novel – Eubulus and Euphues – who share a common affection towards her. As one of Ceres' nymphs and thus an archetypal woman has it in *Loves Metamorphosis*, «in my affections shall there be no staiednesse but in vnstaiednes», hence the flowers she chooses for her garland, «Salamints, which in the morning are white, red at noone, and in the Evening purple».⁵⁰

Along with mysterious salamints, countless curious naturalistic similes are conjured up by Lyly to describe the ambiguous nature of love.⁵¹ Since it cannot assure any constancy in desires and inclinations, love is by definition mendacious, and its enticements destined to be delusional: «white silver draweth blacke lines, and sweete wordes will breede sharpe tormentes».⁵² As Lyly has it in one of his poems, love is «a poysoned serpent couered all with flowers», «a maze wherein affection finds no ende», «a substance like the shadow of the Sunne».⁵³ In short, love is the natural enemy of man: it deprives him of peace and is indeed contrary to tranquility, constancy, stability and anything that is not war. This general truth is illustrated by myriad plants and animals that Lyly lists one by one. In Philautus's terms, «loue is not vnlyke the Figge tree, whose fruite is sweete, whose roote is more bitter then the claw of a Bitter, or lyke the Apple in Persia, whose blossome sauoreth lyke Honny, whose budde is more sower then gall».⁵⁴ Yet, like flies that keep fluttering about candle flames although burning their wings, and like quails that keep feeding on hemlock although it poisons them, lovers will never grow tired of loving, even though love brings them from absolute joy to absolute misery, from chastity to lust, and from affection to ha-

⁵⁰ *Ivi*, III, p. 302.

⁵¹ With regard to salamints, cf. EDGE 1974.

⁵² LYL 1902, II, p. 391.

⁵³ *Ivi*, III, pp. 471-472.

⁵⁴ *Ivi*, I, p. 208.

tred.⁵⁵ Under the influence of love, virginal hearts are turned into «Cotton trees, whose fruite is so harde in the budde, that it soundeth like steele, and beeing rype, poureth forth nothing but wool».⁵⁶

8. CONCLUSION: LYLly AND FRANCIS BACON

Human inconstancy was a widespread literary theme in Lyly's time. Inconstancy was also an essential element of the sixteenth- and seventeenth-century world picture, with its insistence on ambiguity, duplicity, variety, and, more generally, on what Maravall calls the fundamental role of 'movement' in the baroque conception of nature and man. According to this view, the very metaphysical order of being is all but stable, and what men perceive of it is merely the twilight between consecutive phases in the endless succession of contrasting states.⁵⁷

Analyzed against the background of this general worldview, little in Lyly's pedagogical novels and courtly plays seems entirely original. His conception about the inconstancy of women and the fickleness of love was shared by most of his contemporaries and fellow poets. The principle of moderation, advanced by Lyly as a palliative solution to the ambiguity and inconstancy of human passions, was not novel either, belonging to a long-established moral and pedagogic tradition. Even Lyly's reflections on the discordant harmony informing the natural world pertained to a mannerist or baroque Weltanschauung that Lyly shared with most of his contemporaries.

As a matter of fact and in spite of what the above analysis might suggest, Lyly seldom considers the problem of the natural order per se. For the most part, he uses curious and unconventional naturalistic examples to illustrate fairly conventional opinions about love, passions, women, and so on. Therefore, Lyly's import for early modern intellectual history does not lie so much in his argumentative ends as in his argumentative means. More specifically, the significance of Lyly's works becomes apparent upon considering his similes and allegorical explanations in view of the metaphoric materials used rather than with regard to their argumentative purpose.

From this perspective, two characteristic traits of Lyly's metaphorical style can be singled out as being especially noteworthy. Firstly, the onto-

⁵⁵ *Ivi*, II, p. 172; III, p. 321.

⁵⁶ *Ivi*, II, p. 447.

⁵⁷ Cf. MARAVALL 1986, pp. 175-176, 179.

logical explanation implicitly provided by Lyly to justify the inconstancy of human passions and vicissitudes, namely the fact that they belong to a natural order whose paramount characteristic is that of being ambiguous and unstable, as assumed by a growing number of philosophers and intellectuals in the late sixteenth century. Secondly, the equally implicit awareness that human ambiguousness or inconstancy is best illustrated by comparison with curious instances of natural contrarities and examples of discordant harmony.

These two implicit assumptions were to constitute a crucial feature of momentous trends in the natural philosophy of the late sixteenth and early seventeenth century, especially in Britain. A few decades after the composition of Lyly's works, metaphors and natural examples of the same kind of those employed by Lyly were used by Bacon to provide a description of the natural realm – of its 'latent process' and 'latent schematism.'⁵⁸ Even more importantly, the curious natural examples that inspire most of Lyly's metaphors informed many of Bacon's all-important 'prerogative instances,' that is highly informative kinds of phenomena for the philosopher to analyze and use as directive aids in natural inquiry.⁵⁹ By the same token, many of Lyly's natural examples and metaphors foreshadowed the preliminary questions from which Bacon's experimental inquiries usually departed – the headings of the ideal *Calendar of doubts* whose compilation Bacon suggested in the *De augmentis scientiarum*.⁶⁰ Indeed, one could compare remarks such as «although the loadstone drawe yron, yet it cannot moue golde, though the Iette gather up the light strawe, yet can it not take up the pure steele»⁶¹ to typically Baconian questions such as: why does the loadstone attract iron, but not gold? why does amber attract specks of straw, but not of iron?

The analogy between Lyly's naturalistic metaphors and Bacon's prerogative instances does not imply, of course, that Lyly outlined a project of natural investigation even remotely comparable to that of Bacon. Nevertheless, Lyly's works belong to an artistic, literary, and poetic environment that constituted the cultural background which eventually allowed for the development of a scientific program such as Bacon's.⁶² If one should accept Boyd's definition of 'theory constitutive' metaphors, according to

⁵⁸ Cf. BACON 1857b, pp. 227-228.

⁵⁹ Cf. *ivi*, pp. 278-363. See in this regard: GAUKROGER 2001, pp. 153-154; SHARPE 2018.

⁶⁰ Cf. BACON 1857a, pp. 562-563.

⁶¹ LYL 1902, I, p. 228.

⁶² Cf. HODGES 1985, p. 99.

which metaphoric clusters often provided the only means of expression for embryonic scientific, philosophical, and cosmological concepts eventually to be formulated in a non-metaphoric fashion, Lyly's natural similes may certainly be considered as such.⁶³ Therefore, the fact that Lyly did not share Bacon's scientific and philosophical agenda must not preclude us from appreciating Lyly's natural curiosity, and sophisticated use of nature examples. These aspects of Lyly's thought and, more generally, of the cultural background that he exemplifies were in no way rejected by Bacon, who developed and reworked them into a scientific discourse in its own right – a scientific discourse that might have never existed without such cultural background.

⁶³ Cf. BOYD 1979, pp. 360-361.

YURI PRIMAROSA

PITTRICE, ARCHITETTRICE E 'SCULTRICE' ROMANA.
LA VITA E LA CARRIERA DI PLAUTILLA BRICCI
ATTRAVERSO NUOVI DOCUMENTI

Quando, nel settembre del 1690, l'abate Elpidio Benedetti (1610/11-1690) prolungò oltre la sua vita terrena l'usufrutto di una sua casa di Trastevere a Plautilla Bricci (1616-1692), si preoccupò di assicurare alla sua 'artista di casa', all'epoca settantaquattrenne, una vecchiaia decorosa (Fig. 1). Questo modesto privilegio, già accordato alla Bricci nell'estate del 1677,¹ la dice lunga sulla natura del rapporto intercorso tra i due: Plautilla, infatti, era stata per Benedetti la devota *ghostdesigner* di molte sue invenzioni, l'artista universale (pittrice-architetta-decoratrice) da interpellare per ogni suo progetto, la fedele alleata di una vita spesa al servizio della corona francese. Elpidio, dal canto suo, era stato per lei



Fig. 1. ANTONIO GHERARDI, *Ritratto di Plautilla Bricci come architettice*, 1662-1665 circa. Los Angeles, collezione privata.

¹ Roma, Archives des Pieux Établissement de la France à Rome et à Lorette (d'ora in poi APEF), vol. 36, *Lib. decret. congr. S. Ludovici*, 10 agosto 1677 (cit. MICHEL 1972). Tali disposizioni vennero rinnovate da Elpidio nel 1690 all'interno del suo ultimo testamento (Archivio di Stato di Roma, d'ora in poi ASR, Trenta Notai Capitolini (d'ora in poi TNC), Uff. 30, vol. 306, c. 479v). Nella Pasqua del 1677 Plautilla non risulta ancora risiedere in quell'abitazione.



Fig. 2. PLAUTILLA BRICCI, *Cappella di San Luigi IX*, 1676-1680. Roma, San Luigi dei Francesi.

mentore e pigmalione, colui che per primo aveva creduto nel suo talento, ancor più di suo padre Giovanni Bricci, che l'aveva iniziata giovanissima alla pratica del disegno assieme al fratello Basilio, indirizzandola soprattutto verso il genere devozionale. L'abate aveva offerto a Plautilla la possibilità di potersi affermare come pittrice pubblica e 'di storia', promuovendola nei propri cantieri e presso i suoi amici romani, fino a farla diventare, di fatto, l'«architettrice» famosa che tutti conosciamo, capace di meravigliare il mondo con gli stravaganti progetti della villa del Vascello e con una cappella sontuosa in una delle chiese più importanti di Roma (Fig. 2).

La ricostruzione della vita e della carriera di Plautilla Bricci ha costituito un capitolo importante nell'economia del volume che ho pubblicato nel 2018 grazie al generoso sostegno della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura.² Da quel libro, dedicato al principale committente di Plautilla, è poi scaturita la prima mostra monografica sull'«architettrice», tenutasi a Roma presso la Galleria Corsini tra il 2021 e il 2022,³ al termine della quale ha avuto luogo una giornata di studi incentrata sul percorso artistico di Plautilla, i cui atti sono in corso pubblicazione.⁴ Nel quadro di questa fervida accelerazione degli studi bricciani, fiorita negli ultimi cinque anni anche a seguito della pubblicazione del bel romanzo di Melania Mazzucco, si presentano in questa sede alcune novità documentarie sulle residenze romane di Plautilla e sulle sue relazioni professionali. In secondo luogo, verrà esaminato il suo coinvolgimento nel restauro e nell'adornamento del ciborio medievale di San Giovanni in Laterano, una vicenda di committenza particolarmente significativa sinora ignota agli studi.

LE CASE DI PLAUTILLA

Nel 1677, come è noto, la Bricci ricevette in usufrutto dall'abate Benedetti una delle quattro abitazioni che quest'ultimo aveva fatto edificare *ex novo*, a partire dal 1674, in un'area nei pressi della chiesa di San Francesco a Ripa, concessagli in enfiteusi dal monastero di San Cosimato;⁵ tale caseg-

² PRIMAROSA 2018.

³ *Una rivoluzione silenziosa* 2021.

⁴ *Nuove scoperte su Plautilla Bricci* 2024.

⁵ PETRUCCI 1995, pp. 34, 78. Nel 1674 Benedetti aveva ottenuto in enfiteusi dalle monache di San Cosimato un sito prospiciente la piazza di San Francesco a Ripa, obbligandosi a costruirvi un isolato di abitazioni assieme all'apertura di due vicoli: uno trasversale e uno parallelo alla via di San Francesco. Nel 1676 l'isolato doveva essere già tracciato ma le case non ancora completate. Nell'agosto del 1677 l'abate stipulò con i padri di San Luigi dei Francesi un censo

giato – ancora parzialmente riconoscibile per i decori in ferro battuto dei timpani a lunetta sopra gli ingressi, contrassegnati dal giglio di Francia – fu in seguito donato da Elpidio ai padri di San Luigi dei Francesi in cambio della sottoscrizione di un censo vitalizio,⁶ all'interno del quale fu inserita la citata clausola a vantaggio di Plautilla:

stante ch'il detto Signore Abbate ha concesso l'usufrutto di una delle dette quattro case senza i mezzanini alla Signora Plautilla Briccia pittrice, sua vita durante, perciò venendo il caso che detta Signora Plautilla sopravviva il detto Signore Abbate sia egli obbligato a sua eredità di risarcir indenne la Chiesa di quella porzione di casa che goderà detta Signora Plautilla, secondo la relatione da farsi dall'Architetto di detta Chiesa e Spedale suddetto.

Da un'inedita quietanza autografa della Bricci, ritrovata nel fondo del Capitolo Lateranense conservato presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma, apprendiamo che fino al 1679 la casa concessale dall'abate fu data in affitto a tale Agostino Tetio (Fig. 3):

Io infrascritta ho ricevuto dal Signor Agostino Tetio per le mani di Valeriano Raimondo suo servitore scudi sei e baiocchi 10 moneta, sono per la pigione della Casa posta a S. Francesco a Ripa per li giorni decorsi dal primo di Maggio [...] sino al presente, nel qual giorno ho ricevuto le Chiavi [...] senza pregiudizio della ricognitione da farsi dello stato in che habbia lasciata la d[ett]a Casa. In fede oggi di 14 giugno 1679.

Io Plautilla Briccia mano propria.⁷

L'artista preferì ricavare una piccola rendita da quell'abitazione, forse già affittata a terzi dallo stesso Benedetti, evidentemente perché in possesso di un altro alloggio. Nel testamento dell'abate, dettato sul letto di morte il 6 settembre 1690, si fa di nuovo riferimento al censo vitalizio e alla casa donata alla Bricci:

lascio alla Chiesa di San Luigi dei Francesi quel pezzetto della Isola delle mie case nella strada di San Francesco che non fu compreso nel censo vitalizio che feci con detta chiesa di tutta l'isola [...], volendo sperare che col motivo di questo legato [...] si compiaceranno andare con cortesia nel pretendere la pigione della casa che

vitalizio di diecimila scudi; in cambio si obbligava ad affittare le suddette case per ricavarne quattrocento scudi l'anno da versare alla chiesa.

⁶ APEF, *Testamenti et instrumenti*, vol. 51, cc. 164 e 186; vol. 52, cc. 8-11; *Liber Congregationis*, reg. 36, 10 agosto 1677.

⁷ Roma, Archivio Storico del Vicariato (d'ora in poi ASVR), Archivio Storico del Capitolo Lateranense (d'ora in poi ASCL), vol. FF xx, cc. 366-367.

donai alla Sig[no]ra Plautilla Bricci sua vita durante, potendosi contrapporre un capitale perpetuo con uno temporaneo in persona d'età assai avanzata.⁸

Grazie ai recenti studi di Riccardo Gandolfi, sappiamo che in quella stessa casa articolata su due livelli – la bottega su strada e la zona abitativa al piano superiore –, la donna venne a mancare a settantasei anni nel novembre del 1692, pochi mesi dopo suo fratello, lasciando decine di opere non finite in un atelier in piena attività.⁹

Tre atti notarili riguardanti Plautilla e Basilio (quest'ultimo compare talvolta in veste di procuratore della sorella) precisano ulteriormente le vicende biografiche dell'«architettrice». Il primo documento, datato al mese di novembre del 1662, è un atto possessorio associato al pagamento di 24 scudi, fatto in favore e a istanza della Bricci.¹⁰ L'atto, rogato a nome di Basilio, riguarda una «domus» di Plautilla sita nel rione Ripa, nell'«isola» di San



Fig. 3. Plautilla Bricci riscuote l'affitto di una casa nei pressi di San Francesco a Ripa datale in usufrutto da Elpidio Benedetti (ASCL, vol. FF xx, cc. 366-367).

⁸ ASR, TNC, Uff. 30, vol. 306, cc. 479 e seguenti; cit. in D'ONOFRIO 1973, appendice 16, pp. 375-378.

⁹ ASR, Notai R.C.A., vol. 1018, cc. 692-694, 716-717. Cit. in GANDOLFI 2024.

¹⁰ ASR, TNC, Uff. 12, cc. 313-314 e 326; MAZZUCCO 2019, appendice on line, p. 12; MAZZUCCO – PRIMAROSA 2021, p. 342. Plautilla entra in possesso di un censo su una casa «positę Romę in Regione Ripę in insula Sancti Bartholomei angulum facien[tis], iuxta a duobus lateribus vias publicas, ab alio bona hospitalis Beatę Marię de Horto», nell'isola Tiberina (Possessus vigore mandı associando pro scutis 24 monete. Pro domina Plautilla Briccia).

Bartolomeo, ingiustamente occupata da tale Guido Visconte (nel testo si fa riferimento a una sentenza del secondo collaterale capitolino). Il censo che gravava sulla casa fu poi retrovenduto dalla Bricci nel marzo del 1674.¹¹

Da queste carte si evince che l'artista risiedeva in quel momento «in regio Arenula», vicino alla chiesa di Santa Maria in Monserrato, probabilmente nel palazzetto di Elpidio Benedetti. Tale informazione è particolarmente importante, poiché gli *Stati delle anime* di quella zona, afferenti alla parrocchia di San Giovanni in Ayno, si fermano all'anno 1658,¹² dunque al tempo in cui Plautilla era stabilmente documentata nei pressi di via Giulia (1646-1670).¹³

IL RAPPORTO CON IL CORAMARO AGOSTINO NESPOLA

Da un altro inedito atto notarile del 9 maggio 1681 emergono i rapporti intrattenuti da «Basilio et Plautilla de Briccis» con Agostino Nespola, noto «coramaro in Santa Lucia in banchi», cioè Santa Lucia del Gonfalone in via dei Banchi Vecchi. L'artigiano, detenuto in quel momento nelle Carceri Nuove su istanza dell'Ospedale della Santissima Trinità dei Pellegrini e dei Convalescenti, dava il suo consenso affinché le sue figlie vendessero ai Bricci una loro casa, con la promessa di poterla riacquistare dopo sei anni («venditio cum pacto redimendi»).¹⁴ Plautilla e Basilio si fecero carico del censo imposto su quell'abitazione, situata nel rione Borgo, a favore di tale Elisabetta Palazia.

Prima di finire in prigione, Nespola aveva vissuto una carriera luminosa, operando persino al fianco di Gian Lorenzo Bernini per i «parati dell'altare di corami, [da lui] lavorati con fiori naturali a uso di Olanda»¹⁵ per la

¹¹ ASR, TNC, Strumenti, Uff. 12, c. 195, *Retroven[diti]o census = 50 ms*; MAZZUCCO 2019, appendice on line, p. 12; MAZZUCCO – PRIMAROSA 2021, p. 342.

¹² Roma, ASVR, Parrocchia di San Giovanni in Ayno, *Stati delle anime*, 1658: «Case incontro a Monserrato Cantone de padri della Minerva n° 15 vacante [...] Case de Ministri degl'Infermi n° 18; Sig.re Elpidi de Benedicti romano [anni] 42».

¹³ Dal 1646 al 1670 l'artista abitava con la sua famiglia e diversi inquilini e pigionanti. I toponimi «isola dei Bresciani» e «isola del Vecchiarelli» del 1646-1649 potrebbero corrispondere a quello del 1650-1658 («isola de' signori Sacchetti», che acquistarono palazzo Acquaviva nel 1648). Dopo la Pasqua del 1658 i Bricci lasciarono l'appartamento vicino palazzo Sacchetti e si stabilirono nell'«isola incontro Santa Lucia», di fronte «alla chiesa e piazza Sforza» (ASVR, San Biagio della Pagnotta, *Stati delle anime*, 1646-1670, *passim*; MAZZUCCO – PRIMAROSA 2021, p. 341, con bibliografia precedente).

¹⁴ ASR, TNC, Uff. 25, vol. 587, cc. 331-334 e 345v. Le figlie di Agostino menzionate nell'atto sono Maria Maddalena, Margherita, Dorotea, Elisabetta e Caterina.

¹⁵ GOLZIO 1939, p. 404.

chiesa di Castel Gandolfo (1660-1661), oltre che per la famiglia Rospigliosi e soprattutto per casa Chigi, nella cui contabilità sono registrati diversi pagamenti a suo favore per i parati che ancora oggi rivestono alcune sale del palazzo di Ariccia.¹⁶

Il coramario romano doveva essere particolarmente legato ai Bricci, anche perché sappiamo che Plautilla era solita dipingere su supporti in cuoio. Ben nota, infatti, è la menzione delle «due portiere di corame grandi in argento et oro» da lei realizzate su disegno di Pietro da Cortona per il medico e poeta laureato Giacomo Albano Ghibbesio (James Alban Gibbes).¹⁷ Tale specifica competenza era stata acquisita dall'artista già nella bottega paterna, essendo stato Giovanni Bricci, tra le altre cose, anche un rinomato autore di pitture «su cuoio con le insegne delle famiglie dipinte nello scudo», eseguite «con tanta bellezza e maestria che tutti ricorrevano a lui». ¹⁸ Un'ulteriore traccia di questo rapporto è contenuta nell'inventario dei beni della Bricci, ritrovato di recente da Gandolfi, nel quale sono riferiti alla proprietà di Margherita di Agostino Nespola ben tre tele: un quadro «di quattro palmi rappresentante [una] ghirlanda di fiori col Signore in mezzo senza cornice», «un altro di quattro palmi rappresentanti ghirlande di frutti» e «un altro di mezza testa rappresentante [la] Madonna del Carmine [con] cornicetta dorata», quest'ultimo derivato quasi certamente dalla *Madonna di Montesanto*, prima opera pubblica di Plautilla.¹⁹ Nello stesso documento, infine, sono registrati alcuni corami dipinti, anch'essi eseguiti con ogni evidenza dalla Bricci, forse in rapporto o in collaborazione con la bottega del Nespola: un quadretto «piccolo fatto sul corame rappresentante Nostro Signore legato», un altro di dimensioni simili raffigurante una Carità, «un quadro misura d'imperatore con [la] Madonna e Bambino fatto sul corame», uno di «mezza testa con [la] Madonna e Bambino», «un altro piccolo d'un ritratto fatto nel corame» e «due altri dipinti sopra il corame» di soggetto non specificato.²⁰ Si tratta di tracce importanti poiché questo genere

¹⁶ Nel 1674 «Agostino Nespolo» fu pagato per aver realizzato un rivestimento di corame per un tavolino di cristallo che arredava il palazzo abitato dai Rospigliosi a Monte Cavallo. Nel 1685 fu la figlia maggiore di Agostino, Maddalena, a riscuotere i denari per altre forniture: cfr. DI CASTRO 2000. Si veda anche PETRUCCI 1998.

¹⁷ L'intellettuale, legato a Benedetti e a Carlo Cartari, si era avvalso della speciale versatilità della Bricci, annoverando poco prima del 1668, tra le cose a lui più care, quegli arredi personalizzati con il proprio stemma e «con qualche invenzione sua». ASR, Cartari Febei, vol. 63, c. 294v (il testamento di Ghibbesio fu aperto nella primavera del 1677); cit. in BERLOTTI 1886, p. 251; MICHEL 1972.

¹⁸ GANDOLFI 2021, p. 133.

¹⁹ GANDOLFI 2024.

²⁰ *Ivi.*

di opere, qualificato da supporti altamente deteriorabili, sembra purtroppo destinato a rimanere privo di riscontri materiali.

Dalla descrizione topografica dell'abitazione trasteverina di Plautilla, fornita dal suo inventario dei beni, apprendiamo infine che l'artista era in possesso di mobili di qualche pregio e di diversi corami d'arredo, forse anch'essi impreziositi dalla maestria del Nespola. I suoi «parati di corami [con] stampe di rilievo e lacca rossa, con [loro] colonne verdi et oro» e le sue «portiere di corame» contribuivano a rendere visibile la sua nuova condizione di artista affermata e il suo ormai raggiunto *status* di 'Signora'.

PLAUTILLA 'SCULTRICE': LA CUSTODIA DELLE RELIQUIE DI SAN GIOVANNI IN LATERANO

Plautilla Bricci, come è noto, riuscì a declinare il suo mestiere di artista con straordinaria determinazione e versatilità, come mai nessuna prima e dopo di lei: non fu infatti soltanto una valente disegnatrice e una pittrice versata in più generi (dal ritratto al paesaggio, dalle storie sacre e profane alla natura morta) e in grado di dominare i formati e i *media* più diversi (dalle miniature alle pale d'altare, dalla pittura a olio a quella a tempera su tela, rame, tessuto o corame), ma fu anche un'esperta architettrice, una promotrice di imprese editoriali, un'ideatrice di apparati effimeri e plastici, una musicista dilettante e – vedremo – persino provvista di qualche competenza nel campo della scultura, in qualità di 'plasticatrice' e di modellatrice di figure in terracotta. Dovette quindi trattarsi, in tutto e per tutto, dell'unico caso di artista universale donna nella storia dell'arte europea, non solo di età moderna.

Da ulteriori documenti inediti apprendiamo che, verso la fine del 1676, Basilio Bricci era stato incaricato dal Capitolo Lateranense di progettare una «custodia» per reliquie da porre in cima al ciborio di San Giovanni in Laterano nel lato rivolto verso la navata centrale. Tale opera – e c'è da chiedersi se non lo siano state anche le altre – fu il frutto della collaborazione tra i fratelli Bricci, poiché sappiamo con certezza che Plautilla, tra il 1676 e il 1677, fornì i modelli in creta per alcuni ornamenti e per i rilievi dei sei sportelli di quel prezioso 'credenzone', come pure di un angelo a sostegno dello stesso armadio.²¹ L'artista, inoltre, plasmò i modelli di altri due «angiolini putti» da porre in cima al tabernacolo dedicato ai Principi degli Apostoli.

²¹ ASCL, vol. FF xx, c. 371. Per una disamina più approfondita della vicenda e per la trascrizione integrale dei documenti citati si rimanda a PRIMAROSA 2024.

Si tratta di incarichi non particolarmente complessi sotto il profilo tecnico, ma dall'eccezionale valore simbolico, poiché il tempio romano dedicato al Battista era uno dei luoghi più santi della cristianità. Il ciborio-reliquiario gotico, commissionato da papa Urbano V al senese Giovanni di Stefano all'indomani degli incendi che avevano sfregiato la basilica nel 1308 e nel 1361, racchiudeva l'antico altare ligneo della chiesa paleocristiana, sul quale si diceva avessero officiato i primi papi, san Pietro compreso (Fig. 4). All'interno di questa grandiosa macchina liturgica, l'architetto medievale aveva progettato una cappellina quadrata, nella quale Urbano V, nel 1370, aveva fatto traslare dal Sancta Sanctorum le teste di Pietro e Paolo.²²

Potremmo legittimamente chiederci se, e in quale misura, il miracolo dell'icona di Santa Maria in Montesanto, accaduto a Plautilla in gioventù, possa aver agevolato la scelta dell'artista per questa impresa.²³ Proprio in virtù del fatto di essere stata toccata dalla grazia divina, l'architettrice poteva godere di una maggiore autorità per intervenire concretamente al rinnovamento di quella «custodia» così sacra.

La ricerca condotta nelle carte del Capitolo Lateranense ha permesso di precisare l'attività dei Bricci attraverso dettagliate relazioni contabili relative alla ripartizione dei compiti delle diverse maestranze, anche sulla base di «disegni e spolveri» eseguiti da Basilio: non soltanto pittori, scultori e decoratori, ma anche artigiani specializzati, scalpellini, muratori, falegnami, intagliatori, «ferrari», «illustratori», indoratori e «tornitori». Gli interventi sulla struttura gotica del ciborio, com'era prevedibile, dovettero essere in parte anche di restauro: nei pagamenti dello scalpellino si parla infatti di «risarcimenti fatti attorno al Ciborio fuori e dentro co' tasselli e scorniciati», in quelli del muratore di «levature del vecchio, e risarciture», mentre il ferraro fu pagato per aver «addirizzata a fuoco la ringhiera in opera».²⁴

Nel giugno del 1677 il Briccio firmò un ordine di pagamento di 30 scudi a favore di «mastro Bartolomeo Gentile intagliatore in legno» per «figure», un festone di «fiori naturali» e due «angiolì putti che 'l tengono», questi ultimi «scolpiti da Lorenzo Rues intagliatore conforme i modelli fatti in

²² MONFERINI 1962.

²³ La grande tela, databile verso il 1640, costituisce la prima opera pubblica eseguita a Roma da Plautilla Bricci in onore della Beata Vergine del Carmelo. L'icona conserva sul retro la firma della pittrice e un foglio manoscritto, vergato per tramandare la memoria di un evento prodigioso: «La presente Imagine della Madonna Santissima di Monte Santo fu de[pin]ta circa l'anno 1640 da Plautilla Bricci romana zitella d'anni 13 [sic], che, com'essa medesima più volte testificò ai nostri padri, essendosi abagliata nell'ombreggiare alcune parti della faccia per non haver mai depinto in grande, la trovò miracolosamente perfettionata» (l'opera è stata identificata in PRIMAROSA 2018, pp. 42-44).

²⁴ ASCL, vol. FF VIII, cc. 517-518.



Fig. 4. GIOVANNI DI STEFANO, *Ciborio*, 1367-1370. Roma, San Giovanni in Laterano (dopo i restauri ottocenteschi).

greta d'invenzione e mano della Signora Plautilla Bricci». ²⁵ Papa Innocenzo XI Odescalchi, asceso al Sacro Soglio nel settembre del 1676, aveva infatti commissionato all'architetto un armadio per custodire delle reliquie «considerabilissime»: il «sangue e l'acqua che uscirono dal costato» di Cristo, frammenti della croce su cui fu crocifisso, il «vestimento di porpora col quale fu vestito per ischernò nel Pretorio di Pilato» e numerose altre. ²⁶

Basilio e Plautilla si occuparono del progetto e della decorazione di questa venerabile «custodia», affidandosi per la sua concreta realizzazione al falegname Teodoro Feoli, allo scultore Lorenz Rues e all'intagliatore Giovan Battista Vannelli. ²⁷ Quest'ultimo traspose su legno gli studi grafici dell'architetto «à favore de gl'intagliatori e falegnami che [avevano] operato in vigore delle dette disegnature»: gli stemmi Odescalchi, le «imprese, 4 colonne torte, scorniciamenti centinati per più versi, e al punto cartelle, corona, foglie, palme, baldacchinetto», ricalcati sui «cartoni grandi» del Briccio. ²⁸ Plautilla, invece, si occupò della progettazione della decorazione figurata, poiché un ordine di pagamento del giugno del 1678 riferisce del compenso da lei richiesto per le sue «invenzioni» e per il lavoro da lei svolto. Dal conto, sottoscritto da suo fratello, apprendiamo che la donna aveva fornito agli scultori dei modelli in creta plasmati da lei stessa per la realizzazione dei rilievi lignei degli sportelli della «custodia» e per un «angelo grande alla destra che sostiene il Tabernacolo», ²⁹ affinché «gli intagliatori di legno operassero bene». ³⁰ Spettò a lei anche la realizzazione dei modelli per i due putti reggifestone, scolpiti dal già ricordato Lorenz Rues (1638-1690), artista di lingua tedesca originario di Brunico attivo a Roma almeno dal 1670, sul quale solo di recente si sta facendo nuova luce. ³¹ Lo stesso

²⁵ ASCL, vol. FF xx, cc. 368-369.

²⁶ CRESCIMBENI 1723, pp. 93-94.

²⁷ Il nome dell'intagliatore, che aveva bottega presso la Chiavica del Bufalo, compare ripetutamente, dal 1682 al 1711, nei libri contabili della famiglia Rospigliosi Pallavicini (cfr. WADDY 2000, in particolare pp. 234, 275). I conti da lui presentati risultano tarati da Ludovico Gimignani, che all'epoca aveva già realizzato la sua pala per la cappella Benedetti in San Luigi dei Francesi, e da Filippo Carcani, attivo come stuccatore nella cappella Lancellotti in San Giovanni in Laterano, contemporaneamente ai Bricci.

²⁸ ASCL, vol. FF xx, cc. 366-367.

²⁹ ASCL, vol. FF xx, c. 371.

³⁰ ASCL, vol. FF xx, c. 372.

³¹ Nel 1670 Rues scolpì per i Chigi un crocifisso in avorio «grande palmi tre in circa», stimato da Johann Paul Schor (GOLZIO 1939, pp. 144, 345 e 347, doc. 952). Lavorò inoltre nella chiesa di Santo Spirito in Sassia ai due angeli che sostengono il tabernacolo dell'altare maggiore e su una delle statue della balaustra di Santa Maria dei Miracoli. Cfr. FISHER PACE 1988, pp. 87-91.



Fig. 5. PIER LEONE GHEZZI, *Il Concilio provinciale lateranense del 1725, 1725-1730*. Raleigh, North Carolina Museum of Art, inv. 52.9.157.

scultore altoatesino, specializzato nella creazione di figure eburnee di grande formato qualificate da un notevole virtuosismo tecnico, aveva eseguito per la stessa basilica anche due crocifissi, autentici capolavori della scultura in avorio di età barocca, paragonabili ad altri esemplari famosi da lui inviati a Toledo e a Firenze.³²

All'interno della «custodia» lateranense, nelle fodere in rame degli sportelli, Plautilla Bricci dipinse «quattro angeli in chiaroscuro d'oro», «genuflessi alle Sante Reliquie»; al suo pennello, inoltre, spettavano il «cielo del Baldacchino grande [...], lo Spirito Santo e [la raffigurazione dello] splendore con molti cherubini».³³ La fortuna che dovette avere questa commissione così speciale, inoltre, è sottolineata dalla menzione di una tela di

³² Cfr., da ultimo, SCHMIDT 2012, pp. 151-183.

³³ ASCL, vol. FF xx, c. 371.

Plautilla «rappresentante [i] SS. Pietro e Paolo con cornice nera», documentata nell'inventario dei beni dell'artista redatto *post mortem*.³⁴

Grazie a un dipinto di Pier Leone Ghezzi oggi negli Stati Uniti (Fig. 5), che 'fotografò' l'interno della basilica poco dopo il 1725, è possibile precisare l'aspetto della «custodia» e dell'allestimento bricciano: si vedono chiaramente i putti e il festone posti a decorazione del ciborio verso la navata e, sulla ringhiera, il reliquiario sorretto dagli angeli. Tutto il tempietto, inoltre, era 'vestito' con drappi purpurei, paramenti vari e immagini dei santi Pietro e Paolo, sostituibili a seconda delle ricorrenze liturgiche.

Nel 1851 si decise di cancellare ogni traccia di queste 'manomissioni' seicentesche, anche se non tutto fortunatamente è andato perduto. La grande «custodia» delle reliquie esiste ancora, riallestita nella navata sinistra della stessa chiesa sull'altare della cappella Lancellotti dedicata a San Francesco d'Assisi, assieme ai due angeli in volo con la palma e la croce, di evidente derivazione berniniana (Figg. 6-7). Gaetano Moroni, nel 1855, informa che il Capitolo Lateranense aveva fatto «restaurare e indorare la bellissima custodia o armadio delle SS. Reliquie, che fatta lavorare da Innocenzo XI, per circa due secoli era stata sul gran ciborio dell'altare papale, e la collocò sull'altare della cappella delle Stimmate di San Francesco d'Assisi». ³⁵ Il restauro ottocentesco, promosso nel 1851 da papa Pio IX con l'intenzione di ripristinarne la *facies* paleocristiana dell'area presbiteriale della basilica, non alterò l'aspetto originario del manufatto ma ne ottuse la doratura, coprendone la patina antica.

L'armadio-reliquiario bricciano, a guisa di una facciata di chiesa in scala ridotta, è composto da tre scomparti con sei ante decorate con rilievi dorati, scolpiti in legno di noce. L'opera si accorda alla struttura gotica del ciborio – alla quale rimandano le colonne tortili – e, allo stesso tempo, recupera la grammatica borrominiana che qualifica il geniale intervento del ticinese in Laterano in occasione del giubileo del 1650: il movimento curvilineo delle superfici e, al contempo, la calibrata alternanza di parti concave e convesse, partecipi della poetica delle facciate di San Carlino e dell'Oratorio dei Filippini.

Nei due sportelli centrali campeggiano Cristo e la Vergine, mentre i rilievi delle quattro ante dei due riquadri laterali celebrano le sacre spoglie dei martiri conservate all'interno della «custodia». I santi in primo piano, disposti in due gruppi da tre davanti a una folla indistinta di martiri, sono rispettivamente Lorenzo, Giovanni Battista e Pietro (a sinistra), e Maria Maddalena, Giovanni Evangelista e Pancrazio (a destra).

³⁴ GANDOLFI 2024.

³⁵ MORONI 1855, p. 69.



Fig. 6. La cappella di San Francesco d'Assisi in San Giovanni in Laterano con la *Custodia delle reliquie* progettata da BASILIO E PLAUTILLA BRICCI.



Fig. 7. BASILIO E PLAUTILLA BRICCI (ideazione), *Custodia delle reliquie*, 1676-1678. Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano, cappella di San Francesco d'Assisi.

I lavori promossi da papa Odescalchi si conclusero tra la fine del 1678 e l'inizio del 1679 e, in un primo momento, venne negato a Basilio, Plautilla e un loro giovane aiutante il pagamento del compenso pattuito.³⁶ Tra le carte rinvenute, spicca la copia di un'illuminante lettera che Plautilla Bricci aveva scritto di suo pugno «al Signor Antonio degli Effetti», nella quale supplicava l'aiuto dell'amico, già noto agli studi per essere stato il committente del «curiosissimo studiolo» impreziosito da un rame miniato dalla pittrice.³⁷ Plautilla pregava Antonio di intercedere presso monsignor Mario Fani – canonico lateranense, nominato camerlengo dal 1653³⁸ – affinché fosse saldato al più presto il proprio conto.³⁹ Nell'esigere il suo credito per i modelli fatti, l'artista illustrò alla controparte i diversi modi che si potevano seguire nella realizzazione di un'opera.

³⁶ ASCL, vol. FF xx, c. 372.

³⁷ Sul mobile vedi BONNEFOIT 1997; ID. 1998; LAUREATI 2015; PRIMAROSA 2021, pp. 62-68.

³⁸ ASR, Camerale III, *Chiese e monasteri*, b. 1092 bis, c. 82.

³⁹ ASCL, vol. FF xx, cc. 373-377.

Il documento non costituisce soltanto una raffinata disquisizione teorica stesa con limpida efficacia argomentativa, ma rappresenta un vero manifesto artistico e, in definitiva, una potente e finora insuperata rivendicazione di genere. Si tratta infatti di una fonte importante per comprendere la personalità dell'artista, dalla quale trapelano coraggio, intelligenza e una straordinaria determinazione, oltre che un'inusitata consapevolezza di sé:

In tre maniere si possono praticar le Fabriche: o con far prima i modelli, che allhora riescono buone e belle et ben applaudite; ovvero per sparagnar le spese de' modelli fabricar senza di essi, alla sconsiderata, come vien viene, onde sempre son piene d'errori, e biasimevoli; la terza maniera è il fabricar sempre in presenza dell'Architetto, il quale se sarà buono e ideale farà mettere benissimo in esecuzione le sue idee senza un minimo errore et al certo riescono ottime à maggior segno, ma di più spesa per la continua assiduità dell'Architetto.

Facendosi con modelli, li modelli sempre si devono pagare, e sempre si è costumato pagarli, con questa differenza però: o si pagano impliciter o si pagano expliciter. Impliciter si pagano quando quell'istesso ch'ha da far l'opera avanti di farla fa prima il modello, allhora questo modello si puol far di meno metterlo in partita separata nel Conto, ma si deve fare una partita sola [...]. Ma quando l'opera vien fatta da un Artefice et il modello da un Altro allhora questo modello deve esser pagato expliciter, con dichiarare gl'operanti e far differenza dall'Inventore che fa con ogni studio per far un buon modello, al Copiatore che ha copiato dal modello; così con differenti mandati li pagamenti devono essere separati, et acciò che ogniuno capisca questa verità darò i seguenti esempj:

Un Vescovo tiene in Roma un Agente, il quale fa fare da un Avvocato una scrittura, il Copista la piglia e ne fa le copie. Si addimanda se il Copista deve essere pagato da semplice copista, ovvero da Copista e d'Avvocato assieme. Si risponderà ch'è cosa certa che deve essere pagato da semplice Copista et l'Avvocato deve esser soddisfatto dal Vescovo di ordine dell'Agente, e chi volesse cavillare che anco al Copista sarebbe bastato l'animo di fare una scrittura da Avvocato gli si risponderebbe che se il d[ett]o Copista pretendesse di scrivere da Avvocato che prima lasci la Bottega, poi si dia à gli studij di avvocatura, si metta la targa e scriva in iure, che sempre sarà più Copista che Avvocato.

Alessandro Algardi scultore fece à richiesta d'un Prencipe modelli di greta istoriati per Bacili di argento. L'Argentiero sopra di quelli fece il getto, il d[ett]o o scultore fu da par suo ben premiato dal Prencipe e l'Argentiero da diligente essecutore.

Pietro da Cortona Pittore fece una istoria di chiaro e scuro per una Conclusione, Monsù Spierre l'incise in rame: quegli fu pagato da quel buon Pittore qual'era e questo, perché haveva ben copiato, fu pagato da buono incisore in rame.

Li sudetti esempj sono ad similitudine e favore per N.N., quale ha fatto e fa li modelli di greta con ogni studio e consideratione, accioché l'opera venghi bene vuol far di sua mano e con la mia assistenza per le misure. Si potranno chiamar buoni e diligenti quelli intagliatori, o sieno scultori in legno, che sapranno ben

copiare da un buon modello, ché in quello si fanno tutte le fatiche intellettuali e della mente, perciò ogni dover vuole non gli si nieghi quel mandato, né celare il suo nome.⁴⁰

La produzione di modelli per opere eseguite da altri artigiani o artisti – pratica corrente nel campo dell'architettura – non dovette essere inconsueta per la Bricci. Un altro suo «modello», stavolta in «legno al naturale» (cioè non dipinto), è infatti documentato nell'inventario dei beni della stessa artista. In virtù dell'alta considerazione che aveva della propria arte, Plautilla non teme di paragonarsi, seppur indirettamente, ai più celebri maestri della sua epoca: lo scultore Alessandro Algardi (1595-1654) – anch'egli autore di modelli in creta per intagliatori e argentieri –, l'incisore lorenese François Spierre (1639-1681) – che tradusse a bulino diversi disegni di Pietro da Cortona (1596-1669) per sofisticati frontespizi di messali e tesi di laurea⁴¹ – o addirittura il «Signor Cavalier Bernino, [che] hebbe per honorario della custodia di San Pietro tremila scudi, e più li due per cento che sono da cinquemila scudi».⁴²

La spettacolare sistemazione della Cattedra nell'abside della basilica petrina (1657-1665) costituiva di fatto il precedente più recente e illustre all'impresa dei Bricci, trattandosi anche in quel caso di un moderno allestimento di un'antica reliquia in un santissimo tempio. Bernini l'aveva racchiusa in un'imponente custodia bronzea a forma di trono, elevata a mezz'aria e sormontata dalla gloria dello Spirito Santo: un paragone che soltanto immaginarlo poteva sembrare blasfemia.

Minimi comun denominatori delle acute argomentazioni di Plautilla – espresse con un'altrimenti impensabile padronanza dei principi della retorica quintiliana – erano la centralità dell'invenzione, il riconoscimento del suo ruolo di artista e, in definitiva, il primato dell'idea sulla materialità della creazione: come nel caso della cappella di San Luigi dei Francesi e del lunettone lateranense, la Briccia rivendicava apertamente e con tono fiero – quasi commovente ai nostri occhi – l'autonomia professionale di una donna nell'ambito delle commissioni pubbliche. Per la prima volta in modo così diretto, usciva dall'ombra nella quale per decenni era stata relegata e reclamava con forza la sua dignità e la sua 'libertà', contrapponendosi alle rigide convenzioni del tempo come soltanto Artemisia Gentileschi aveva saputo fare prima di lei.⁴³

⁴⁰ *Ivi*.

⁴¹ Sulle relazioni artistiche tra Spierre e Cortona si veda RICE 1998; PAMPALONE 2014; CIUFFA 2021.

⁴² ASCL, vol. FF xx, c. 374.

⁴³ Sul carattere e sulle strategie artistiche di Artemisia cfr. PRIMAROSA 2023.

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



© 2024



Fondazione
1563
per l'Arte
e la Cultura

CHIARA CARPENTIERI

MICHEL-ANGE SLODTZ A ROMA (1728-1747):
DA *PENSIONNAIRE DU ROI* A IMPRENDITORE DI UN ATELIER
DI SCULTURA. LA FORTUNA DEL RITRATTO

René-Michel Slodtz (1705-1764), detto Michel-Ange, intraprese a Roma una carriera d'eccezione, che si prolungò per circa vent'anni e fu segnata da una produzione ricca e variegata, promossa da importanti committenze, sia pubbliche sia private.¹

Egli raggiunse la notorietà, in suolo francese e romano, già durante il lungo periodo trascorso come *pensionnaire* presso l'Académie de France (1728-1736) e si inserì pienamente nella rete artistica della capitale pontificia come scultore autonomo. A partire dal 1740, fino alla sua partenza per Parigi nel 1747, Slodtz occupò il noto atelier in vicolo dell'Armata, inaugurato da Domenico Guidi e poi gestito – tra gli altri – da Vincenzo Felici e Paolo Benaglia.²

Il successo di Slodtz non fu soltanto merito dell'Académie, che era diventata il centro diplomatico e culturale attorno al quale ruotava la vita artistica romana e francese.³ Per lo scultore furono fondamentali la protezione e il mecenatismo di Nicolas Vleughels (1668-1737), nominato nuovo

* Sono grata alla Fondazione 1563 per l'opportunità di collaborare al presente volume e per la costante disponibilità. Ringrazio, inoltre, Cristiano Giometti, per i consigli e il sostegno, Edouard Ambroselli, Barbara de Nicolay, Pierre Rosenberg e Laure Starcky, per la condivisione di riflessioni e materiale fotografico, e in ultimo Romina Origlia.

¹ Sull'attività di Michel-Ange Slodtz si rimanda ai fondamentali studi di PIERRE 1915, pp. 61-111; SOUCHAL 1967; SCHERF 2003; DESMAS 2012; CARPENTIERI 2020 (da cui il presente contributo deriva). Le principali fonti biografiche sullo scultore sono costituite da CASTILLON 1766-1782, I; COCHIN 1765; DEZALLIER D'ARGENVILLE [1787] 1972, II, pp. 367-375.

² DESMAS (2007, pp. 97, 104, n. 17) segnala la presenza anche di Francesco Moderati e di Agostino Corsini (*ivi*, p. 100). Sulla gestione dello studio di Domenico Guidi e le successive vicende si rimanda al fondamentale studio di GIOMETTI 2007. Sulla carriera di Guidi: ID. 2010.

³ Sulla storia dell'Académie de France vedi LAPAUZE 1924, I; DROT 1991; *L'Académie de France à Rome* 2016. In generale, si rimanda a *Correspondance* 1887-1912.

direttore di palazzo Mancini già nel 1725 (in sostituzione di Charles Poerson), e dell'ambasciatore Paul-Hippolyte de Beauvillier (1684-1776), duca di Saint-Aignan, in carica presso la Santa Sede dal 1731 al 1742.⁴

Grazie a questa solida e sinergica cooperazione, Slodtz acquisì un ruolo di primo piano nel *milieu* capitolino, dedicandosi a una produzione propria e seguendo il gusto del mercato artistico. In questo contesto emergono, in particolare, i busti ritratto, un nucleo piuttosto contenuto di opere realizzate quasi esclusivamente in uno stretto giro d'anni, tra il 1736 e il 1743.

Questo genere scultoreo costituiva, soprattutto per gli artisti stranieri, il mezzo più remunerativo e vantaggioso per inserirsi nella società aristocratica romana (laica ed ecclesiastica) e per attrarre le alte cariche degli Stati europei residenti nella capitale pontificia. La domanda di ritratti scultorei fra i viaggiatori (specialmente francesi e inglesi) era infatti alta: i busti erano relativamente facili da trasportare e la fama degli scultori attivi sulla scena romana era grande anche nel contesto dei circuiti internazionali.

Così accadde, in maniera più evidente, per Edme Bouchardon (1698-1762), che diventò lo scultore di riferimento dei Lords inglesi giunti a Roma per il *Grand Tour*, sperimentando un'innovativa formula di ritratto all'antica,⁵ inaugurata con il busto del *Barone Philipp von Stosch* (1727).⁶

Come Slodtz, anche Bouchardon fu ospite dell'Académie per quasi dieci anni, dal 1723 al 1731, condividendo questa eccezionale esperienza con il collega Lambert-Sigisbert Adam (1700-1759), il quale, invece, assunse il prestigioso ruolo di restauratore della collezione di statue antiche del cardinale Melchior de Polignac.⁷

Per Slodtz e colleghi, il soggiorno decennale presso l'Académie fu possibile grazie alla riforma del 1708,⁸ che aggiornò le norme del 1666, stipula-

⁴ Sulla figura di Nicolas Vleughels vedi HERCHENROEDER 1975; MICHEL 1996, pp. 115-139. Sul duca di Saint-Aignan, invece, *Eloge de M. le duc de Saint-Aignan* 1777, pp. 150-151; LE MOËL-ROSENBERG 1969, pp. 51-67; GUYONNET 1981.

⁵ Per Bouchardon: CAYLUS 1762; ROSEROT 1910; COLIN 1962; *Edme Bouchardon* 2016. In generale, sulla ritrattistica all'antica vedi BAKER – HARRISON – LARING 2000; SCHERF 2010.

⁶ Su questo si veda Kessler, in *Il Settecento a Roma* 2005, pp. 144, 146, n. 27; Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, pp. 119-121, n. 46; Lo Bianco, in *Sfida al Barocco* 2020, pp. 397-398, n. 134; Desmas, in *Sfida al Barocco* 2020, p. 420, n. 151; di Macco, in *Sfida al Barocco* 2020, p. 30; Scherf, in *Sfida al Barocco* 2020, p. 65. Gli altri ritratti furono quelli di *Lord John Gordon* (1728), *Lord Hervey* (1729), e le effigi femminili di *Lady Lechmere* (1730) e della *Duchessa di Buckingham* (1731-1732), Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, pp. 122-123, n. 48; 124-125, n. 49, 162-164, nn. 72, 73.

⁷ Per Adam: CALMET 1751, pp. 9-11; THIRION 1885; FUSCO 1975; DEBENEDETTI 2002, pp. 55-59; SCHERF 2015; DESMAS 2021, pp. 86-97, in particolare p. 90.

⁸ *Correspondance* 1887-1912, III, pp. 238-239.

te al tempo della fondazione della succursale romana.⁹ Il nuovo *Règlement*, in vigore fino al 1737, stabilì delle modifiche mirate che influirono direttamente sulla carriera degli artisti; la politica progressista di Vleughels fu un'ulteriore spinta verso l'integrazione tra l'istituto e la società romana.¹⁰ Agli allievi, infatti, fu concesso di usufruire della borsa del *Grand prix* per diversi anni – normalmente la durata era triennale¹¹ – e di lavorare per committenze private, al di fuori della esclusiva realizzazione di copie delle opere antiche richieste dalla Corona.¹² Già alla fine del Seicento si era verificato un coinvolgimento maggiore dei francesi nella rete della committenza romana: dopo il caso eclatante di Pierre Legros, che dovette abbandonare l'Académie per aver accettato l'incarico dei gesuiti per la cappella di Sant'Ignazio,¹³ si aggiunsero le esperienze di Pierre de L'Estache e Charles-André van Loo.¹⁴ Diverse furono le esperienze di Pierre-Étienne Monnot, che aveva il proprio studio in via Arco della Ciambella senza essere mai stato *pensionnaire*;¹⁵ e di Jean-Baptiste Théodon, che, dal 1692, ottenne la carica di «sculpteur du pape»,¹⁶ ereditando l'esclusivo atelier in San Pietro appartenuto a Gian Lorenzo Bernini.

Il *sejour romain* di Slodtz ebbe inizio il 2 novembre 1728, insieme ai pittori Pierre Subleyras e Pierre-Charles Trémolières,¹⁷ sotto la guida di Bouchardon e Adam, affinché il giovane «profiterà de leur sçavoir-faire et de leurs avis».¹⁸ Slodtz dimostrò di possedere disinvoltura e abilità non

⁹ *Statuts et Règlement* del 1666, vedi *Correspondance* 1887-1912, I, pp. 8-11, cap. XI.

¹⁰ MICHEL 2016.

¹¹ *Correspondance* 1887-1912, I, pp. 71, 82. Si tratta del *Règlement* del 28 ottobre 1677. In generale, sull'ordinamento dell'Académie di Roma vedi anche DESMAS 2012, pp. 111-148.

¹² Tra le norme non comparve più il divieto esplicito per commesse private, lasciando una più generica responsabilità al sovrano e al direttore in carica sull'operato dei *pensionnaires*, cfr. *Correspondance* 1887-1912, III, pp. 238-239.

¹³ *Correspondance* 1887-1912, II, pp. 173, 183; KIEVEN 2016, p. 308; DARDANELLO 2020, pp. 119-126.

¹⁴ Van Loo soggiornò a Roma dal 1728 al 1732. Prima di far rientro a Parigi rimase alla corte sabauda fino al 1734 alle dipendenze di Carlo Emanuele III, vedi RIZZO 2011, pp. 53-60. Pierre de L'Estache, dopo l'esperienza come *pensionnaire* per sei anni, tornò a Roma alle dipendenze del re di Polonia August Le Fort, vedi DESMAS 2002, p. 109.

¹⁵ Per la carriera di Monnot si rimanda agli studi monografici di ENGGASS 1976, I, pp. 77-88; II, pl. 21-39; WALKER 1994.

¹⁶ ADAMCZAK 2011, p. 111, con bibliografia di riferimento.

¹⁷ *Correspondance* 1887-1912, VII, p. 398; IX, p. 145 (*État des pensionnaires de l'Académie en l'année 1735*). Al concorso del 1726 Slodtz vinse soltanto la seconda medaglia; si aggiudicò la borsa di studio poiché Jean-Baptiste Lemoyne, vincitore del primo premio nel 1725, rinunciò al viaggio.

¹⁸ *Correspondance* 1887-1912, VIII, p. 14.

solo nell'attività scultorea, con la realizzazione di *moulages* e copie dall'antico, ma soprattutto nella pratica del disegno, disciplina in cui raggiunse livelli sorprendenti, «dessinant mieux qu'un sculpteur ne fait ordinairement». ¹⁹ Infatti, Michel-François Dandr -Bardon – allievo gi  dal 1725 – si rivolse proprio a Slodtz, nel 1729, per ultimare la seconda versione della grande tela dedicata ad *Auguste punissant les concussionnaires* (Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. 806.1.14) destinata alla Corte dei conti della citt  di Aix-en-Provence. ²⁰ Il pittore, che aveva rinunciato a consegnare la prima versione del dipinto (1726), si affid  al giovane amico per «mod ler en petites figures le sujet entier [,] de tourner au tour de la composition mod l e et de choisir la face la plus singuliere que la perspective pr sentera». ²¹ Il risultato finale risent  non soltanto dell'influenza dei modelli italiani che i due artisti studiavano con assiduit  (Raffaello, Michelangelo, Pietro da Cortona), ma soprattutto dell'intervento dello scultore nella resa plastica delle figure. I panneggi indossati dai personaggi dipinti da Dandr -Bardon appaiono come materia solida, modellati con grandi pieghe e accentuati contrasti di chiaro-scuro, e richiamano lo stile di Slodtz, ben evidente nella sanguigna di *Homme drap s assis* (Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 32845, recto), disegno che si iscrive nel suo periodo romano. ²²

In quello stesso anno, nel 1726, oltre alla testa di *Demostene* (oggi perduta), ²³ Slodtz dovette cimentarsi in un *portrait de relief* di Luigi XV, ma, a causa di continui ritardi e ripensamenti sull'opera da utilizzare come modello, ²⁴ Slodtz port  a termine soltanto lo «scabellon pour ce buste que

¹⁹ Ivi, IX, p. 145.

²⁰ Per un'analisi dell'opera di Dandr -Bardon vedi CHOL 1987, pp. 19-22, 76-77, n. 11; VIRASSAMYN IKEN 2010, pp. 42-47. Sul coinvolgimento di Slodtz si rimanda a D'AGEVILLE 1783; MARIETTE 1853-1860, II, p. 56.

²¹ DANDR -BARDON 1765, p. 107. La stima e l'ammirazione di Dandr -Bardon nei confronti di Slodtz non svanirono negli anni: alla morte dello scultore, nel 1764, Dandr -Bardon gli dedic  il disegno *  la gloire de M.A. Slodtz* (Stuttgart, Graphische Sammlung Staatsgalerie, inv. Nr. C 1790), vedi ROSENBERG 1974, p. 139, n. 8, pl. 13; CHOL 1987, pp. 109-110, n. 135.

²² Vedi SCHERF 2003, pp. 352-354, fig. 3.

²³ La testa di *Demostene*   presente nell'inventario dell'Académie del 1758 (*Correspondance* 1887-1912, XI, p. 224). Rimase in collezione accademica, seppur con qualche danno, fino al 1796; fu distrutta o perduta dopo il trasferimento dell'istituto a Villa Medici, vedi SOUCHAL 1967, p. 654, n. 143.

²⁴ *Correspondance* 1887-1912, VIII, p. 3; SOUCHAL 1967, p. 654, n. 142. Fu bocciata l'idea di inviare la copia del ritratto eseguito da Guillaume Coustou, *Louis XV en enfant* (1724, Roma, Villa Medici) poich  raffigurava il sovrano in giovanissima et , vedi SOUCHAL 1980, p. 261, n. 53, pl. 27c. La consegna del busto da Parigi fu prorogata per molti anni, fino al marzo 1737, con

j'espère qu'il exécutera en marbre. Il l'a très bien disposé, riche et de bon goût». ²⁵

Le vicende relative alla copia del *Cristo alla Colonna* da Michelangelo, richiesta già nel 1730 ma ultimata nel 1737, ²⁶ costituiscono la prova del rapporto di complicità che si era instaurato tra Vleughels e l'allievo. Slodtz fu continuamente difeso e giustificato dal direttore dell'Accademia di fronte al richiamo insistente da parte del sovrintendente Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin, duca D'Antin, ormai consapevole de «l'abus d'entreprendre des ouvrages de longue haleine ou que l'on traîne en longueur pour avoir occasion de rester plus longtemps». ²⁷ Non fu una coincidenza se la riforma successiva – stilata proprio alla morte di Vleughels, che aveva tirato troppo la corda – ridusse il soggiorno a quattro anni, concedendo un prolungamento soltanto a «qui donnent des espérances de devenir peintres ou sculpteurs de premier ordre». ²⁸

Slodtz, infatti, avrebbe dovuto terminare il proprio soggiorno nel 1732 e più volte Vleughels cercò di nascondere al soprintendente il coinvolgimento assiduo dello scultore in diversi incarichi. ²⁹ I *comptes rendu*, infatti, riportano in forma anonima i lavori della *Vestale Farnese* (1734, perduta; originale, Napoli, Museo Archeologico); ³⁰ soltanto la citazione nel catalogo di vendita (2 marzo 1786) della collezione del gioielliere di Luigi

l'invio del gesso del ritratto realizzato da Lemoyne (Château de Versailles), cfr. *Correspondance* 1887-1912, IX, p. 299.

²⁵ *Ivi*, VIII, p. 9.

²⁶ *Ivi*, VIII, pp. 119, 126; SOUCHAL 1967, pp. 654-656, n. 144. Arrivata a Parigi, la statua di Slodtz rimase per ben quindici anni presso i depositi del re e, nel 1760, il marchese di Marigny decise di porla a decorazione dell'altare maggiore della chiesa di Saint Louis di Choisy. Dopo i moti rivoluzionari, l'opera trovò definitivamente posto nel *Dome des invalides*. Anche Bouchardon si ispirò all'opera di Michelangelo, ben due volte: la prima, quando realizzò la statua di *Jésus-Christ appuyé sur la Croix* (1733-1738) per il coro della chiesa di Saint-Sulpice, vedi Scherf, in *Edme Bouchardon* 2016, pp. 323-327, n. 201; la seconda, nel 1745, come soggetto da presentare come *morceau de réception* per l'Académie royale (Louvre, Département des sculptures, inv. MR1763), cfr. Scherf, in *Edme Bouchardon* 2016, p. 333, n. 207; vedi anche *Procès-verbaux*, VI, p. 3; MACSOTAY BUNT 2014, p. 239.

²⁷ *Correspondance* 1887-1912, IX, p. 222.

²⁸ *Ivi*, p. 315. Le decisioni del direttore dovevano passare al vaglio della Corona e le sole commesse esterne concesse, sempre previo accordo da Parigi, erano quelle destinate agli ambasciatori o ai prelati francesi residenti a Roma, cfr. *ivi*, IX, pp. 315-318.

²⁹ *Ivi*, VIII, pp. 443, 450, 455.

³⁰ DESMAS 2012, pp. 355-356. Si intende la *Vestale* o *Zingarella* di cui esistevano due versioni: una a Palazzo Corsini e una in collezione Farnese. Già al tempo di Charles Errard fu realizzata una copia, quella oggi in bronzo al Louvre, e nel 1731 François Boucher vi si ispirò esplicitamente, inserendo il busto nel dipinto *I geni delle Belle Arti* (Troyes, Musée des Beaux-Arts, inv. 835.8), vedi BRESCH-BAUTIER 2006, p. 427; DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017, pp. 36, 67 fig. 10.

XVI, Ange-Joseph Aubert, «M. Slodtz. Deux bustes en marbre blanc et d'une belle exécution, l'un représente une Vestale d'après l'Antique, l'autre une jeune grecque» ha permesso il riconoscimento della mano dello scultore.³¹

Lo stesso accadde per la copia dalla *Joueuse d'osselets*, il cui originale (già collezione di Federico II, oggi Berlino, Staatliche Pergamonmuseum, inv. S.K. 494) fu rinvenuto nel 1732 nella villa Giustiniani. Vleughles aveva suggerito l'acquisto a De Polignac come *Ritratto di Giulia*, la figlia dell'imperatore Augusto,³² e il clamore della scoperta aveva suggestionato lo stesso ambasciatore Saint-Aignan, che ne chiese una copia per sé. L'opera costituiva un vanto della sua collezione, allestita nel suo appartamento presso palazzo Bonelli, di fronte alla Colonna Traiana,³³ e, nel 1739, il presidente Charles de Brosses, ospite a casa di Saint-Aignan, non fece a meno di notare la «charmante statue de la petite Julie [...]».³⁴ Nell'inventario *après décès* (1776, vendita presso l'Hôtel de rue Saint-Avoye a Parigi) di Saint-Aignan la statuetta fu valutata ben 3000 lire, e ne fu attestata in quella occasione l'attribuzione a Slodtz.³⁵ Da qui ebbe inizio il mecenatismo dell'ambasciatore verso lo scultore, che si trovò di fronte al suo primo incarico privato.

Finalmente, il 4 febbraio 1736, Vleughels annunciò «Les ordres de V. G. ont été exécutés sur-le-champ: Slodtz et Francin ne sont plus dans l'Académie»:³⁶ Slodtz, ormai senza la borsa di studio, doveva incrementare le sue entrate per permettersi un nuovo alloggio e un sostentamento. A differenza di Adam, che si trasferì a palazzo Altemps, e di Bouchardon, che

³¹ PAILLET 1786, p. 51. Nello stesso catalogo di vendita, al lotto n. 190, compare una seconda copia del busto di *Vestale*, in gesso, opera di Bouchardon (PAILLET 1786, p. 55). Sulla collezione Aubert si rimanda a PERONNET – FREDERICKSEN 1998, pp. 34, 51.

³² Vleughels ordinò a Claude Francin di trarne un *moulage* e poi una versione in marmo, vedi *Correspondance* 1887-1912, VIII, p. 338; DESMAS 2012, pp. 134, 350, 351.

³³ L'ambasciatore de Beauvillier di Saint-Aignan, dopo aver soggiornato provvisoriamente presso il palazzo Altemps dal cardinale De Polignac, alloggiò nel palazzo del duca Bonelli, oggi Valentini. I lavori del palazzo, in previsione dell'arrivo dell'ambasciatore, iniziarono già nel 1729, e i Bonelli riservarono a Saint-Aignan non soltanto un appartamento nel cosiddetto palazzo grande ai Santi Apostoli, ma «anche le cassette basse per fare le nove stalle sotto a dette, verso le Tre Cannelle per servizio di detto Eccellentissimo Signore Ambasciatore di Francia»; cfr. Firenze, Archivio Bonelli, vedi. COLA 2012 (Documenti IV, 47). Intorno al 1735-1736, seguirono nuovi interventi di restauro, su richiesta dello stesso Saint-Aignan: *ivi*, p. 160, n. 170, e pp. 234-239.

³⁴ DE BROSSES [1858] 1991, p. 106, lettera XLI a Louis Quarré de Quintin.

³⁵ LEBRUN 1776, p. 19, n. 65; LE MOËL – ROSENBERG 1969, p. 67; SOUCHAL 1967, pp. 656-657, n. 145.

³⁶ *Correspondance* 1887-1912, IX, p. 226. Si tratta dello scultore Claude-Clair Francin.

ottenne da Annibale Albani casa e atelier nei pressi di San Pietro,³⁷ a Slodtz non fu offerta una soluzione simile.

Dal 1737 fino al 1741, il suo indirizzo di residenza fu presso via delle Stalle Pamphili, accanto alla chiesa degli Agonizzanti, prima al civico 202, poi al numero 134.³⁸ Soltanto per il primo anno, egli divise l'appartamento con il collega François-Charles Hutin, che era appena arrivato a Roma.³⁹

Slodtz, già a partire dal 1736, aveva aperto il proprio conto corrente presso il Banco di Santo Spirito a dimostrazione della necessità di gestire le proprie finanze in maniera autonoma, emancipandosi dall'Académie e dalla Corona, in previsione dei futuri incarichi da committenze private.⁴⁰

Fu in questo periodo che Vleughels chiese a Slodtz il proprio ritratto (Fig. 1) «pour simetrizer» quello della moglie *Marie Tèrese Gosset*, realizzato da Bouchardon nel 1732:⁴¹ era abitudine di Vleughels aiutare gli allievi che stimava di più con simili commissioni private e anche Bouchardon, infatti, si era dedicato al busto dopo l'interruzione della pensione del re. Il direttore preferì per sé un'immagine più convenzionale rispetto alle soluzioni

³⁷ *Ivi*, VIII, pp. 203, 220.

³⁸ Archivio Storico del Vicariato di Roma (d'ora in poi ASVR), *San Lorenzo in Damaso, Stati delle anime, ad annum*. Nel contratto (Archivio Apostolico Vaticano, d'ora in poi AAV), Notaio Bernardino Monti, Interrogationes 1739, ff. 156v-157v) di matrimonio tra Subleyras e la miniaturista Maria Felice Tibaldi, a cui Slodtz fece da testimone, compare il suo indirizzo: vedi *Subleyras* 1987, pp. 77-81; MICHEL 1996, p. 39. Nel 1736 in quell'appartamento abitava, insieme alla famiglia, Angelo Ragazzi (Napoli 1680-Vienna 1750), violinista e musicista da camera dell'imperatore Carlo VI; cfr. ASVR, *San Lorenzo in Damaso, Stati delle anime*, vol. 1736, II. Sulla vita di Ragazzi, SCHMIDL 1929, II, p. 335.

³⁹ Hutin soggiornò a Roma dal 1737 al 1744, cfr. *Correspondance* 1887-1912, IX, p. 382; SOUCHAL 1967, p. 75; Id. 1980, p. 263. Per il re, egli realizzò soltanto una testa di *Zenone*, *Correspondance* 1887-1912, IX, p. 421; DESMAS 2012, p. 350. In una nota giustificativa allegata all'inventario del catalogo di vendita della duchessa Saint-Aignan è segnata una sorta di dichiarazione dei debiti del duca di Saint-Aignan (che ammontavano a 746.216 lire) tra cui si registrano 300 lire da dare ancora a Hutin, vedi RAMBAUD 1971, p. 928. Fu la frequentazione con Slodtz a indurre Hutin, fino a quel momento pittore di storia, a cimentarsi nell'arte scultorea e a scegliere il più maturo collega come suo maestro, come già François Souchal (1967, p. 75) aveva suggerito.

⁴⁰ Roma, Archivio Storico della Banca d'Italia (ASBI), *Banco di Santo Spirito, Contabilità*, regg. 187, 189, 190, 221b, 230a. Dallo spoglio documentario risulta che il conto fu attivo fino al 1740, negli anni in cui Slodtz fu completamente autonomo, prima di prendere possesso dello studio in vicolo dell'Armata.

⁴¹ SOUCHAL 1967, pp. 660-661, n. 149; Walker, in *Art in Rome* 2000, p. 289, n. 157; Desmas, in *Sfida al Barocco* 2020, pp. 419-420, n. 151; Desmas, in *Sfida al Barocco* 2020, pp. 144-145, n. 45. Per il busto di *Marie Gosset* vedi Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, pp. 138-139, n. 57, fig. 57; Desmas, in *Sfida al Barocco* 2020, pp. 418-419, n. 150; Desmas, in *La Grande Bellezza* 2020, p. 143, n. 44. Bouchardon iniziò a lavorare al busto nel gennaio del 1732, come riporta nella lettera indirizzata al padre, cfr. RONOY 2002, II, p. 118, n. 24.



1



2

Fig. 1. MICHEL-ANGE SLODTZ, *Ritratto del Nicolas Vleughels*, 1736. Parigi, Musée Jacquemart-André, inv. MJAP-S 1124. Fig. 2. MICHEL-ANGE SLODTZ, *Ritratto del marechal d'Har-court*, 1736. Collezione privata.

sperimentate da Bouchardon, che aveva reso i suoi Lords come consoli e imperatori antichi dai volti e dalle anatomie idealizzati: persino Hubert Robert, a Roma dal 1754 al 1765, sensibile alla fascinazione per l'antico, replicò l'opera di Bouchardon a sanguigna (1754-1765), probabilmente a partire da un *moulage* conservato in Accademia.⁴²

Come sarebbe avvenuto per le opere successive, Slodtz dimostrava una cura maniacale nella realizzazione dei ritratti, occupandosi personalmente delle fasi di rifinitura e di politura, un'operazione che, di regola, era affidata ai giovani *praticiens*.⁴³

Il busto di Vleughels incarna lo stile ritrattistico di Slodtz, fedele alla maestosità della tradizione francese. L'effigie spontanea, secondo le forme stereotipate del ritratto d'artista, mostra il direttore in semplici vesti, quasi stropicciate, e le sue fattezze fisiognomiche sono rese con estre-

⁴² Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, p. 138, n. 57. La presenza nel disegno di un piedistallo diverso da quello circolare odierno suggerisce che si tratti di un disegno da una copia in gesso o direttamente dal modello.

⁴³ Sul ruolo dei *praticiens* vedi DESMAS 2012, pp. 137-138; il busto marmoreo fu spedito in Francia il 31 agosto.

mo naturalismo. La grande croce dell'Ordine di Santo Spirito, che fuoriesce dall'asola della giacca, ribadisce lo *status* del soggetto e l'ufficialità dell'opera.

Slodtz mantenne l'atelier dell'Académie anche dopo il suo alunnato. Le carte della corrispondenza diplomatica ci riferiscono, infatti, che lo scultore aveva realizzato la sua seconda prova da ritrattista, il busto del *Maréchal d'Harcourt* (Fig. 2), recandosi quotidianamente nello studio di palazzo Mancini.⁴⁴

Nel 1736, tra i cavalieri forestieri che dimoravano a palazzo Bonelli, compare «Sr Duca d'Arcourt Francese Vedovo d'anni 51».⁴⁵ François d'Harcourt (1689-1750), *maréchal de France*, frequentava assiduamente l'Académie in compagnia di Vleughels, che si comportò come un vero e proprio intendente d'arte nei confronti dell'illustre ospite, assecondandolo in ogni sua richiesta.⁴⁶ Il direttore si vantava dei suoi allievi e probabilmente mostrava il proprio ritratto come garanzia delle capacità di Slodtz, a cui d'Harcourt si rivolse per un'effigie *d'apparat*. Lo stile di Slodtz si accorda alla raffinatezza e vanità di d'Harcourt, che veste un'elegantissima divisa militare, finemente lavorata per suggerire le diverse consistenze e materie delle stoffe; il marmo è più lucido sull'armatura per imitare i riflessi del metallo e la fodera di pelliccia del mantello si apre in pieghe morbide e profonde. Nell'opera nulla è lasciato al caso: il dettaglio della chiusura del mantello con un cammeo potrebbe rappresentare la pietra antica intagliata con l'effigie di *Pescennio Nigro*, che Vleughels fece acquistare a d'Harcourt giudicandola «*chose rare et belle*».⁴⁷

Il busto – quando era di proprietà dei conti d'Haussonville – fu esposto alla *Exposition des maréchaux* del 1922 a Parigi, dove rappresentava l'orgoglio identitario della classe militare.⁴⁸ Non più anonimi soldati in armatura:

⁴⁴ Sulla realizzazione del ritratto di d'Harcourt, il cui modello in terracotta fu terminato nel marzo 1736, vedi *Correspondance* 1887-1912, IX, pp. 236-237, 261. Dalla corrispondenza si può dedurre che il busto in marmo fu inviato nell'agosto di quell'anno, vedi *ivi*, p. 272.

⁴⁵ ASVR, *Stati delle anime, Dodici Apostoli*, f. 135v. Si veda anche AAE, Rome, f. 109: «Le duc d'Harcourt arriva hier après midy en ville, où il a bien voulu venir descendre chez moy» (lettera Saint-Aignan, 4 febbraio 1736). Insieme a D'Harcourt, anche un altro cavaliere «L'illmo Sig. Frottuer Cavaliere Capitano francese Marchese d'anni 35» alloggiava in quell'anno a palazzo Bonelli. Sappiamo che in quel periodo era a Roma Charles-Antoine de Fautoas, marquis de Fautoas-Canisy (nato nel 1710), cfr. *Correspondance* 1887-1912, IX, p. 243.

⁴⁶ D'Harcourt, grazie ai suggerimenti di Vleughels, fece acquisti di pezzi di marmo per fare dei ripiani di tavoli, tra cui uno pregiato di verde antico, vedi *ivi*, pp. 231, 233-234, 237, 243-244, 248, 254, 257.

⁴⁷ *Correspondance* 1887-1912, IX, p. 237.

⁴⁸ *Exposition rétrospective des maréchaux* 1922, p. 22, n. 213 (Foto Bulloz). Eugénie-Eulalie-

la grande scuola francese del ritratto (scultura e pittura) faceva apparire i personaggi ancora vivi nella loro eroica presenza.

La commessa del busto di d'Harcourt si iscrive all'interno del mecenatismo di Saint-Aignan nei confronti del suo protetto Slodtz. D'Harcourt, che viveva ospite a casa dell'ambasciatore, beneficiava dei contatti della famiglia de Beauvillier, sia per le frequentazioni delle alte cariche istituzionali franco-romane sia per quelle artistiche.⁴⁹

Dalla *Correspondance* emerge una notizia piuttosto interessante, finora trascurata dalla critica e senza un riscontro materiale. Il 25 febbraio 1736, Vleughles informò d'Antin dell'intenzione di Saint-Aignan di far realizzare da uno scultore dell'Académie un busto marmoreo – probabilmente da collocare presso la tomba in San Luigi dei Francesi – in memoria della moglie Marie-Généviève de Montlezun, deceduta a Roma il 15 ottobre 1734, che fu «inhumée dans l'Église de Saint Louis des Français». ⁵⁰ Il nome di Slodtz, benché non esplicitato, potrebbe essere plausibile sia alla luce dell'impegno profuso da Beauvillier e da Vleughels nel trovare nuovi incarichi per lo scultore (non è un caso che la richiesta del ritratto sia giunta nello stesso mese in cui Slodtz concluse il suo soggiorno in Accademia)

Pauline d'Harcourt sposò nel 1865 Gabriel-Paul-Othenim d'Haussonville († 1924), ereditando così il nome del marito.

⁴⁹ D'Harcourt fu introdotto alla vita mondana e diplomatica di Roma anche grazie all'ospitalità della famiglia di Saint-Aignan, vedi *Correspondance* 1887-1912, IX, pp. 228, 233. Dagli *Stati delle anime* (ASVR, *Dodici Apostoli, Stati delle anime*, vol. 65, 1734-1737, cc. 41r-v, 87r-v, 88r, 134v, 135r-v, 177r-v; vol. 66, 1738, c. 11r-v) è possibile ricostruire la famiglia di Paul-Hippolyte de Beauvillier, duca di Saint-Aignan, che viveva nell'appartamento nobile di palazzo Bonelli. Dal 1734 alloggiavano nell'appartamento nobile di palazzo Bonelli-Saint-Aignan anche la «Ill. ma ed Ecc.ma Ambasciadrice e Duchessa di S. Aignan Maria Genovesa Consorte d'anni 43» e i tre figli maschi, registrati spesso con nomi diversi da quelli di battesimo, ma di cui è possibile determinare l'identità grazie ai titoli nobiliari a loro assegnati e all'età anagrafica. Il maggiore era il «Conte di S. Aignan Francesco Paolo Libero Colonnello, d'anni 23», ovvero Paul-François (1710-1742); seguiva poi il «Signor Francesco Ippolito Marchese di Bovillé Capitano, d'anni 21», che dobbiamo riconoscere in Paul-Louis (1711-1753) poiché era capitano militare. Infine, il fratello minore «Paolo Francesco Marchese della Ferté Portinsegna, di anni 20», che non può che essere Paul-Hippolyte (1712-1788), l'unico con il titolo di Marquis de la Ferté. Soltanto nel 1737 e nel 1738 li raggiunse Paul-Louis Victor (1714), ricordato dalla letteratura e dall'elenco degli Stati delle anime con il titolo di abbate. La fonte delle notizie riguardanti palazzo Bonelli e la famiglia de Beauvillier è ASVR, *Dodici Apostoli, Stati delle anime*, vol. 65, 1734-1737, cc. 41r-v, 87r-v, 88r, 134v, 135r-v, 177r-v; vol. 66, 1738, c. 11r-v. Su Paul-François si rimanda anche alle notizie biografiche sul «Mercure de France», novembre 1734, pp. 2524-2525. Il Marquis de la Ferté nel 1736 risulta fuori Roma, vedi ASVR, *Stati delle anime, Dodici Apostoli*, f. 135v.

⁵⁰ *Correspondance* 1887-1912, IX, p. 232, lettera di Vleughels a D'Antin, 25 febbraio 1736. DE LA CHESNAY DES BOIS 1771, II, pp. 236-238; *Correspondance* 1887-1912, IX, p. 117, n. 2; GUYONNET, VI, 1981, p. 28.

sia per la natura dell'opera, che richiedeva una persona esperta nel genere ritrattistico. Le sorti di questa commessa, tuttavia, svaniscono tra le carte diplomatiche, in cui rimane soltanto una breve discussione sulla difficoltà di realizzare il busto a partire da un'effigie dipinta, pratica complessa ma – a detta di d'Antin – «le talent du sculpteur pourra suppléer».⁵¹

Marie-Généviève de Montlezun (1684-1734) era una ricca ereditiera, figlia di Jean-Baptiste-François de Montlezun, marchese di Besmaus, e di Marguerite Colbert de Villacerf.⁵² La morte della duchessa non colpì soltanto la famiglia, ma l'intero *entourage* diplomatico:⁵³ per quanto la cronaca romana non abbia lasciato pressoché tracce del suo personaggio, Madame de Saint-Aignan doveva aver frequentato spesso l'Académie, se Vleughels la ricorda come «cette dame a eu des bontez pour nous, dont je lui serai redevable toute ma vie».⁵⁴ I funerali si tennero in San Luigi dei Francesi, chiesa di Stato,⁵⁵ celebrati dall'abate di Claude-François de Canillac, auditeur della Rota; l'architetto Domenico Gregorini – residente, come Slodtz, in via delle Stalle Pamphili⁵⁶ – fu il regista dell'allestimento dell'evento, realizzando per l'esposizione della defunta un catafalco in cera che fu posto al centro della chiesa,⁵⁷ e furono impiegati anche il falegname Lazzaro Scaramella, il *festarolo* Marco d'Antonio e il maestro di cappella Giovanni

⁵¹ *Correspondance* 1887-1912, IX, pp. 235-236: lettera di D'Antin a Vleughels, 11 marzo 1736.

⁵² Sul profilo biografico di Marie Généviève de Montlezun si rimanda a DE LA CHESNAY DES BOIS 1771, II, pp. 237-238.

⁵³ Le lettere tra Vleughels e D'Antin ci informano del suo cattivo stato di salute, che la costrinse a trasferirsi nella più salubre tenuta di Albano, cfr. *Correspondance* 1887-1912, IX, pp. 107-109, e anche pp. 116-117.

⁵⁴ *Ivi*, IX, p. 116.

⁵⁵ *Suite de la Clef* 1734, pp. 469-470: «[...] Son corps fut porté le lendemain à l'Eglise de S. Louis, pour y demeurer en dépôt, et l'on fit le 20 dans sette Église, qui étoit entierement tendue et éclairée, une grande quantité de lumieres, un service solemnel pour le repas de son ame. La Messe fut célébrée par l'Abbé de Canillac, Auditeur de Rote pour la France». Cfr. «Mercure de France», novembre 1734, p. 2510. Sulla sua morte, si riportano di seguito i certificati di morte: ASVR, *Dodici Apostoli, Morti*, vol. VII (1727-1761), f. 34v; ASVR, *San Luigi dei Francesi, Morti*, vol. VI (1722-1759), f. 59v.

⁵⁶ ASVR, *San Lorenzo in Damaso, Stati delle anime*, 1736, II, f. 8.

⁵⁷ *Diario Ordinario* 1718-1834, n. 2688 [1734], pp. 2-6; VALESIO [1700-1742] 1977-1979, V, pp. 733-734; FAGIOLO 1997, p. 92. Gregorini era già al servizio dell'ambasciatore: prima, su commissione del cardinale Pietro Ottoboni, per le celebrazioni in onore di Saint-Aignan nel palazzo della Cancelleria, realizzando una «tavola gran centinata ovata vota nel mezzo» con un gruppo allegorico al centro (*Diario Ordinario* 1718-1834, n. 2562, 2 gennaio 1734, p. 9); successivamente, nel 1737 per l'apparato effimero in occasione dell'investitura del principe Girolamo Vaini del *cordón bleu* dell'Ordine dello Spirito Santo nella chiesa di San Luigi dei Francesi, vedi VARAGNOLI 1988, p. 60, n. 34.

Costanzi.⁵⁸ Forse, Saint-Aignan, grande estimatore di antichità, in un primo momento avrebbe voluto utilizzare per il nuovo monumento il sarcofago antico (oggi nel castello di Saint'Aignan-sur-Cher) con il bassorilievo rappresentante il mito della *Morte di Alcesta*, acquistato a Napoli e, successivamente, spedito in Francia; secondo la «Gazette archéologique» del 1875, l'arca era destinata alla cappella del castello di famiglia come dono commemorativo di Marie-Généviève.⁵⁹

Il catalogo della vendita della collezione della duchessa di Saint-Aignan (Parigi, 6 dicembre 1745) non conferma l'esistenza del busto, ma è un prezioso documento che testimonia la presenza di opere che possono essere ricondotte al *corpus* di Slodtz.⁶⁰ Tra le numerose sculture, vi sono elencate la «Petite Julie jouant aux osselets», stimata 500 lire (confluita poi nella collezione del marito) e una statua antica di imperatore, a figura intera con le braccia e le gambe mutilate, che era rimasta a Roma, quotata 120 lire. Quest'ultima corrisponde a quella di *Lucio Vero* «qui étoit restée dans l'atelier du sieur Slodtz», registrata in una nota giustificativa dell'inventario postumo del duca di Saint-Aignan.⁶¹

Più importante è la segnalazione de «le Duc de Saint-Aignan, buste de marbre blanc, sur gaine de bois peinte en marbre (sans estimation)». ⁶² Sol tanto il marito aveva il titolo di duca di Saint-Aignan; quindi, la citazione si riferisce a un ritratto marmoreo di Paul-Hippolyte, finora non pervenuto e di cui, in questa sede, si avanza un riconoscimento.

La relazione della cerimonia del conclave per l'elezione di Benedetto XIV riporta il fastoso ricevimento che fu riservato a Saint-Aignan, e il commento «cet ambassadeur a été peint et sculpté par deux del plus habiles

⁵⁸ Archives des Pieux Établissements de la France à Rome et à Lorette (APEFL), *Registro dei mandati della chiesa S. Luigi dei Francesi, 1734-1746*, reg. 213/13. Qui compare al 24 novembre 1734 «A Marco d'Ant.o festarolo s[cudi] 58 per saldo di tre conti di lavori è robbe poste in opera per il funerale della [...] Ambasciatrice di Francia, compresi scudi quattro per nolo di panni novi da pagarsi a Gaetano Bionducci. Conti bassati da Gregorini con ordine per mano di Orsini»; al primo dicembre 1734 «A Lazz[ar]o Scaramella falegname s. 28 per saldo di un conto del funerale per S. M. la Sig.a Ambasciatrice di Francia come dal conto con ordine mandato ad Orsini»; al 26 gennaio 1734 «A Gio Costanzi Maestro di Cappella per 45:50 cioè s. 33 per li musici che hanno operato per il funerale della fu Ema ambasciatrice di Francia [...]».

⁵⁹ ROULEZ 1875, pp. 105-110, pl. 27.

⁶⁰ Si rimanda a RAMBAUD 1971, p. 1046 (collezione di sculture); vedi anche p. 926 per la collezione di dipinti, stampe e mobilia.

⁶¹ LE MOËL – ROSENBERG 1969, p. 53, n. 6: «notte justificative que M. le duc de Saint-Aignan, à son départ de Rome, y a laissé une statue antique de l'empereur Lucius Verus qui étoit restée dal l'atelier du sieu Slodtz».

⁶² Archives Nationales de France (ANF), *Minutier Central* (MC), VII, 1064, vedi RAMBAUD 1971, p. 1046.

artistes de Rome» non soltanto conferma la realizzazione dell'opera, ma suggerisce anche il coinvolgimento di Slodtz.⁶³ È noto il mecenatismo di Saint-Aignan a favore degli artisti francesi, verso i quali, soltanto, egli si rivolgeva abitualmente. Subleyras, ad esempio, era il suo pittore di riferimento e sono numerose le opere che l'ambasciatore gli commissionò durante il periodo romano. L'effigie a figura intera nelle vesti di *Cavaliere dell'ordine di Santo Spirito* (1737-1749), oggi al Musée Carnavalet, e la celebre scena della *Consegna del cordone di Santo Spirito al principe Vaini* – avvenuta il 15 settembre 1737 e immortalata anche da Giovanni Paolo Panini (Caen, Musée des Beaux-Arts, inv. 102)⁶⁴ – sono i ritratti più noti di Saint-Aignan.⁶⁵

Ad oggi, l'*Anonimo cavaliere di Santo Spirito* (Fig. 3), ricondotto al catalogo di Slodtz solo di recente (prima attribuito a Guillaume Coustou), è ancora rimasto senza una identificazione.⁶⁶ Del busto, proveniente dalla collezione del barone Eugene de Rothschild, si tramanda una provenienza dal municipio di Rouen, senza tut-



Fig. 3. MICHEL-ANGE SLODTZ, *Ritratto di anonimo cavaliere dell'ordine di Santo Spirito*, 1756 circa. Cambridge, Fogg Art Museum, inv. 1962.10.

⁶³ «Mercure de France», maggio 1740, pp. 1004-1007, vedi LEMALE 1860, p. 159; GUYONNET 1981, p. 17.

⁶⁴ Michel, Rosenberg, in *Subleyras* 1987, p. 212, fig. 2. Sul pittore si veda anche la monografia di LESUR 2023.

⁶⁵ Michel, Rosenberg, *ivi*, pp. 210-213, n. 42, fig. 1; p. 214, n. 43, p. 219, n. 48. Per gli studi a figura intera del duca di Saint-Aignan vedi Michel, Rosenberg, *ivi*, p. 215, n. 44; p. 220, n. 49. Subleyras realizzò, inoltre, numerosi studi del profilo in busto del duca, di cui uno compare anche – insieme alla riproduzione del dipinto per intero – nella messa in scena del suo *Atelier*, nel dipinto conservato alla Gemaldegalerie der Akademie di Vienna, cfr. SCARPA SONINO 1992, pp. 123-126. Sulla biografia del pittore si segnala, inoltre, GUATTANI 1786, pp. 25-36.

⁶⁶ Sul ritratto vedi SOUCHAL 1967, p. 702, n. 197; DESMAS 2002, pp. 341-342. Sono stati avanzati dei riconoscimenti con un possibile ritratto del duca d'Orleans, probabilmente Luigi Filippo II di Borbone-Orléans (1747-1793) o di Louis Armand II, principe di Conti (1695-1727).

tavia alcun riscontro documentario a supporto della notizia.⁶⁷ L'eleganza e la fierezza del busto suggeriscono l'immagine di un importante aristocratico, il quale con estrema disinvoltura mostra il proprio titolo nobiliare. Che possa raffigurare un anonimo viaggiatore francese, legato all'*entourage*



Fig. 4. Da HYACINTHE RIGAUD, *Ritratto di Paul Hippolyte de Beauvillier, Duc de Saint-Aignan*, 1727. Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV 2974.

dell'ambasciatore, è certamente verosimile, ma emerge chiaramente una forte somiglianza proprio con Paul-Hippolyte: il viso di bell'aspetto, dai lineamenti sottili e aggraziati, corrisponde ai ritratti di Subleyras e, soprattutto, a quello che Hyacinthe Rigaud fece nel 1722 in occasione dell'elezione di de Beauvillier a cavaliere del Santo Spirito (Fig. 4).⁶⁸ Qualora l'ipotesi risultasse convincente, occorre spostare la datazione del busto, finora fissata intorno al 1750,⁶⁹ anticipandola al periodo tra il 1736 e il 1740, quando Slotz era al servizio dell'ambasciatore, e porre la testimonianza del conclave di Benedetto XIV come termine *ante quem*.

Secondo le fonti, esiste un altro ritratto di un de Beauvillier, diverso da quello registrato nella collezione

⁶⁷ Sulla storia collezionistica dell'opera si fa affidamento sulla lettera (13 marzo 1962) conservata nell'archivio del Fogg Museum, inviata da Saemy Rosenberg a John Coolidge (l'allora direttore del museo) in cui comunicava l'acquisto del busto dal barone Eugene de Rothschild, che a sua volta l'aveva acquistato a Parigi nel 1918. Fu quest'ultimo a tramandare la provenienza da Rouen, come gli suggerì l'allora proprietario dell'opera, vedi COOLIDGE (1965, p. 3). Ringrazio la dott.ssa Casey Kane Monahan Cunningham Curatorial Assistant del dipartimento di European and American Art per la cortese informazione.

⁶⁸ Il dipinto di Rigaud (collezione privata) è datato 1722, ma il pittore aggiunse a posteriori il Santo Spirito, titolo ottenuto dal duca nel 1724 (POULLAIN DE SAINT-FOIX 1760, p. 321). Qui pubblicata è la copia, in dimensioni ridotte, oggi presso l'Institut de France, realizzata quando Saint-Aignan fu ammesso all'Académie française nel 1727, data presente nell'iscrizione. Esiste, inoltre, una terza versione, considerata una replica o una copia, in collezione privata, con l'effigiato a metà figura. Si veda JAMES – SARAZIN 2016, II, pp. 471-472, n. P.1381; I, pp. 500-501.

⁶⁹ Fu Souchal (1967, p. 702, n. 197) a proporre la realizzazione del busto a metà del secolo, collocandola tra il ritratto di d'Harcourt e quello del Duc de Beauvilliers, che l'autore datava al 1765 (vedi oltre).

della duchessa. Si tratta di uno dei due busti raffiguranti due giovani esponenti della famiglia, *ab origine* di proprietà degli eredi.⁷⁰ L'attribuzione a Slodtz, proposta da François Souchal, si fonda sulla presenza nell'Inventario *après décès* di Slodtz, al numero 70, di «Un buste de marbre blanc représentant M. le Duc de Beauvilliers en guerrier prisé cinquante livres»;⁷¹ e nel 1765 al lotto 45, nel catalogo di vendita della collezione privata dello scultore, ma con l'aggiunta a penna «non vendu, réclamé pour 1000 ll»,⁷² indicando la mancata consegna dell'opera da parte di Slodtz al suo committente.

Il secondo busto (della stessa collezione privata), in una sorta di *pendant*, è di mano di Jacques Saly.⁷³ Fu presentato al Salon del 1745 come «duc de Beauvillier» – poi, nuovamente, al Salon del 1753⁷⁴ – e poiché a quell'epoca il titolo di duca apparteneva a Paul-Louis, come successore del fratello Paul-François, non può che essere certa la corretta identificazione dell'opera.⁷⁵

Il ritratto di Slodtz, invece, desta ancora qualche incertezza, soprattutto a causa della confusione della vicenda collezionistica. Alla luce dei rapporti con la famiglia dell'ambasciatore e dell'assidua frequentazione da parte di Slodtz di casa Saint-Aignan, il riconoscimento con il figlio maggiore Paul-François, che deteneva per primo il titolo di duca di Beauvillier, è l'ipotesi più accreditata.⁷⁶ La datazione del ritratto potrebbe risalire tra il 1737 e il 1740, oppure al 1742, come effigie commemorativa, in occasione della morte di Paul-François sul campo di battaglia. In questo secondo caso, Slodtz non avrebbe fatto in tempo a consegnare l'opera a Saint-Aignan, che lasciò Roma nello stesso anno, e il busto rimase nel suo atelier.

Slodtz sfruttò a pieno il mecenatismo dei de Beauvillier, presentandosi come lo scultore di famiglia, e buona parte dei numerosi nobili e alti dignitari europei, ospiti dell'ambasciatore, costituirono la sua ricca clientela.

⁷⁰ SOUCHAL 1967, pp. 701-702, n. 193.

⁷¹ *L'Inventaire après décès de Michelange Slodtz* (pubblicato in SOUCHAL 1967, pp. 715-727) fu redatto il 13 novembre 1764 da Jean-Baptiste Dupré (1742-1779) e oggi è conservato presso gli archivi del Minutier Central di Parigi, Étude CXIII.

⁷² «Un buste de marbre blanc, représentant M. le Duc de Beauvilliers, en guerrier», vedi BASAN 1765, p. 9, n. 45.

⁷³ La lettera autografa dello scultore del 1766 conferma l'appartenenza dell'opera al suo catalogo, vedi SOUCHAL 1966, pp. 128-130.

⁷⁴ «Mercure de France» 1753, p. 161: «Son buste en marbre de M. le Duc de Beauvilliers, a paru frapper encore plus vivement les Connoisseurs». Si rimanda alla scheda di SOUCHAL 1967, pp. 701-702, n. 193.

⁷⁵ Dopo la morte di Paul-Louis, avvenuta sul campo di Rossbach nel 1753, il titolo di duca passò al figlio Paul-Etienne-Auguste (1745-1771).

⁷⁶ Souchal aveva avanzato l'identificazione con il figlio dell'ambasciatore, Paul-Louis, o con il nipote Paul-Etienne, vedi SOUCHAL 1967, pp. 701-702, n. 193.

È il caso di *Monsieur Hertault De Lienay*, ritratto nel bel disegno alla collezione Horvitz firmato e datato da Slodtz nel 1738.⁷⁷ La supposizione che egli appartenesse alla cerchia dell'ambasciatore – già espressa da Jean-François Méjanès⁷⁸ – trova conferma negli *Stati delle anime*, che registrano tra i gentiluomini presenti a palazzo Bonelli «Monsiù de Liené D.di Burge Maggiordomo Lib. [anni] 45».⁷⁹

Dai disegni di Slodtz emerge la sua profonda riflessione sullo studio fisiognomico e compositivo del genere ritrattistico. La sua abilità nell'arte grafica, sin dai primi anni della sua carriera romana, è testimoniata dalle lodi e dai giudizi di merito di Vleughles, che evidenziava come «Slodtz [...] dessinant mieux qu'un sculpteur ne fait ordinairement» e quanto egli «desine presque aussi que Bouchardon et le dessin est la base de nos métiers».⁸⁰

Proprio durante gli anni in Accademia, Slodtz aveva realizzato il ritratto di profilo dell'amico e collega *Trémolières* (Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 32850),⁸¹ tra il 1728 e il 1734. Il foglio mostra nei minimi dettagli le soluzioni a cui Slodtz arrivò qualche anno più tardi nelle sue creazioni in marmo.

Anche Jean-Baptiste Pigalle, *pensionnaire* dal 1736 al 1739, posò per lo scultore. Il ritratto di profilo di Pigalle (Fig. 5), vestito in giacca e camicia – secondo la tradizione del ritratto d'artista – si presenta più come uno schizzo per catturare sulla carta la personalità dell'amico, con spontaneità e immediatezza.⁸² Nel gennaio del 1739, Pigalle aveva ricevuto una medaglia d'oro come ricompensa per non aver potuto partecipare al Concorso Clementino di quell'anno, riservato soltanto agli artisti italiani.⁸³ Fu questa probabilmente l'occasione del ritratto, considerato da Slodtz come un'o-

⁷⁷ Clark, Méjanès, in *Mastery and Elegance* 1998, pp. 244-245, n. 67; SCHERF 2003, pp. 356-359; Clark, in *Tradition & Transitions* 2017, pp. 152-153, n. 50; p. 503.

⁷⁸ Clark, Méjanès, in *Mastery and Elegance* 1998, pp. 244-245, n. 67.

⁷⁹ De Lieneay è regolarmente presente a partire dal 1734, cfr. ASVR, *Stati delle anime, Dodici Apostoli*, vol. 65, 1734-1737, ff. 88r, 135v, 177r; vol. 66, 1738, f. 11v. La sua appartenenza alla diocesi di Bourges è un indizio suggestivo che lega Slodtz al suo futuro incarico, nel 1757, per la decorazione del coro e del santuario per la cattedrale di quella città. Sull'intervento di Slodtz a Bourges vedi PIERRE 1915, pp. 111 e ss.; SOUCHAL 1967, pp. 689-690, n. 178.

⁸⁰ Si veda rispettivamente: *Correspondance* 1887-1912, IX, p. 145; ivi, VIII, p. 462. MIREUR (1901-1912, VII, pp. 41-42) attribuisce a Slodtz il mestiere di *dessinateur* prima ancora che di scultore.

⁸¹ Il disegno del ritratto di Trémolières, una sanguigna di grandezza naturale, fu acquistato da Mariette per 116 franchi, vedi SCHERF 2003, pp. 356-359. Poi venduto, nel 1775, alla Corona per il Gabinetto dei Disegni del Re.

⁸² Sul disegno di Pigalle vedi PIERRE 1915, p. 72.

⁸³ *Correspondance* 1887-1912, IX, pp. 360, 363, 367.

pera compiuta, tanto che appose in fondo al foglio la firma *Ma Slodtz f. Roma*, per rivendicarne l'autografia.⁸⁴

Attraverso questo esemplare abbiamo la misura dei differenti stili grafici di Slodtz e dei vari livelli del processo creativo: un tratto spontaneo che fissa l'idea e il piglio dell'effigiato e, l'altro, più marcato sui volumi e la profondità, che tradisce la mano di scultore. *De Lienay* e *Trémolières* appartengono alla seconda categoria: lo sfondo è accuratamente segnato da linee oblique per creare un *pattern* da cui far emergere i volti morbidi e delicati, modellati con chiaroscuri,⁸⁵ come avviene anche nell'*Autoportrait présumé* (Digione, Musée des Beaux-Arts, inv. 1362).⁸⁶

Questa serie di ritratti di profilo va interpretata, per alcuni, come esercitazioni accademiche o *souvenirs* privati; mentre per altri, come veri e propri progetti in vista di una realizzazione marmorea.

Di questi fa parte il ritratto – poi tradotto in incisione nel 1765 da Simon-Charles Miger⁸⁷ – dell'abate lionese Antoine de Lacroix-Laval, datato al 1737, quando quest'ultimo si trovava a Roma, in compagnia dell'amico Ruffier d'Attignat. Lacroix-Laval divenne un sincero estimatore di Slodtz che considerava «Le plus habile sculpteur qui fût alors à Rome». ⁸⁸ Re-

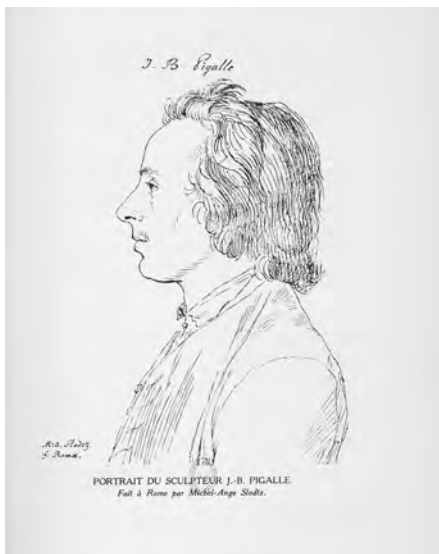


Fig. 5. MICHEL-ANGE SLODTZ, *Ritratto di Jean-Baptiste Pigalle*, 1739 circa, inchiostro su carta (?), collezione privata.

⁸⁴ La provenienza del disegno resta tutt'oggi indefinita, documentata soltanto a partire dal 1915 quando era di proprietà del direttore Jean Pierre, che lo pubblicò nella propria rivista «Revue du Berry et du centre», vedi PIERRE 1915, pp. 72-73.

⁸⁵ Sulla base del confronto con il profilo di Trémolières, è stata avanzata l'attribuzione del foglio del Louvre (Département des arts graphiques, inv. RF 54201, recto) *Portrait de Mara, conseiller spirituel, en buste et de profil*, proveniente dalla collezione di Bouchardon alla cui mano prima era ricondotto, vedi TREY 2016, p. 415, n. 1028.

⁸⁶ SCHERF 2003, pp. 356-357, fig. 8.

⁸⁷ Per il ritratto realizzato da Slodtz vedi SOUCHAL 1967, p. 708, n. 35, pl. 91b; Perez, in *Soufflot et son temps* 1980, p. 26, n. 13.

⁸⁸ DESCHAMPS 1786, p. 6.

tisi direttamente nell'atelier, i due lionesi rimasero affascinati da «deux chefs d'oeuvre, l'un étoit un superbe groupe de Diane et Endymion que M. Dattignat acheta; l'autre, un buste de Chrysés, grand prêtre d'Apollon» acquistato, invece, da Lacroix-Laval, che chiese allo scultore anche il *pendant* di *Ifigenia*.⁸⁹ Le opere nello studio erano ancora i modelli in terracotta, poiché sulle versioni in marmo si legge 1740 e il bozzetto del gruppo di *Diana ed Endimione* riporta la data 1738.⁹⁰ Questa data determina l'anno di partenza da Roma dei due viaggiatori, in contraddizione, tuttavia, con la testimonianza di Pierre-Suzanne Deschamps, che indicava la durata del soggiorno romano di dieci mesi, a partire dal 1734.⁹¹

L'impegno del duca di Saint-Aignan di offrire allo scultore le migliori occasioni di lavoro e di prestigio sociale continuò. In una lettera indirizzata al segretario degli affari esteri Jean-Jacques Amelot, nel maggio 1738, il duca di Saint-Aignan comunicava l'intenzione di erigere un monumento dedicato a Carlo VIII sotto il portico del chiostro della chiesa di Trinità dei Monti: «on pourrait employer un des sculpteurs icy du S.M. à faire la figure ou au moins le buste du ce Prince en marbre ou en ce qui si l'on vouloir en épargnée la depense tien lieu a l'un de nos Eleves du morceau de sculpture qui est obligé d'envoyer au Roy».⁹² Il riferimento a Slodtz si può intuire

⁸⁹ Sul gruppo di *Diana ed Endimione* vedi SOUCHAL 1967, pp. 189-194, 659-660, n. 148. Sui busti di *Crise e Ifigenia* vedi *ivi*, pp. 195-200, 658-659, n. 147; Desmas, in *Sfida al Barocco* 2020, pp. 403-404, nn. 139-140. Il busto di *Crise* era stato identificato per lungo tempo con quello di *Calcante*, vedi COCHIN 1765, p. 3; CASTILLON 1766-1782, I, p. 134; DEZALLIER D'ARGENVILLE 1787, II, p. 369. I due modelli in terracotta oggi sono esposti al Louvre (ENT 1984.22, ENT 1984.23). La fortuna delle teste di *Crise e Ifigenia* è testimoniata da numerose copie: al Salon del 1759, Slodtz aveva presentato una nuova *Ifigenia*. Due versioni in marmo, di entrambi i busti, appartenevano al barone de Bezenval, cfr. WINE 2018, pp. 128, 140 n. 169; altre due sono presenti nella collezione del marchese de Montcalm (catalogo di vendita 21 dicembre 1857, lot. 35), cfr. SOUCHAL 1967, p. 659, n. 147; infine, esistono i due esemplari apparsi nel 2000 sul mercato antiquario, vedi Sotheby's, New York, 26 maggio 2000, *The collection of Mr. And Mrs. Saul P. Steinberg*, sale 7479, lot. 222, p. 192 (precedentemente battuti all'asta Christie's, Londra, 24 aprile 1986, lot. 86). Si citano, ancora, il busto in terracotta di *Crise* (Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMSk 2262) e la copia in biscuit di *Crise* (Sèvres, Musée de Céramique di Sèvres, inv. MNC23461).

⁹⁰ Su quest'ultimo vedi Desmas, in *Sfida al Barocco* 2020, pp. 313-314, n. 71.

⁹¹ Al 15 dicembre 1737, risale l'elezione di Lacroix-Laval a rettore de l'Hôpital général de la Charité e membro dell'Académie des Sciences, Belles-Lettres et des Beaux-Arts di Lione; forse a questa data doveva già essere tornato in patria, vedi *Catalogue des Noms de Messieurs les Recteurs et Administrateurs de l'Hôpital général de la Charité et Aumône générale de Lyon, depuis son institution* 1742, p. 125.

⁹² Archives du Ministère des Affaires Étrangères (d'ora in poi AAE), Correspondance Diplomatique, Rome, 1738, ff. 97-98, lettera 3 maggio 1738; *Correspondance* 1887-1912, IX, pp. 339-340, Saint-Aignan si fece inviare da Parigi il calco del ritratto a bassorilievo del monumento funebre di Carlo VIII nella chiesa di St. Denis. Seguono le lettere a pp. 340-341, 342, 343. Vedi anche SOUCHAL 1967, p. 76; LE MOËL – ROSENBERG 1969, p. 53. Il progetto di Saint-Aignan

dalla conferma che «nous avons icy un de sculpteurs qui ne s'ont pas acquis moins de reputation que le S. Bouchardon». ⁹³ La risposta di Amelot virò verso un busto marmoreo da collocare all'interno della chiesa, esigendo il massimo del risultato, sia che si trattasse di un'opera a pagamento (per Slodtz verosimilmente) sia che fosse fatta al posto di un *morceau* da consegnare al re (in questo caso, scegliendo uno dei *pensionnaires*). ⁹⁴ Come per il busto della duchessa di Besmaus, questo progetto fu abbandonato.

Della produzione grafica di Slodtz fa parte il disegno di Berlino (Fig. 6) che mostra un progetto per un monumento commemorativo e la firma in basso a sinistra (*Ma. Slodtz*) indica l'ufficialità della commessa, ⁹⁵ priva ancora oggi di riferimenti. Il busto scultoreo di un aristocratico in vesti militari, posto al di sopra di un piedistallo ornato dai simboli delle arti, ha suggerito a Souchal l'identificazione con Abel-François Poisson (1727-1781), *monsieur de Vandières*, marchese di Marigny e de Menars, *Surintendant des Batiments du Roi*. ⁹⁶ La somiglianza fisiognomica, in effetti, con i celebri ritratti dipinti di Louis Tocqué (1755, Château de Versailles, inv. MV 3776) e di Jean-François de Troy (1750-1751, Château de Versailles, inv. MNR 52), ⁹⁷ e dei due marmorei



Fig. 6. MICHEL-ANGE SLODTZ, *Progetto per il Ritratto di Federico Cristiano, Elettorre di Sassonia (?), 1738-1739*, sanguigna su carta, 553 × 313 mm. Berlino, Staatliche Kunstbibliothek, inv. Hdz 5618.

aveva come modelli i monumenti di *Enrico IV* nella basilica di San Giovanni in Laterano e quello di *Filippo IV* nel portico di Santa Maria Maggiore.

⁹³ AAE, CD, Rome, 1738, f. 98.

⁹⁴ AAE, CD, Rome, 1738, f. 103r-v, lettera del 20 maggio 1738.

⁹⁵ Berlino, Staatliche Kunstbibliothek, inv. Hdz5618, 553 x 312 mm, vedi BERCKENHAGEN 1970, pp. 253-254.

⁹⁶ SOUCHAL 1967, p. 707, n. 31, pl. 90 c.

⁹⁷ Vedi *Musée National du Château de Versailles et de Trianon* 1995, II, p. 863, n. 4875; p. 872, n. 4927. Per il busto di Marigny realizzato da De Troy vedi anche DACIER 1913, pp. 472-473;

di Jean-Baptiste Lemoyne – uno al Musée Jacquemart-André di Parigi (inv. MJAP-S 1123), l'altro di recente attribuito in un'asta Christie's (2014)⁹⁸ –, datati 1757, ben si accorda con il disegno, che esalterebbe Vandières come sostenitore delle Arti.

Vandières era il fratello di Madame de Pompadour e fu introdotto nell'alta società di corte alla sola età di ventiquattro anni, avendo già promessa la carica di successore di Charles-Francois-Paul Normant de Tournehem, morto nel 1751.⁹⁹ Già nel 1749, fu la stessa Madame de Pompadour a organizzare al fratello il viaggio in Italia, con l'architetto Jacques-Germain Soufflot, il pittore ed erudito Charles Nicolas Cochin e l'abate Jean-Bernard Leblanc come accompagnatori, affinché il giovane acquisisse un gusto sofisticato, degno della sua futura carica.¹⁰⁰ A Roma, Vandières entrò in contatto con l'*élite* culturale francese; avendo l'opportunità di soggiornare all'interno dell'Académie, conobbe i *pensionnaires* ed ebbe modo di apprezzare direttamente le opere di Slodtz: non fu un caso, infatti, se lo scultore – a quell'epoca rientrato in patria ed emarginato dalla committenza ufficiale parigina a causa dei pregiudizi del conte di Caylus, che preferiva Bouchardon – iniziò finalmente a ricevere importanti commissioni soltanto dopo il ritorno di Vandières a Parigi, nel 1751.¹⁰¹

Secondo l'attribuzione di Souchal, il disegno andrebbe datato dopo il 1755, anno in cui Vandières ricevette il prestigioso *cordón bleu*, simbolo del cavalierato dell'Ordine di Santo Spirito.¹⁰² Il disegno, tuttavia, come si è detto, mostra un sovrano in veste di comandante militare, un dettaglio piuttosto determinante, che non combacia con l'iconografia tradizionale associata a Vandières: egli indossava soltanto eleganti completi e mai divise

LERIBAULT 2002, pp. 411-412, n. 333.

⁹⁸ Sul busto ritratto del marchese di Marigny autografo di Lemoyne si rimanda a *Musée Jacquemart-André* 1926, p. 10, n. 62. Per quanto riguarda il secondo busto, di recente attribuzione, comparso sul mercato antiquario, vedi *Christie's* 2014, p. 104, n. 96.

⁹⁹ Sulla politica artistica dei due fratelli e sui rapporti con Slodtz vedi POSNER 1990, p. 78. Per notizie biografiche e la descrizione della collezione di scultura del marchese di Marigny si rimanda a PLANTET 1885.

¹⁰⁰ Pier Leone Ghezzi aveva immortalato il gruppo dei tre francesi in un disegno, vedi Proserpi Valenti Rodinò, in *Sfida al Barocco* 2020, p. 471, n. 184.

¹⁰¹ Risale al 1752 l'incarico, su suggerimento di Antoine Coyppel, per la realizzazione del gruppo *La Victoire qui ramène la paix* di cui Slodtz realizzò soltanto il modello in terracotta, vedi SOUCHAL 1967, p. 682, n. 169. Il modello è citato nell'inventario, n. 56, vedi SOUCHAL 1967, p. 718.

¹⁰² POUILLAIN DE SAINT-FOIX 1760, p. 482; HOEFER 1860, XXXIII, pp. 757-762. Nel catalogo di vendita della collezione del marchese di Marigny, tuttavia, non compaiono opere che si possano collegare a quella di Slodtz, vedi BASAN *et al.* 1781.

militari, essendo uomo d'arte e di lettere e non vantando titoli da soldato. La ricerca dell'effigiato, dunque, deve essere condotta tra gli esponenti di una casata reale.

A tal proposito, occorre considerare la figura dell'Elettore di Sassonia, Federico Cristiano di Polonia, figlio dell'imperatore Augusto III, che soggiornò a Roma dal 17 novembre 1738 al 14 ottobre 1739, dopo aver accompagnato la sorella Maria Amalia a Napoli, promessa sposa di Carlo VII di Borbone. Su questo viaggio, Federico Cristiano scrisse di suo pugno le *Journal*, in lingua francese, mostrando quanto l'esperienza in Italia fosse tutta volta allo studio dell'antichità e dell'arte dei grandi maestri.¹⁰³ Egli alloggiava presso il cardinale Annibale Albani, assicurandosi l'accesso alle più esclusive raccolte e cabinet degli *amateurs* italiani. Gli annali dell'epoca ricordano che «i divertimenti di questo generoso Principe erano il commercio de Letterati, e la visita di tutte le Chiese, Antichità, Gallerie, e cose più rare di Roma».¹⁰⁴

In occasione del *Grand Tour*, il principe volle il proprio ritratto da tre artisti italiani, utilizzando le loro opere come modelli da diffondere a Dresda: furono selezionati lo scultore Pietro Bracci e i pittori Sebastiano Ceccarini e Pierre Subleyras, la cui opera è l'unica oggi pervenuta. È in questo contesto che il presente articolo intende collocare la realizzazione del disegno di Slodtz, che propose il proprio progetto (debitamente firmato) per la corte sassone.

Pietro Bracci era lo scultore di grido in quegli anni, soprattutto dopo i lavori della cappella Corsini in San Giovanni in Laterano, che lo stesso Federico Cristiano celebrò, definendoli «di una grande magnificenza».¹⁰⁵ Secondo il *Journal*, lo scultore iniziò a lavorare al modello in terracotta il 31 dicembre 1738 e, dopo diverse sedute, lo terminò il 22 gennaio 1739, riscuotendo già grande successo tra gli intendenti al seguito del sovrano e da quest'ultimo che fu molto soddisfatto. Ceccarini, marchigiano, allievo di Francesco Mancini, interpretava la frangia più classicista dello stile barocco, mediata dalla cultura emiliano-bolognese e dalla lezione, ancora imperante, di Carlo Maratti.¹⁰⁶

¹⁰³ *Journal du voyage*, oggi conservato nell'Archivio di Stato Principale della Sassonia, a Dresda: Hauptstaatsarchiv Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 355, 3-5, estratti pubblicati in FASTENRATH VINATTIERI 2003a, pp. 239-309, a cui si rimanda per l'intera esperienza del principe in Italia.

¹⁰⁴ MURATORI 1751-1755, I, p. 48.

¹⁰⁵ *Journal du voyage*, Loc. 355/3, vol. I, fol. 114r.

¹⁰⁶ Non è rimasta alcuna traccia del dipinto di Ceccarini. Tra le sue maggiori opere, da cui poter dedurre lo stile del ritratto del principe, ricordiamo il ritratto dell'*Abate camaldolese Francesco Zaghis* (1739, Diocesi di Venezia) e *La Sacra Famiglia con i santi Gioacchino e Anna* (1739, Fano, Sant'Antonio Abate), vedi FASTENRATH VINATTIERI 2003a, pp. 239-309.

Subleyras, che vantava una fama da ritrattista, intraprese il lavoro il 6 aprile 1739 e consegnò tre versioni dell'effigie, impiegando lunghe e numerose sedute. Oltre alla versione ufficiale (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. Gal. Nr. 3841; Fig. 7), spedita alla capitale sassone il 27 agosto, ne esistono altre due: una copia in piccolo, autografa dello stesso pittore, oggi al Palazzo Reale di Varsavia (Fundacja im. Ciechanowieckich przy Zamku



Fig. 7. PIERRE SUBLEYRAS, *Ritratto di Federico Cristiano, elettore di Sassonia*, 1739. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. Gal.-Nr. 3841.

Królewskim w Warszawie, inv. FC-zk/1135),¹⁰⁷ e l'altra (Londra, collezione privata) destinata al Grande Maître, il conte Wackerbarth-Salmour,¹⁰⁸ in cui Subleyras aggiunse una veduta di monumenti romani alle spalle del principe.¹⁰⁹

La corrispondenza tra il progetto di Slodtz e il ritratto di Subleyras è notevole, sia per somiglianza sia per impostazione.¹¹⁰ L'armatura è coperta da un vistoso mantello di pelliccia, legato con fibbie preziose, e il volto di giovane ragazzo diciannovenne è superbo e paffuto. La croce che pende vistosamente sulla corazza potrebbe simboleggiare sia quella della colomba bianca di Polonia sia quella dell'Ordine di San Gennaro, che Federico ottenne durante il suo soggiorno napoletano.¹¹¹

¹⁰⁷ Vedi *Unter einer Krone* 1997, pp. 372-373, nn. 736-737; cfr. FASTENRATH VINATTIERI 2003b, nota n. 41.

¹⁰⁸ Per il dipinto di Londra, che mostra sullo sfondo San Pietro e Castel Sant'Angelo, si rimanda a RÖTTGEN 1985, p. 132, fig. 1.

¹⁰⁹ Subleyras aveva donato a Federico Cristiano il dipinto *Cristo dal fariseo Simone*, oggi alla Gemäldegalerie di Dresda, che rappresenta la versione in piccolo di quello realizzato fra il 1735 e il 1737, per il refettorio del monastero di Santa Maria Nuova, ad Asti, in Piemonte e oggi conservato al Louvre, vedi Michel, Rosenberg, in *Subleyras* 1987, pp. 197-200, n. 33, pp. 203-204, n. 35. Si rimanda anche all'ultima monografia sull'artista LESUR 2023.

¹¹⁰ Michel, Rosenberg, in *Subleyras* 1987, pp. 240-241, n. 64.

¹¹¹ Slodtz nel disegno abbozza la decorazione nella parte interna della croce, non rendendo riconoscibile l'ordine di appartenenza.

L'immagine del principe come protettore delle arti – sulla base del piedistallo si distinguono una testa scolpita, una tavolozza, una squadra, una lira, un progetto architettonico in pianta, alcuni libri e un ramo di palma – corrisponde perfettamente all'impegno e agli interessi di Federico. Egli, a Roma, stava al passo con le novità degli scavi archeologici, frequentava le Accademie di Francia e di San Luca, fu arcade sotto lo pseudonimo di *Savoir de Teagene* e fu spesso protagonista nelle più alte discussioni in materia artistica. Nel gennaio 1739 partecipò addirittura alla premiazione in Campidoglio del Concorso Clementino del 1738, organizzata dal protettore dell'Accademia, Annibale Albani, in vista della sua presenza.¹¹²

Federico visitò l'Académie nell'aprile del 1739, dimostrandosi molto interessato alla collezione di sculture antiche, di tutti i lavori a cui stavano lavorando i singoli *pensionnaires* e si intrattenne in discussioni con De Troy su alcuni dipinti destinati al re.¹¹³ Slodtz, che aveva mantenuto l'atelier interno all'Accademia, verosimilmente prese parte all'evento e fu presentato al sovrano come uno dei migliori artisti presenti in città.

Sono note, inoltre, le strette relazioni tra l'Elettore e il cardinal Neri Maria Corsini: le visite a palazzo alla Lungara erano frequenti, in compagnia dell'antiquario Giovanni Gaetano Bottari, che mostrava le ricchezze della collezione del papa.

Slodtz aveva da poco terminato il ritratto del cardinale *Neri Maria Corsini*, come indica la firma apposta sul retro del busto, con la data 1737.¹¹⁴ Fu certamente un'ottima presentazione nei confronti di Federico Cristiano che, in prima battuta, prese in considerazione il coinvolgimento dello scultore francese, ma poi preferì Bracci.

Slodtz ottenne la prestigiosa commissione Corsini grazie ai contatti di Vleughels e dell'ambasciatore di Saint-Aignan, entrambi molto legati alla famiglia fiorentina. Il cardinale aveva già dimostrato la sua ammirazione

¹¹² Vedi *Correspondance* 1887-1912, IX, pp. 358-359. Si tratta dello stesso Concorso a cui fu escluso Pigalle, vedi *infra*. Bracci doveva una versione marmorea del busto di Federico Cristiano per il camerlengo Annibale Albani, secondo le usanze di conservare nei palazzi nobiliari i ritratti di sovrani e alte cariche europee, sotto un baldacchino riccamente decorato, vedi BODART 2003, pp. 89-111; DESMAS – FREDDOLINI 2014, pp. 272-278.

¹¹³ *Correspondance* 1887-1912, IX, pp. 374-375; 376-377. L'ambasciatore de Saint-Aignan non fu, tuttavia, presente in accademia il giorno della visita del principe, ma lo omaggiò ugualmente di un ricchissimo rinfresco, prestandogli i suoi gentiluomini e paggi per servirlo, vedi *Correspondance* 1887-1912, IX, pp. 383-384. Il papa, invece, gli offrì in dono il cosiddetto «delle cento portate», ovvero cento qualità di provviste in occasione del suo arrivo, evento immortalato dal pittore polacco Taddeo Kuntze, vedi LORET 1929. Sul viaggio a Roma del principe si rimanda anche al «*Mercure de France*», XXXV, 1739, pp. 3-4.

¹¹⁴ Piras, in *La Collezione del principe* 2004, pp. 378-379, n. B.

verso gli scultori francesi, avendo affidato a Bouchardon il ritratto dello zio, il pontefice Clemente XII,¹¹⁵ e ad Adam il bassorilievo con *L'apparizione della Vergine ad Andrea Corsini per ordinarli di accettare l'episcopato di Fiesole* (1732-1733) per la cappella di famiglia nella basilica lateranense.¹¹⁶ Il coinvolgimento assiduo degli artisti francesi nei cantieri e nelle richieste private della famiglia va letto come specifica selezione stilistica promossa dai Corsini, che volevano limitare l'esuberanza barocca, promuovendo, di contro, una rinascita classicista.¹¹⁷

L'originale collocazione vedeva il ritratto nel palazzo di Trastevere, in una nicchia, di fronte al *Ritratto di Clemente XII*: si veniva così a creare un silenzioso dialogo tra i due maggiori esponenti della famiglia e parallelamente tra i due artisti francesi, che conquistarono la fama a Roma.

La riverenza nei confronti del potente cardinale, che aveva accentrato su di sé il potere – a discapito del papa ormai diventato cieco – non impedì a Slodtz di consegnare un ritratto sincero, sobrio e spontaneo. Racchiuso in una semplice mozzetta, con i bottoni tirati e alcuni slacciati, che fanno intuire la corpulenza dell'addome, Neri Maria si volge allo spettatore con un'espressione serena e bonaria. La *séance* avvenne in un momento di attività del cardinale, immobilizzato con la testa rivolta a sinistra, con un braccio in movimento, che alza di scatto il lembo della veste.

Gli espedienti berniniani dei ritratti dal vivo sono da Slodtz appresi in maniera profonda, rievocati, ad esempio, nella abbottonatura sommaria della mozzetta e nel delicato naturalismo del volto. Il ritratto Corsini è la prova della sensibilità di Slodtz più che dello sfarzo della famiglia fiorentina.

Il 10 dicembre 1737 morì Nicolas Vleughels e venne a mancare così uno dei punti di riferimento dell'artista. La stretta relazione che li univa suggerì alla vedova, madame Vleughels, di commissionare allo scultore la realizzazione del monumento funebre del marito, da ergersi sul secondo pilastro a destra della chiesa nazionale di San Luigi dei Francesi. I lavori iniziarono verosimilmente nel 1738 e la *mise en place* avvenne necessariamente prima del 1744, quando Claude-Olivier Gallimard riportò su incisione il

¹¹⁵ Sul busto di Bouchardon vedi Desmas, in *Il Settecento a Roma* 2005, p. 146, n. 29; Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, pp. 130-131, n. 53.

¹¹⁶ KIEVEN 1989, pp. 69-95; DESMAS 2012, pp. 317-321. Sul modello in terracotta del bassorilievo, oggi al Musée des-Arts di Nancy, vedi Desmas, in *Les Adam* 2021, p. 116, n. 46.

¹¹⁷ Piras, in *La Collezione del principe* 2004, p. 378; BORSELLINO 2017, I, pp. 425-430. È probabile che l'indole filofrancesa del cardinale sia nata a seguito del suo soggiorno a Parigi, tra il 1716 e il 1720, come inviato diplomatico di Cosimo III de' Medici, Granduca di Toscana, presso la corte di Francia.

monumento, diffondendone la conoscenza in Francia.¹¹⁸ I conti di spesa della chiesa non riportano in alcuna voce interventi per quest'opera, che fu interamente a carico della vedova e del figlio Bernardino.

Il progetto iniziale era molto diverso, come testimonia la terracotta, oggi in collezione privata, poi riutilizzata da Slodtz per il monumento di *Alessandro Gregorio Capponi* in San Giovanni dei Fiorentini:¹¹⁹ entro una modanatura semicircolare, due teneri putti piangenti reggono un cartiglio, che doveva accogliere il ritratto in bassorilievo di Vleughels. Questa classica composizione, forse troppo tradizionale, fu rifiutata dalla committente e confluì, per singolari vicende collezionistiche, tra i beni di madame Natoire, sorella del futuro direttore, a cui, infine, l'opera fu regalata. Madame Vleughels, infatti, alloggiava a palazzo Mancini, godendo ancora di una pensione di mantenimento, e strinse amicizia con la nuova inquilina, con cui è possibile che si scambiassero anche pezzi d'arte. Gabriel de Saint Aubin, che si occupò della vendita Natoire, illustrandone le singole opere, aveva correttamente collegato l'appartenenza del bozzetto all'opera di Vleughels. Il modo di lavorare a striature il fondo della composizione ricorda la tecnica utilizzata da Slodtz per aumentare la profondità dello spazio e dei volumi, espediente adoperato non soltanto sulla creta ma anche su disegno.

Dopo un breve periodo di direzione di L'Estache, François De Troy prese il comando dell'Académie e riconobbe in Slodtz il ruolo di scultore di corte, tanto da chiedergli il proprio ritratto, come omaggio alla nuova carica da lui assunta.

La realizzazione del busto di De Troy si aggira tra il 1738 e il 1741;¹²⁰ il modello in terracotta, dipinto a finto gesso – ancora oggi di proprietà dell'Accademia (nella biblioteca di Villa Medici a Roma) – ricalca in determinati dettagli quello realizzato per Vleughels, che, tuttavia, risulta più moderno. Come si vede anche in un dipinto del pittore, che fa sfoggio del proprio ritratto marmoreo, appoggiato sulla *consolle* dell'appartamento a

¹¹⁸ SOUCHAL 1967, pp. 662-663, n. 153.

¹¹⁹ Per la terracotta: *Modello pour le monument funéraire de Nicolas Vleughels, employé pour le tombeau d'Alessandro Gregorio Capponi à San Giovanni dei Fiorentini*, Rome, circa 1738-1740, terracotta, h. 42,5, l. 78,5, p. 8,5 cm, collezione privata. Ringrazio Edouard Ambroselli per aver condiviso materiali e informazioni sull'opera.

¹²⁰ SOUCHAL (1982, p. 449, n. 5) afferma che fu Arizzoli-Clementel a segnalargli l'esistenza del modello; HODGKINSON 1972, pp. 101-103, figg. 3-4. L'attribuzione a de Groff fu stabilita sulla base del confronto con il ritratto di Joseph Effner, realizzato dallo scultore nel 1733. Il busto di De Troy, passato come *Ritratto di anonimo*, fu acquistato dal museo londinese nel 1952. Si rimanda in generale a DESMAS 2002, pp. 342-345.

palazzo Mancini,¹²¹ De Troy è avvolto in un ricco mantello e la croce di Santo Spirito, che pende da un lato, conferisce più carattere al soggetto.

La perdita di Vleughels non impedì alla carriera di Slodtz di crescere: lo scultore era al centro di clientele diverse, pubbliche e private, straniere e romane.

Intorno al 1740, Slodtz iniziò a ricevere committenze importanti, opere più impegnative che richiedevano spazi di lavoro adeguati. Abbandonò, quindi, i locali da lavoro dell'Accademia e si trasferì nello studio in vicolo dell'Armata.¹²² La prima attestazione sicura della sua presenza «nello studio ad uso di scultore»¹²³ è il contratto stipulato a Roma per uno dei più importanti incarichi, il *Monumento ai cardinali Montmorin e D'Auvergne*, «il quale modello in grande [dovrà] fare nel suo studio posto nella strada o Rione detto L'Armata».¹²⁴ Non è da escludere che Slodtz ne avesse preso possesso già da giugno 1739, poiché le entrate della confraternita del Santo Spirito dei Napoletani, proprietaria del fondo, registrano un credito di venti scudi «dal sito posto dietro la chiesa ad uso di scultore affittata presentemente al Signore»,¹²⁵ senza, tuttavia, rivelarne l'identità. Fino al gennaio 1739 lo studio era ancora occupato dalla famiglia di Paolo Benaglia; i figli e la moglie Caterina Venturelli continuavano a versare un affitto per conservare le sue opere, prima che Francesco Cerotti le trasportasse nello studio di Giovanni Battista Maini nel mese di marzo.¹²⁶

Da questo momento in poi, arrivarono per Slodtz i primi incarichi pubblici: le chiese di Santa Maria della Scala (1738), del Santissimo Nome di Maria (1740) e di San Marco (1743-1744);¹²⁷ e le basiliche di Santa Maria Maggiore (1741-1742) e di San Pietro (1740-1744).¹²⁸

¹²¹ LERIBAUT 2002, pp. 112-114, 371, n. P. 278.

¹²² Si veda anche il contributo di DESMAS 2020, p. 107.

¹²³ ASVR, *Arciconfraternita di S. Spirito dei Napoletani*, Contabilità/Mastri (1732-1739) B. 19, ff. 78, 90, 115; *ivi*, Documenti Contabili e Giustificazioni B. 41, fasc. 1739, f. 32.

¹²⁴ Roma, Archivio di Stato (d'ora in poi ASR), 30 Notai Capitolini, Ufficio 39, vol. 323, ff. 229-238.

¹²⁵ ASVR, *Arciconfraternita di S. Spirito dei Napoletani*, Documenti Contabili e Giustificazioni B. 41, fasc. 1739, f. 32.

¹²⁶ Nel registro delle *Entrate e Uscite*, afferenti all'anno 1739, della *Ven. Archiconfraternita e Regia Chiesa dello Spirito Santo della Nazione del Regno di Napoli in Roma*, tra i debitori compaiono: «Eredi del signor Paolo Benaglia devono per piggione di mesi sei decorsi à tutto gennaio 1739 dello studio ad uso di scultore all'Armata e senza pregiudicio d'altri mesi posteriori: 10», ASVR, *Arciconfraternita di S. Spirito dei Napoletani*, Documenti Contabili e Giustificazioni B. 41, n.n.; vedi anche DESMAS 2001-2002, p. 313 (e nota 97), e p. 325; *Id.* 2007, p. 100.

¹²⁷ Per la basilica di San Marco Slodtz fece il bassorilievo in stucco con *San Giovanni Evangelista a Patmos*, vedi SOUCHAL 1967, p. 673, n. 162.

¹²⁸ Nel cantiere della facciata di Santa Maria Maggiore si segnala la collaborazione di

Per sostenere tutti questi lavori la bottega di Slodtz doveva contare certamente su più lavoratori. Sappiamo che Jean-François Janssens (1702-1780), figura ancora in ombra nel panorama romano, scultore originario di Anversa (come il padre di Slodtz), aveva affiancato il maestro in numerose occasioni. La sua carriera è tramandata da Niccolò Maria Gabburri: «terminati i suoi studi a Bologna [Janssens] fece nuovamente ritorno a Roma dove operò in marmo nell'Accademia di Francia in aiuto a Monsù Slos, scultor parigino, pensionario del Re come per altri di quei giovani Francesi pensionari». ¹²⁹ Dopo un primo soggiorno a Roma (durato sette mesi tra il 1725 e il 1726), egli si stabilì nuovamente nella capitale nel 1735, tra via del Nazareno e strada dell'Angelo Custode, ¹³⁰ molto probabilmente come *praticien* dell'Académie. Janssens, infatti, aveva affiancato Slodtz nella realizzazione della copia dal *Cristo* di Michelangelo e, probabilmente già nello studio dell'Armata, del gruppo di *Diana ed Endimione*. Successivamente, aveva collaborato alla lavorazione in marmo del bassorilievo con la *Transverberazione di santa Teresa*, per la cappella in Santa Maria della Scala, e dei putti reggitemma con la tiara, destinati alla facciata di Santa Maria Maggiore (1741-1742). ¹³¹ Per la composizione dell'Angelo che trafigge la santa Teresa, che faceva da *pendant* a quello di Filippo Della Valle (*Estasi di santa Teresa*), ¹³² Janssens probabilmente si occupò degli angeli che sorreggono il tondo. ¹³³ Slodtz si dedicò all'opera già nel 1738, presentando all'Accademia di San Luca il modello in terracotta, in cui l'eco di Bernini si attualizza con un maggior rigore compositivo e toni più pacati. ¹³⁴

Slodtz si avvale dei suoi collaboratori certamente per il più impegnativo cantiere della chiesa del Santissimo Nome di Maria: le statue per la balaustra della facciata, il *San Matteo* e il *Profeta Abdias*, il bassorilievo in stucco con la *Purificazione della Vergine* per la cupola e, infine, in stucco

Slodtz con il fiammingo Peter Anton Vershaffelt, per i putti reggi stemma. Il soggiorno romano di Vershaffelt (che a Parigi fu allievo di Bouchardon) durò dal 1736 al 1751, prima come collaboratore dell'Académie, poi come scultore autonomo, vedi DESMAS 2012, pp. 114-116; MAMPIERI 2008, pp. 45-47; BACCHI 2015, pp. 483-491.

¹²⁹ GABBURRI 1730-1742, III, pp. 1472-1473, citato in DESMAS 2012, p. 138. Sulla biografia e attività dello scultore vedi PAARDEKOOPER 1990.

¹³⁰ NOACK 1927, p. 287; DESMAS 2012, p. 12.

¹³¹ SOUCHAL 1967, pp. 672-673, n. 161.

¹³² DESMAS 2012, p. 371, documenti AAV, Palazzo Ap., Computisteria, vol. 1001.

¹³³ SOUCHAL 1967, p. 662, n. 152. Nel 1742, Janssens ricevette l'incarico per la statua del San Norberto, per la serie dei Santi Fondatori degli Ordini per San Pietro, di cui realizzò soltanto il modello, vedi PAARDEKOOPER 1990, pp. 86-87; DESMAS 2012, pp. 215, 218, 221.

¹³⁴ Rotili, in *Roma-Parigi* 2016, p. 179; Desmas, in *La Grande Bellezza* 2020, pp. 134-135, n. 34. La terracotta fu un dono dello stesso Slodtz, nel 1741.

il *Simbolo della Trinità*.¹³⁵ La chiesa, quasi addossata a palazzo Bonelli, fu teatro dell'attività dei maggiori scultori romani della stagione settecentesca, in cui la presenza francese – Antoine Derizet era l'architetto a capo dell'impresa – fu probabilmente sostenuta dal vicino di casa, il duca di Saint-Aignan.

Ma l'incarico che decisamente garantì a Slodtz l'elezione ad accademico di San Luca (1741)¹³⁶ fu quello promosso dai padri Certosini per la basilica di San Pietro, per la serie dei *Santi fondatori*, con la commissione della statua di *San Bruno*. Slodtz vi lavorò con tutta probabilità nel nuovo studio dell'Armata, tra il 1740 e il 1744 (la firma «Mic. Ang. Slodtz Parisinus F. 1744» precisa la data di consegna dell'opera) oppure – considerate le dimensioni che imponevano una produzione *in loco* – sfruttò lo studio allestito nel giardino di Santa Marta al Vaticano, già utilizzato da Agostino Cornacchini per la statua di *Sant'Elia* (1725-1727).¹³⁷

Il modello in grande dell'opera risulta già *in loco* alla fine del 1740, citato da De Brosse nelle sue lettere, prima della sua partenza da Roma nel 1741. Egli racconta la presentazione davanti alla congregazione della Reverenda Fabbrica, a cui il *morceau* non piacque a causa delle proporzioni troppo ridotte dell'angelo con la mitra, appena rifiutata dal santo.¹³⁸ Le due figure interagiscono tra loro, in uno stretto dialogo silenzioso e posato. Slodtz aveva portato un nuovo gusto rispetto all'iconografia canonica delle statue monumentali di santi; la sua opera, tuttavia, rimase un *unicum* tra gli scultori contemporanei.¹³⁹

Nel 1741, Slodtz fu inviato, dal re e da De Troy, come agente di marmi a Carrara per scegliere i blocchi destinati alla realizzazione dei cavalli del *Monumento di Marly* di Guillaume Coustou.¹⁴⁰ Forse approfittò di questo incarico per procurarsi il marmo di migliore qualità per il *San Bruno* ma, durante la sua assenza, Slodtz ribadiva al direttore di voler tornare a Roma al più presto per portare a compimento la statua.¹⁴¹

¹³⁵ AGRESTI 2012.

¹³⁶ DESMAS 2012, p. 344.

¹³⁷ Gani, in PINELLI 2000, pp. 637-638, n. 838. Sull'atelier in Santa Marta vedi anche DESMAS 2012, pp. 270-271.

¹³⁸ SOUCHAL 1967, pp. 257-265; ROCCHI – ACANFORA 1996, pp. 390-394; Gani, in PINELLI 2000, pp. 355-358, 653 n. 899.

¹³⁹ Per un'analisi dell'esperienza di Slodtz e sulla mancata influenza sull'attività degli scultori romani si rimanda al contributo di DESMAS 2020.

¹⁴⁰ Sulla vicenda dell'acquisto del marmo che aveva impegnato Slodtz a Carrara si rimane allo studio di SOUCHAL 1967, pp. 247-255.

¹⁴¹ *Correspondance* 1887-1912, IX, pp. 456-457.

Nel 1740, era nell'Urbe il cardinale Henri-Oswald de La Tour d'Auvergne, ospite dell'abate Claude-François di Canillac presso palazzo Cesarini, in occasione del conclave che vide l'elezione di Benedetto XIV.¹⁴² Egli scelse Slodtz per la commissione del proprio monumento da erigere nella cattedrale di Vienna insieme a quello del defunto cardinale Armand de Montmorin. In questa occasione prese forma il busto (Fig. 8) che inizialmente doveva essere una semplice prova da presentare al committente in vista della realizzazione della statua a figura intera. La corrispondenza tra lo scultore, il cardinale e il direttore dell'Académie, De Troy, riporta le fasi dell'avanzamento dei lavori del mausoleo viennese, che proseguivano contemporaneamente a quelle del ritratto in marmo. Slodtz aveva lavorato sul modello in terracotta (oggi non pervenuto) del ritratto di D'Auvergne *ad vivum*, mentre per quello di Montmorin aveva ricevuto, nel dicembre 1740, una copia su tela, di cui però lamentava l'esecuzione. Il risultato fu comunque di pregio e Cochin sottolineava la «vérité et la belle exécution des têtes, dont les principales sont des porraits».¹⁴³

L'incarico a Slodtz rispecchia il raffinato gusto del cardinale, che voleva portare a Parigi e a Vienna i segni del *milieu* artistico romano, entro il quale lo scultore francese si era così distinto. Il busto fu destinato all'Hôtel d'Auvergne, da poco restaurato da Giovanni Niccolò Servandoni (1738) come uno dei più alti esempi dell'architettura urbana moderna,¹⁴⁴ e fu esposto



Fig. 8. MICHEL-ANGE SLODTZ, *Ritratto del cardinale De La Tour d'Auvergne*, 1740-1747. Lude, Château du Lude.

¹⁴² L'informazione sulla residenza romana del cardinale D'Auvergne è fornita dal contratto del monumento di Vienna (ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 39, vol. 323, ff. 229-238).

¹⁴³ COCHIN 1765, p. 4.

¹⁴⁴ Sulla carriera di Servandoni e sulle fasi di costruzione del palazzo D'Auvergne si rimanda allo studio di GUIDOBONI 2014.

nel grande salone, al di sopra del «piédestal de marqueterie d'écaille en cuivre», oggi perduto, come riporta l'*Inventaire après décès* del cardinale.¹⁴⁵

De Troy si recava regolarmente nell'atelier all'Armata per verificare lo stato di avanzamento dei lavori.¹⁴⁶ Ad agosto 1742 l'effigie di marmo era pronta per essere spedita a Marsiglia e fu imbarcata a Civitavecchia sul vascello di Jean de Lima, come aveva confermato monsieur Vidau nell'inverno del 1743.¹⁴⁷ Dopo ben cinque mesi al porto di Marsiglia, il busto giunse a Parigi nel maggio del 1743 avendo subito dei danni nella parte bassa della mozzetta e nella croce del Santo Spirito. Finì in buone mani, tuttavia, poiché fu il fratello Paul-Ambroise Slodtz – già attivo nel cantiere dell'Hôtel d'Auvergne insieme al secondo fratello Sébastien-Antoine – a riparare le rotture del torso. Fu accorciata la parte destra della veste che, a detta del cardinale, «ce qui ne gate pas la symétrie»,¹⁴⁸ come si vede ancora oggi nei due lembi non allineati al fondo della mozzetta. La composizione del busto e la lavorazione della veste preannunciavano già i movimenti della statua di Vienna: il volto volge a destra con lo sguardo verso l'alto – in direzione di Montmorin nel monumento – e l'ondulazione della mozzetta accenna all'ingombro del panneggio voluminoso e alla postura delle braccia.

Anche questa volta, Slodtz aveva unito la sincerità dell'effigie, il naturalismo dei dettagli fisiognomici e una raffinata lavorazione della superficie marmorea: la grandezza di Rigaud – che aveva raffigurato il cardinale tra il 1732 e il 1735 in occasione del *cordon bleu* – e l'insegnamento di Bernini si incontrano magistralmente.

Slodtz aveva ormai raggiunto lo *status* di scultore al servizio delle grandi corti europee, catturando su di sé l'attenzione del gesuita Joseph de Menoux, consigliere del re di Polonia e della Lorena, Stanislas Leszczyński. In segno di riconoscenza verso il sovrano, che nel 1743 aveva fondato la Maison des Mission Royales di Nancy in favore dell'ordine dei Gesuiti, de Menoux chiese a Slodtz di consegnargli un ritratto di Stanislas da collocare nel refettorio estivo di quell'istituto, costruito su progetto dell'architetto Emmanuel Héré. Il pretesto della commessa fu probabilmente l'incontro

¹⁴⁵ L'*Inventaire après décès* del cardinale D'Auvergne compare nel Testamento redatto il 2 maggio del 1747 (il cardinale morì il 23 aprile 1747), Parigi, Archives Nationales (AN), Minutier Central, ÉT CXVII, 770, 2 mai 1747), vedi GUIDOBONI 2014, p. 128, n. 211; PERREAU 2016; ID. 2017.

¹⁴⁶ «Le buste de Son Eminence est fini entièrement et parfaitement beau; il ne tardera pas à l'envoyer et on pourra juger par ce morceau de ce qu'est capable de faire l'auteur», CHAUVAT 1896, pp. 328, 334-335.

¹⁴⁷ MOTTIN 1993 (1994), p. 114.

¹⁴⁸ *Ivi*, pp. 115-116.

all'interno dell'Accademia d'Arcadia, di cui facevano parte sia de Menoux, eletto sotto lo pseudonimo di Palmiro Dircense, sia Slodtz, dal 1744, come pastore Parisio Aranziaco.¹⁴⁹

Secondo il «Mercure de France», il busto fu «d'un très beau marbre blanc, que le père Demenoux, supérieur des Missions royale, avoit fait choisir et ébaucher à Rome par Mr. Slodz, célèbre sculpteur de l'Académie de Paris. Cet ouvrage a été fini en Lorraine par une bonne main, avec vérité de ressemblance, une noblesse d'attitude et une précision qui ne laissent rien à désirer aux connoisseurs».¹⁵⁰ Fu Louis Lenoir (1712-1772), un modesto *praticien* attivo nel ducato, a terminare nel 1747 l'effigie dal vivo.¹⁵¹

Slodtz non dovette amare questa commessa: egli lavorò soltanto su incisioni o dipinti che raffiguravano il re, non potendo curare nei minimi dettagli la rifinitura del ritratto. Il busto è sfarzoso e imponente; il volto di Stanislas, qui raffigurato come capo militare, è molto espressivo, quasi caricaturale. Di Slodtz riconosciamo la lavorazione della superficie marmorea, negli intagli e nella resa della pelliccia del mantello.

Tutta la ritrattistica evidenzia la tendenza a una retorica di effigie ufficiale – in accordo con il gusto francese – che risulta magniloquente rispetto alle nuove sperimentazioni del periodo tardobarocco, soprattutto se si misura con la produzione di Bouchardon. Tra tutte le opere di scultura, la ritrattistica fu il genere che continuava a risentire fortemente dell'impronta di Bernini, che aveva modificato in maniera decisiva il gusto della committenza romana e straniera.

Le parole di Tomaso Montanari riassumono lucidamente la nuova tipologia di ritratto, «che componeva in sé le caratteristiche del busto funebre e del busto di galleria, dell'animato e relazionale ritratto privato e del formale e distante ritratto ufficiale».¹⁵² Alla solennità Slodtz accompagna sensibilità, veridicità fisiognomica e partecipazione emotiva. Attraverso «une manière qui réunissoit les vérités nobles de la nature aux grandes formes

¹⁴⁹ Per De Menoux si fa riferimento a DE BACKER *et al.* 1894, V, p. 955. Per Slodtz, invece, MARIETTE 1853-1860, t. V, pp. 227-230; GIORGETTI VICHI 1977, p. 207; DESMAS 2012, p. 348.

¹⁵⁰ «Mercure de France», febbraio 1751, p. 33.

¹⁵¹ SOUCHAL 1967, pp. 211, 672, n. 160. Souchal smentisce l'ipotesi (avanzata da LAMI 1910-1911, I, p. 13) che il fratello di Lambert-Sigisbert Adam, Nicolas Sébastien, potesse essere l'autore di questo secondo intervento, poiché egli sarebbe stato di certo menzionato esplicitamente dal «Mercure de France» in quanto era un noto scultore dell'Académie Royale. L'opera fu inventariata a Nancy sia sotto il nome di Louis-Claude Vassé (1717-1772) sia sotto quello di Lenoir, ma nuovamente Souchal accredita l'intervento del primo poiché non aveva alcun contatto con il contesto lorenese. Lenoir, inoltre, realizzò un secondo ritratto in pietra di re Stanislas nel 1760.

¹⁵² Montanari, in *I marmi vivi* 2009, p. 73.

de l'antique et aux grâces séduisantes du Bernin»,¹⁵³ Slodtz fu un vero interprete della scultura del Settecento.

L'esperienza di Slodtz come scultore e intendente di marmi gli garantì notorietà, stima e autorevolezza tra i più importanti collezionisti ed eruditi che si riunivano nei salotti romani. Così nacque il rapporto con il marchese fiorentino Alessandro Gregorio Capponi, antiquario, soprintendente degli scavi per conto di Clemente XII e direttore del Museo Capitolino.¹⁵⁴ Egli si rivolse a «diversi intendenti cioè il Pannini, Placido Costanzi e Campiglia Pittori e m. Slod Scultore p. sentire il loro parere nella ristaurazione che qui in casa mia io faceva fare della Statua di rosso del Fauno trovato in anni 1736 nella villa di Adriano in Tivoli che volevo porre nel Museo Capitolino». ¹⁵⁵ Nel 1744 Monsignor Giuseppe Alessandro Furietti donò a Benedetto XIV più di ventidue *piastrelle* che completavano la figura del celebre Fauno Rosso convincendo Capponi a procedere con il restauro, che fu affidato a Bartolomeo Cavaceppi e Clemente Bianchi.¹⁵⁶

La passione per il gusto antiquario di Capponi aveva guidato Slodtz e l'architetto Ferdinando Fuga nella progettazione del monumento funebre del marchese, iniziata già nel 1745 (Capponi morì un anno dopo, nel 1746), nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini. Nel contratto e nell'*Obbligo e ricevuta del saldo*, redatto dallo scultore, si legge che il disegno delle singole figure era stato fornito da Fuga e la scadenza di consegna era prevista entro dicembre 1745.¹⁵⁷ A causa di continui ritardi e richieste di aumento da parte di Slodtz, Capponi decise di aggiungere Giovanni Paolo Pannini come supervisore del progetto fino al termine dei lavori, nell'agosto 1746.

L'allegoria della *Meditazione della Morte* è la vera protagonista dell'opera e prevale sul ritratto a bassorilievo del marchese, raffigurato in abiti ufficiali di foriere maggiore del papa. Nella figura femminile rivivono i modelli antichi di ninfe e dee panneggiate, evidenziando il «talent de bien drapper [...] disposer, former & exécuter les plis des draperies délicates» di Slodtz.¹⁵⁸ La sua modernità stilistica precorre i toni arcadici neoclassici, per esempio della *Temperanza* di Antonio Canova nel *Monumento di Clemente XIV* Gang-

¹⁵³ COCHIN 1765, p. 10.

¹⁵⁴ Sulla figura di Capponi vedi VERNESI 2013, pp. 49-51.

¹⁵⁵ Codice Capponi 293, vedi *Bartolomeo Cavaceppi* 1994, pp. 23-25.

¹⁵⁶ Sulla vicenda del restauro del *Fauno* in marmo rosso si veda BARBERINI 1993, pp. 23-31; FRANCESCHINI – VERNESI 2005, pp. 121-123. Capponi fu accusato di scavo clandestino; al processo fu scagionato e fu possibile proseguire con il restauro della statua.

¹⁵⁷ Roma, Archivio Storico Capitolino (d'ora in poi ASC), *Archivio Cardelli*, carte diverse, t. 65, mazzo VII, n. 36E, pubblicato in DESMAS 2012, pp. 391-394.

¹⁵⁸ COCHIN 1765, pp. 10-11.

nelli, realizzato per la chiesa dei Santi Apostoli (1787),¹⁵⁹ e Cochin elogiava quanto «La grâce étoit vraiment le caractère distinctif de ses ouvrages».¹⁶⁰

La tomba di Capponi insieme al Monumento di Vienna, che «sont regardés comme ses meilleurs ouvrages»,¹⁶¹ furono le ultime opere romane di Slodtz.

Jean Castillon, nel suo *Éloge*, giudica l'opera di Capponi «digne d'être envié par l'école Romaine à l'école Française», evidenziando l'esito positivo dell'esperienza romana dello scultore. Il tentativo di Slodtz, tuttavia, di riproporre i modelli della tradizione barocca romana, con monumenti in marmi policromi, nel *Mausoleo per l'arcivescovo Launguet de Gergy* (1757) nella chiesa di Saint Sulpice, non riscontrò lo stesso entusiasmo.¹⁶²

Slodtz partì da Roma nel 1747, abbandonando l'atelier dell'Armata. Dal 22 febbraio 1748 risulta «Giuseppe Claus novo pigg[ionan]te del sito ad uso di Scultore Scudi venticinque m[one]ta ric[evute] per pig[ion]e di un anno a tutto luglio del corr[ent]e anno 1749 et avendogli fatta locazione questo med[esi]mo giorno a s[cudi] 25 l'anno».¹⁶³ Questo riscontro documentario emerso dalle carte dell'arciconfraternita del Santo Spirito ci permette di confermare la tesi proposta da Souchal della collaborazione tra Slodtz e Giuseppe Claus. Lo scultore aveva saldato le ultime rate dell'affitto di Slodtz e prese possesso dell'atelier di via dell'Armata con certezza fino al 1750.¹⁶⁴

Una volta tornato a Parigi, Slodtz si scontrò con l'ostilità di Caylus e con l'«assez de froideur» con cui l'aveva accolto Antoine Coypel, *premier peintre du Roi*.¹⁶⁵ Soltanto a partire dagli anni Cinquanta del Settecento, Slodtz iniziò ad ambientarsi tra la committenza parigina. Nel 1755, infatti, il suo grande amico e ammiratore Cochin aveva ereditato il ruolo di *chargé du détail des arts*, al servizio del marchese di Marigny, e poteva essere il *trait d'union* tra i due: Cochin ricorda quanto Marigny – che definì «mon protecteur et mon ami» – avesse per Slodtz un'altissima stima e «l'honoroit de son affection».¹⁶⁶

¹⁵⁹ NAVA CELLINI 1981, p. 41; Bartolomeo Cavaceppi 1994, p. 25.

¹⁶⁰ COCHIN 1765, p. 10.

¹⁶¹ BLANC 1857, p. 128.

¹⁶² SOUCHAL 1967, pp. 679-681, n. 168.

¹⁶³ ASVR, *Arciconfraternita di S. Spirito dei Napoletani*, Entrate e Uscite B. 30, vol. 1748-1771, f. 9.

¹⁶⁴ *Ivi*, f. 23: «Adi 6 settembre 198 / 163: Da Giuseppe Claus scudi sei e 25 m[one]t[a] rice[vuti] per piggione]e di mesi tre a tutto Aprile pross.to 1750 __ 6:25».

¹⁶⁵ Sui difficili rapporti tra Slodtz, Caylus e Bouchardon vedi COCHIN 1880, pp. 25-37.

¹⁶⁶ COCHIN 1765, pp. 7-8. *Nouvelles archives de l'art français recueil de documents inédits pub. par la Société de l'histoire de l'art français*, 1904, p. 6. Nel 1750, inoltre, Marigny ottenne dal Re la

Grazie al loro intervento, e al coinvolgimento dei fratelli Paul-Ambroise e Sébastien-Antoine, la carriera francese di Slodtz ebbe i suoi riconoscimenti nella cerchia dei *Menus plaisir* della corte, nei numerosi interventi decorativi per gli eventi reali, nonostante «il en eût en quelque façon abandonné la grande sculpture statuaire».¹⁶⁷



© 2024

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

pensione per Slodtz di 600 lire, che successivamente fu aumentata a 800 lire, sancendo l'ingresso dello scultore nel circuito degli artisti del re; MARIETTE 1853-1860, t. V, p. 234.

¹⁶⁷ COCHIN 1880, p. 116.

PASQUALE FOCARILE

SERIE DI UOMINI ILLUSTRI E RACCOLTE DI RITRATTI
DI FAMIGLIA NELLA FIRENZE DEL SEI E SETTECENTO:
UN PERCORSO ATTRAVERSO GENERI, SPAZI
E FUNZIONI DELLA RITRATTISTICA TRA NARRAZIONE
E DOCUMENTAZIONE

Ogni indagine di lungo periodo che ambisca a comprendere l'evoluzione formale e iconografica di un genere artistico non può prescindere dall'analisi delle funzioni degli oggetti d'arte, se è vero – com'è vero – che nel rapporto fra quest'ultimi e il pubblico, la capacità degli oggetti di corrispondere alle funzioni assegnate loro – foss'anche solo l'appagamento del gusto – è determinante nel dettare le condizioni del cambiamento, dunque l'evoluzione e la sopravvivenza del genere artistico. L'analisi dei manufatti artistici nello spazio della fruizione offre un contributo decisivo alla comprensione delle aspettative del pubblico: ogni oggetto esprime le sue funzioni in uno spazio e se ne esiste uno originario – per il quale, cioè, l'artista lo ha pensato – nel corso di una lunga esistenza al cambiamento di spazio può corrispondere un cambiamento delle funzioni.¹ Lo sanno bene quanti, con approcci e obiettivi anche diversi, considerano gli oggetti d'arte per il

* Questo contributo sintetizza e in certa misura rielabora, con nuove argomentazioni e documenti, una parte delle indagini condotte nel 2018 sui temi della produzione e della esposizione dei ritratti di famiglia nella Firenze degli 'ultimi Medici', grazie al generoso supporto della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura. I risultati della ricerca sono stati già pubblicati in FOCARILE 2019 e questo saggio ne riprende in particolare i capitoli 1, 2 e 4, rimandando alle pagine del volume per riferimenti a temi e analisi documentarie impossibili da sintetizzare in questa sede. Desidero rinnovare la mia sincera gratitudine alla Fondazione 1563 per tutto il supporto, le occasioni di confronto e gli spazi offerti alla pubblicazione delle ricerche. Un sentito ringraziamento rivolgo anche a Cinzia Maria Sicca per la supervisione offerta nell'anno di borsa di studio.

¹ L'indagine sugli oggetti in rapporto all'evoluzione spaziale è uno dei temi fondamentali del cosiddetto *display of art*, a cui questo lavoro si ispira nel metodo, riflettendo su molti suoi interrogativi. Sulla definizione di *display of art* vedi FEIGENBAUM 2014.

contributo che offrono alla formazione della cultura materiale di un'epoca; per questi, al cambiamento di 'stato', ossia di spazio, corrisponde quasi sempre un cambiamento di 'status', ossia di funzione.² Nella dialettica fra funzione e spazio si originano piccole e grandi trasformazioni di oggetti già esistenti – ad esempio, adeguamenti di dimensioni e formato, alterazioni iconografiche (la copertura di nudi, l'aggiunta di figure per la creazione di *pendant* ecc.), sistemi di presentazione (cornici con o senza cortine) ecc. – e dalla stessa dialettica trovano spiegazione le caratteristiche che i nuovi oggetti d'arte dovranno avere per occupare quegli stessi spazi, o spazi simili.

Un approccio come il suddetto applicato alla storia della ritrattistica impone anzitutto di precisare gli spazi in cui i ritratti furono chiamati a esprimere le loro funzioni in ogni epoca; spazi prima culturali e geopolitici, poi topografici. Se la funzione primaria di ogni ritratto è presentare 'il modo di stare al mondo' del soggetto,³ ciascuno è sempre espressione di un'urgenza di rappresentazione emersa da un particolare contesto di produzione e fruizione e nessuna indagine sui temi e sulle funzioni può prescindere dalla conoscenza delle istanze di rappresentazione operanti in quelli. La collocazione topografica è determinante alla comprensione delle immagini in relazione alle consuetudini della presentazione: si pensi a uno stesso ritratto esposto con un massimo di ufficialità nel salone di un palazzo nobiliare, magari accanto all'albero genealogico dei padroni di casa, o in una sala affollata di capolavori; ancora, lo stesso ritratto mostrato di fronte al letto di una camera, alla stregua di un oggetto devozionale, o, infine, sottratto allo spazio domestico ed esposto nella sala di un museo; in ciascuno di questi luoghi il ritratto esprimerà in misura differente il suo essere frammento di una genealogia, il gusto di chi l'ha commissionato e conservato, il valore memoriale e documentario, la capacità di esemplificare le tendenze artistiche e lo spirito dell'epoca che l'ha prodotto; tutti significati che l'og-

² Per una definizione di cultura materiale come indagine sul rapporto fra persone e oggetti vedi MILLER – TILLEY 1996, editoriale di apertura del «Journal of Material Culture». Vedi inoltre *Early Modern Things* 2013 e McIVER 2013 per un'ampia rassegna di titoli sulla cultura materiale della prima età moderna.

³ Vastissima è la bibliografia sul ritratto come immagine che costruisce l'identità individuale e collettiva. Senza alcuna pretesa di completezza, rimando a CIERI VIA 1989 e POMMIER 2003 per un'introduzione sulla teoria e critica delle fonti; BURKE 1987 si interroga sulla funzione comunicativa dei ritratti e sui codici attraverso cui si sviluppa la rappresentazione dell'identità sociale; più di recente, i volumi *The Image of the Individual* 1998 e *Fashioning Identities* 2000 raccolgono saggi sul tema del ritratto come strumento di costruzione e comunicazione identitaria, mentre NORLANDER ELIASSON 2009, dedicato alla città di Roma, offre argomentazioni valide anche per altri centri italiani ed europei.

getto possiede di per sé, ma che il luogo e le condizioni dell'osservazione esaltano, determinandone il ciclo vitale.

Lo spazio culturale e geopolitico di questo contributo sarà la Firenze dei Medici (1532-1737), con particolare riferimento agli ultimi cento anni. Nuove urgenze della rappresentazione si imposero in questo periodo e nelle pagine seguenti si cercherà di valutare l'impatto che ebbero sulla ritrattistica locale, sia sul piano formale e iconografico, sia su quello della presentazione. Lo spazio topografico sarà invece quello domestico, ossia le dimore cittadine del patriziato, il gruppo sociale di origini più antiche. Seppure in misura diversa dalle cappelle gentilizie – teatri per eccellenza dell'esaltazione pubblica delle famiglie, anche attraverso i ritratti⁴ – le abitazioni esprimevano una funzione eminentemente pubblica, che la ritrattistica rivela al massimo livello: dallo spoglio di numerosi inventari di masserizie e mobili di tipo 'topografico' (divisi, cioè, per stanze) è evidente che nello stesso arco cronologico, spazi simili accolsero ritratti simili. Nella sequenza di loggia, scalone, 'sala grande' e camere adiacenti, le categorie di ritratti presentate di norma furono i ritratti di famiglia – quelli, cioè, raffiguranti esponenti passati e presenti del casato o parenti stretti – e i ritratti di principi, questi ultimi chiamati a celebrare l'identità cortigiana dei padroni di casa.⁵ La ripetizione dello stesso rapporto spazio-soggetto rivela l'esistenza di funzioni sovrapponibili, cui corrispose la narrazione di storie simili. Naturalmente, ciascun ritratto conteneva in sé la sua microstoria, ma dall'accostamento di più ritratti derivava una storia collettiva, parlante dell'identità nobiliare dei padroni di casa e sempre espressione dell'urgenza di legittimazione e celebrazione dello *status* sociale. In queste storie collettive l'intero gruppo sociale di appartenenza poteva identificarsi, mentre nelle specificità di ciascuna si rendevano evidenti privilegi e distinzioni. Da ciò la funzione eminentemente pubblica dei palazzi, e in particolare degli spazi destinati all'esposizione dei ritratti di famiglia.

L'analisi degli allestimenti meglio conservati e/o documentabili fornisce un contributo rimarchevole alla storia sociale e politica della Firenze medicea, spesso trascurato: alla selezione di familiari e antenati presentati in piccoli e grandi gruppi corrispose, in ogni epoca, il catalogo dei 'titoli di nobiltà', reclamizzati per tracciare un profilo nobiliare in rapporto dialettico

⁴ Con riferimento a Firenze, *Cappelle barocche* 1991 e RAGNI 2020 offrono un catalogo pressoché completo delle cappelle e dei sepolcri gentilizi di età medicea.

⁵ Su questo tema, impossibile da sintetizzare in questa sede, rimando a FOCARILE 2019, pp. 73-94, in cui si dà conto di numerosi allestimenti centrati sull'esposizione dei ritratti principeschi e sul loro significato in relazione ai ritratti familiari.

co con l'idea di nobiltà dominante. La ritrattistica è pertanto uno strumento utile all'indagine storica, politica e delle idee almeno quanto quest'ultime discipline risultano essenziali a spiegare aspetti importanti dell'evoluzione della prima: dall'emergenza e declinazione di tipologie differenti – come il ritratto storico – all'evoluzione di formati, iconografie e sistemi di presentazione; fino ad arrivare a problemi di *display* e conservazione; tutti temi che si cercherà di esaminare nelle pagine seguenti.

Nella Toscana dei Medici l'esposizione dei ritratti di famiglia assunse proporzioni e forme nuove nel lungo periodo segnato dalla conversione del vecchio ceto dirigente repubblicano in società nobiliare e di corte.⁶ Venuti meno gli spazi di potere concessi dalle istituzioni repubblicane – sull'occupazione dei quali si era costruita la 'nobiltà civile' toscana⁷ – gli antichi casati fiorentini furono costretti a riscrivere la propria storia e a cercare nel passato patenti di nobiltà capaci di sostenere la riconversione in nobiltà di uno Stato principesco, parallelamente all'acquisizione dei nuovi titoli messi a disposizione dal principe. Le storie genealogiche delle famiglie fiorentine scritte da Scipione Ammirato (1531-1601) a partire dal 1575 circa, in parte pubblicate nel 1615 dall'erede Scipione 'il giovane' (al secolo Cristofano del Bianco, 1583-1656) in *Delle famiglie nobili fiorentine*,⁸ tracciarono il primo profilo della nobiltà granducale, tenendo insieme cronistoria dei titoli di 'nobiltà civile', ricchezza, mecenatismo, nobiltà personale fondata sull'esercizio delle virtù e, naturalmente, l'antichità, requisito primario e oggetto specifico di ogni ricerca genealogica.⁹ Simili ricerche non furono prerogativa esclusiva di genealogisti di professione, ma, soprattutto nella prima metà del Seicento, occuparono esponenti più o meno illustri del patriziato,

⁶ Sui mutamenti politici della Toscana rimando a DIAZ 1976; FANTONI 1994; *Istituzioni e società* 1994; CONTINI 1997; *I ceti dirigenti in Firenze* 1999; *Storia della civiltà toscana* 2003, in particolare pp. 3-40; FASANO GUARINI 2010; ROUCHON 2010; più specificamente sul patriziato fiorentino e sulla sua evoluzione seguita all'istituzione del principato, contributi imprescindibili rimangono BERNER 1971; Id. 1972; PANSINI 1972; ANGIOLINI – MALANIMA 1979; DIAZ 1980; LITCHFIELD 1986; BOUTIER 2005; ANGIOLINI – BOUTIER 2009; BOUTIER 2010.

⁷ Sulla 'idea di nobiltà' dei Toscani vedi DONATI 1988, pp. 214-227.

⁸ AMMIRATO 1615.

⁹ Sulla diffusione della cultura genealogica e della produzione di genealogie fondamentali sono gli studi di Roberto Bizzocchi, in particolare BIZZOCCHI 1991a; Id. 1991b; Id. 1995 (in particolare pp. 21-26, 255-259 con riferimento alle famiglie toscane); Id. 2004. Similmente imprescindibile è DONATI 1988, che ricostruisce i termini del dibattito teorico sul concetto di nobiltà negli Stati italiani di Antico regime. Un ruolo fondamentale nell'affermazione dell'equazione 'antichità-nobiltà' nella Firenze ducale (poi granducale) fu lo scontro fra Medici ed Este sulla precedenza nei cerimoniali di corte, accampata sull'antichità delle famiglie regnanti. Sul tema rimando a SANTI 1897 e BIZZOCCHI 2004.

riuniti in accademie, fra le quali alcune – l'Accademia dei nobili di via San Gallo ne è l'esempio più illustre¹⁰ – dedite principalmente alla ricostruzione delle origini dei casati fiorentini. Ciò fu determinante perché la narrazione storico-genealogica uscisse dalle pagine della produzione documentaria e paraletteraria e trovasse il modo di esprimersi negli spazi residenziali, dov'erano gli oggetti a narrare l'identità personale e storica dei proprietari. La ricerca dei volti della genealogia procedette parallelamente alle ricerche storico-genealogiche, spinta da un'urgenza di documentazione iconografica che non si arrestò di fronte all'assenza di effigi antiche – rare, anche nei luoghi di sepoltura – ma che, al contrario, fra le sue manifestazioni più rimarchevoli, portò alla fioritura di un filone di ritrattistica storica destinato a conquistare gli spazi più preminenti delle residenze nobiliari, fondando su di esso la narrazione dell'identità storico-nobiliare in rapporto variabile con la ritrattistica contemporanea.

La serie più meritevole di analisi per chiarezza del disegno storico e politico e per il livello pittorico eccezionale raffigura i «ritratti [...] di uomini illustri per dignità e per valore [...] ne passati secoli» della famiglia Frescobaldi, secondo la definizione di Filippo Baldinucci nelle *Notizie* di Lorenzo Lippi (1606-1664), primo e principale esecutore.¹¹ La commissione della serie giunse a coronamento di lunghe ricerche archivistiche, intraprese già negli anni Venti del Seicento da Matteo di Gherardo Frescobaldi (1577-1652)¹² con l'aiuto dei figli (particolarmente Piero, 1606-1655, vescovo di San Miniato e cappellano maggiore del granduca).¹³ Matteo può considerarsi il prototipo di gentiluomo fiorentino discendente da un'antica dinastia: uomo di commercio e finanza (senatore dal 1645), fu al vertice di una rete di traffici mercantili internazionali, diretti per lo più dal comfort della Toscana, riuscendo così a coltivare rapporti di servizio con la corte; fu anche un mecenate munifico e a lui si devono la ristrutturazione delle antiche case nel Fondaccio di Santo Spirito – prima sede della serie – e la trasformazione della Rocca di Botinaccio in una lussuosa villa di campagna (la villa di Montecastello), dove

¹⁰ Il sodalizio nacque nei primi anni Venti del Seicento e rimase in vita almeno per tutto il decennio successivo. Vari documenti si conservano nell'Archivio di Casa Buonarroti e su di essi si basano le interessanti note di Janie Cole nel suo *COLE* 2011, I, pp. 83-85, 113-120.

¹¹ BALDINUCCI [1681-1728] 1845-1847, V, pp. 270-271. La serie è stata oggetto di una prima accurata analisi di Francesco Solinas, pubblicata in *FRESCOBALDI – SOLINAS* 2004, pp. 243-273. In *FOCARILE* 2019, pp. 28-38, si è proceduto a un riesame, finalizzato al confronto con altri episodi simili. Li documenti inediti hanno consentito di precisare la cronologia e la paternità del secondo gruppo di tele licenziate dopo la morte di Lippi. Saranno riproposti in forma più sintetica di seguito, con l'aggiunta di altri inediti più avanti nel saggio.

¹² Sul personaggio, *FRESCOBALDI – SOLINAS* 2004, pp. 217-218, 233-238.

¹³ *Ivi*, ad indicem.

i dipinti sarebbero giunti a distanza di tempo.¹⁴ Le ricerche genealogiche avevano uno scopo preciso: rintracciare l'origine feudale dei Frescobaldi per fondarvi la richiesta di un titolo nobiliare. Il titolo di marchesi di Capraia sarebbe giunto nel 1680, dopo la morte di Matteo, ma il progetto di dare un volto agli antenati illustri nacque anni prima, forse con Matteo ancora in vita, venendo licenziato per cura dei figli minori.¹⁵ Dalle ricevute autografe sappiamo che Lippi ricevette 35 ducati fra gennaio e aprile 1665, gli ultimi 10 riscossi dalla moglie Lisabetta.¹⁶ Il pittore giaceva a letto in fin di vita e sarebbe morto quattro giorni dopo (il 15 aprile), lasciando incompiuta la serie. La prosecuzione fu presto affidata a Virginio Zoballi (o Zaballi, circa 1601-1685), pittore oggi pressoché dimenticato, ma allievo in gioventù di Jacopo da Empoli e forse sodale di Lippi; a lui sono intestati vari pagamenti, fra cui il saldo delle pitture datato 20 luglio 1666.¹⁷

Lippi e Zoballi dipinsero 13 ritratti in tutto,¹⁸ ancora conservati in collezione Frescobaldi e lì identificati ed esaminati per primo da Francesco Solinas.¹⁹ Sette sono di dimensioni superiori al naturale e corrispondono a quelli pagati a Lippi;²⁰ altri sei sono lievemente più piccoli e andrebbero associati al pennello di Zoballi. Ciascuna tela reca in basso un'iscrizione con nome, titoli e incarichi principali dei soggetti, e dalla loro lettura in sequenza prende forma un profilo nobiliare tipico dei casati fiorentini di origini prerepubblicane. Cominciando dal gruppo di Lippi, le effigi raffigurano *Fresco di Lamberto*, «De Signori di Camaione, cavaliere, podestà di Cremona nel 1279» (si legge nell'iscrizione); il fratello *Geri di Lamberto*, commendatore dell'Osa nel 1268; *Berto di Rinieri*, podestà di Padova e favorito di Carlo I

¹⁴ Ivi, p. 239. Nelle pagine seguenti si darà conto di un inventario del 1676 che prova la presenza della serie nel palazzo fiorentino ancora in quell'anno.

¹⁵ I pagamenti emersi dalla contabilità Frescobaldi si riferiscono tutti al momento conclusivo della vicenda, il 1665, ma la rendicontazione rintracciata nel *Libro debitori e creditori degli eredi di Matteo* presuppone un 'debito' a carico del defunto, che potrebbe giustificarsi ponendo la serie fra gli affari insoluti del senatore. Remole (Pontassieve), Archivio Frescobaldi, serie XV, 436, c. 123 sin. Le trascrizioni sono disponibili in FOCARILE 2019, pp. 30-31.

¹⁶ Remole, Archivio Frescobaldi, serie IX, 148, cc. s.n.n.; FOCARILE 2019, p. 30.

¹⁷ Sul pittore vedi BALDINUCCI [1681-1728] 1845-1847, *ad indicem*; BRUNORI CIANTI 2004; BELLESI 2009, I, p. 274. Per il dettaglio dei pagamenti sulla serie Frescobaldi, FOCARILE 2019, pp. 33-35. Alla luce di tali pagamenti, non si può concordare con Solinas, il quale, ancora nel 2020, ipotizzava l'esecuzione del secondo gruppo a opera di Lorenzo Martelli, assistente di Lippi. SOLINAS 2021, p. 11.

¹⁸ A questi se ne aggiunsero altri in seguito, fino a un totale di 17. Sulla crescita della serie si tornerà in seguito.

¹⁹ Solinas, in FRESCOBALDI – SOLINAS 2004, pp. 243-273.

²⁰ Il numero 7 si legge chiaramente nel *Libro debitori e creditori* sopra menzionato. Remole, Archivio Frescobaldi, serie XV, 436, c. 123 sin. La trascrizione in FOCARILE 2019, p. 30.



Fig. 1. LORENZO LIPPI, *Ritratto di M. Tommaso di Lionardo Frescobaldi*, 1665 circa. Collezione Frescobaldi. Fig. 2. VIRGINIO ZOBALLI, *Ritratto di Lambertuccio di Frescobaldo*, 1665-1666. Collezione Frescobaldi.

d'Angiò, «il primo che portasse negl' eserciti della Repubblica fiorentina l' insegna reale di Carlo d'Angiò re di Napoli nel 1288»; *Lambertuccio di Ugolino*, podestà di Padova nel 1290; *Teglia di Nieri*, podestà di Bologna nel 1297 e ambasciatore della Repubblica fiorentina presso il papa nel 1301; *Tommaso di Lionardo*, cavaliere, commissario della repubblica, «morì in Genova sopra la corda per non voler palesare i segreti della patria nel 1428» (Fig. 1); *Fra' Antonio*, cavaliere di Malta, «priere di Pisa e ammiraglio di papa Pio II nel 1456». Seguono le effigi più piccole, raffiguranti *Lambertuccio di Frescobaldo*, padre dei già citati Fresco e Geri, «Grande Anziano», celebrato nel dipinto per la costruzione del primo ponte in legno a Santa Trinita (Fig. 2); *Bardo di Lambertuccio*, «Signore di Camaione, cavaliere nell'anno 1268»; *Stoldo di Rinieri*, fondatore di un ramo del casato; *Dino* e *Matteo di Dino*, padre e figlio, celebri poeti stilnovisti; *Leonardo di Niccolò*, autore di una rara cronaca sul viaggio che lo portò in varie regioni del vicino oriente.

L'antichità e l'origine feudale dai «Signori di Camaione» sono i primi e principali argomenti della serie, seguiti dalla celebrazione del valore militare e civile. Le effigi di Zoballi insistono sugli stessi titoli e ne aggiungono di nuovi, come l'omaggio alle qualità intellettuali di alcuni antenati (i poeti) e il mecenatismo architettonico: quest'ultimo è rappresentato da *Lamberto di Frescobaldo* (Fig. 2), edificatore del primo ponte a Santa Trinita, ma pure delle case Frescobaldi sulla piazza omonima, riprodotte nel quadro accanto al ponte, in ossequio a un'idea di nobiltà personale (la *virtus*) radicata nella trattatistica rinascimentale²¹ e il cui successo a Firenze è dimostrato da numerosi ritratti storici di 'edificatori' (Filippo Strozzi,²² Giovanni Rucellai,²³ Giuliano Gondi²⁴ ecc.) dipinti fra Sei e Settecento.

Il programma ricostruito è certamente ampio ma, come già notato da Solinas,²⁵ esclude alcuni protagonisti della storia familiare tutt'altro che irrilevanti: anche i Frescobaldi – come i maggiori casati fiorentini – costruiscono la loro potenza economica (dunque politica) attraverso l'esercizio della mercatura, consegnando alle cronache mercanti e banchieri di fama internazionale; la ragione dell'esclusione di quest'ultimi è evidentemente strategica e risiede nell'incompatibilità della mercatura con l'idea di nobiltà dominante nel XVII secolo.²⁶ Ancor più significativa è l'assenza di tutti gli oppositori del regime mediceo (numerosi, dal Quattrocento fino al nonno del senatore Matteo), pure ben rintracciabili negli annali fiorentini. Ne risulta una narrazione squisitamente politica, che esalta il contributo del casato alla costruzione dello Stato repubblicano (ossia la componente civile della nobiltà) pur rivendicando un'origine più antica, feudale, che doveva facilitare l'ottenimento di un titolo nobiliare moderno, elevando i Frescobaldi su altri casati di diversa estrazione, *in primis* le famiglie emerse in epoca granducale (i cosiddetti 'uomini nuovi').

La messa al bando di mercanti e oppositori politici è un dato distintivo di tutte le serie note di uomini illustri del Seicento fiorentino, ispirate da criteri condivisi di opportunità politica,²⁷ ed è indicativa della peculiarità

²¹ DONATI 1988, pp. 3-150.

²² GAMBA 1940, p. 19; WALDMAN – PREYER 2010, p. 147. Il ritratto è parte di un gruppo di sei donato al comune di Firenze dall'ultimo proprietario di palazzo Strozzi; è conservato nella sala Strozzi di palazzo Vecchio.

²³ CECCHI 1993; WALDMAN – PREYER 2010.

²⁴ PELLECCIA 2013, pp. 92-93.

²⁵ Solinas, in FRESCOBALDI – SOLINAS 2004, p. 252.

²⁶ Ciò in contrapposizione con l'idea di nobiltà cara ai fiorentini, conciliante con il passato mercantile. DONATI 1988, pp. 214-227.

²⁷ Fra i possibili riscontri, segnalo le *Storie di casa Rucellai* e la raccolta di ritratti della fami-

delle ‘storie dipinte’ rispetto alle coeve ‘storie di carta’: mentre le *storie genealogiche* riuscivano a comprendere personaggi e vicende anche compromettenti, sfruttando il potere di innalzamento e abbassamento della parola, le serie di ritratti non concedevano spazi di ambiguità, avendo come fine la presentazione a colpo d’occhio del perfetto profilo nobiliare. Non è dunque l’abbondanza di spazi (pareti o pagine) a determinare lo scarto fra i due tipi di narrativa, ma il potere consacratario delle immagini di fronte agli artifici della scrittura.

Anche per questo merita di essere sottolineata la visibilità che i fiorentini concedettero sempre a titoli, cariche e onori elargiti dalla Repubblica fiorentina, nonostante questi fossero bersaglio delle critiche dalle aristocrazie feudali europee. Non si trattava né di un omaggio nostalgico, né di un’operazione sovversiva – figlia, cioè, di un sentimento filo-repubblicano ardente –, il cui anacronismo trova smentita nell’obiettivo stesso di serie come quella fin qui descritta, di apparentare la nobiltà fiorentina alle nobiltà di corte europee. I privilegi sociali e istituzionali garantiti dai Medici agli eredi di gonfalonieri e priori della Repubblica avevano legittimato la presentazione della storia repubblicana nella forma di un capitolo del passato, nobilitante e spendibile nel presente per l’accesso “per giustizia” a titoli e incarichi amministrativi dello Stato granducale.²⁸

Serie di gonfalonieri e priori della Repubblica furono prodotte in quantità nel XVII secolo, come corrispettivo visuale dei contemporanei ‘prioristi a famiglia’, e come quest’ultimi, trovavano la loro attualità politica nell’evidenziare una linea di demarcazione fra le famiglie già *leader* della stagione repubblicana e i cosiddetti ‘uomini nuovi’. In queste serie copricapi e cappe rosse su corpi e volti dalle pose ed espressioni più o meno tipizzate risolvevano il senso e la funzione delle effigi, mentre solo le più pregevoli – fra queste i gonfalonieri Guadagni e Ginori che si richiameranno più avanti – dimostrano una ricerca volta alla resa di gesti e fisionomie le più convenienti alla dignità storica dei soggetti, funzione della creatività degli autori (Giacinto Botti e Jacopo Vignali).

glia Strozzi. La prima, oggetto di analisi in MAFFEIS 2001, svicola il problema della mercatura ‘travestendo’ da soldato antico il protagonista dell’episodio dedicato all’origine del cognome Rucellai, il mercante Ferro Rucellai. Vedi FOCARILE 2019, pp. 24-25. Sugli Strozzi e sull’esposizione dei ritratti dei più celebri oppositori di Cosimo I de’ Medici, Filippo e Piero Strozzi, *ivi*, pp. 59-60.

²⁸ Sulle forme di continuità fra sistema repubblicano e apparato amministrativo granducale, vedi ROUCHON 2010, con bibliografia. L’espressione «per giustizia» è mutuata dagli statuti dell’Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano, che, riconoscendo i maggiori uffici della Repubblica quali titoli sufficienti a provare i quarti di nobiltà del «pretendente all’abito», consentivano l’ottenimento della veste cavalleresca «per giustizia» ai discendenti di quegli antichi ufficiali repubblicani. Sull’argomento vedi ANGIOLINI 1996.

Un discorso diverso vale per un ritratto storico a figura intera come quello di *Tommaso Frescobaldi* (Fig. 1), che presuppone un legame con il programma della serie d'appartenenza: uomo d'armi, ma con il cappello da cittadino, Tommaso guarda all'Europa delle corti e respinge con forza il profilo di 'straccione' rappresentante delle Arti, assegnato ai cittadini fiorentini dai detrattori della 'nobiltà civile'; in lui convivevano prestigio sociale, valori civici e *vis* militare, posti a servizio della Repubblica a ogni bisogno. Lippi ne fece l'immagine forse più potente della serie: il gesto e la posa privi di *pathos* rievocano la monumentalità degli uomini illustri del XV secolo;²⁹ eppure, un'energia nuova, come compressa sotto l'armatura, determina un incedere vivo, lontano dalla rigidità austera e scultorea dei modelli umanistici; dalla profondità dello sguardo, con le sopracciglia aggrottate, traspare infine un temperamento tormentato. Tali elementi di realtà sono chiaramente consonanti alla *vis eroica* del personaggio, ma superano di gran lunga la vitalità delle 'maschere' del passato, rispondendo a un'esigenza di sottile caratterizzazione fisica e psichica proprie del ritratto contemporaneo. Che il ritratto di Tommaso ambisca a collocarsi più fra i moderni uomini d'arme che fra le sagome monumentali della tradizione è del resto provato dal ricorso all'iconografia del ritratto di generale cinque e seicentesco, con il tipico impianto spaziale fra interno ed esterno e la veduta di paesaggio sullo sfondo associata al bastone di comando. A ciò si aggiunge la cortina drappeggiata sull'angolo superiore sinistro, che, derivando dal repertorio simbolico dello *state portrait*, vale come attributo della nobiltà dell'effigiato.

La presenza della cortina su tutti gli altri 'uomini antichi' Frescobaldi autorizza, a mio giudizio, due considerazioni generali, la seconda estendibile anche ad altre raccolte: da un lato è evidente il tentativo di Lippi di riformare l'iconografia degli uomini illustri prendendo a prestito schemi e simboli della ritrattistica di corte contemporanea; dall'altro, avvicinando il ritratto storico a quello contemporaneo, fino a consentirne la mimetizzazione, Lippi crea le condizioni per l'accostamento dell'una e dell'altra categoria di immagini, col risultato di trasformare la serie degli 'uomini antichi' nel primo capitolo di una narrativa unitaria, disponibile ad aggiornamenti. Per quanto concerne la serie Frescobaldi, la contabilità dei committenti consente di assegnare allo stesso Lorenzo Lippi l'esecuzione del primo capitolo

²⁹ Il riferimento più seducente è agli uomini illustri dipinti da Andrea del Castagno nella villa Carducci di Legnaia (oggi nelle Gallerie degli Uffizi). Su questi vedi DUNN 1989; SPENCER 1991, pp. 32-42; DUNN 1995 e il recente SPOSATO 2020 per precisazioni sulle vicende collezionistiche e conservative. Più in generale, sui cicli pittorici di uomini illustri, rimando a titolo introduttivo a DONATO 1985; MCGOWAN 1985 e, da ultimo, CASINI 2004 e VASSILIEVA-CODOGNET 2016.

‘moderno’ attaccato alla serie storica. Il 12 gennaio 1665 il pittore ricevette 80 scudi per tre ritratti di personaggi da poco defunti: «uno di Monsignor Piero Frescobaldi Vescovo di S. Miniato, uno del S.r senatore Agniolo Acciaiuoli, e l’altro del S.r Matteo Frescobaldi». ³⁰ Anche questi ritratti si conservano in collezione Frescobaldi e per l’identità di formato, dimensioni, cornici e iscrizioni risultano perfettamente accostabili alla serie degli ‘uomini antichi’. Il senatore Matteo e monsignor Pietro corrispondono ai committenti delle ricerche genealogiche (e forse della serie), mentre il senatore Agnolo Acciaiuoli, cognato di Matteo (fratello della moglie Ginevra) e socio in affari, fu l’ultimo del suo casato e latore dell’ingente patrimonio Acciaiuoli ai nipoti Frescobaldi. ³¹ L’esecuzione del suo ritratto ³² è pertanto comprensibile in una triade concepita *ab origine* come ultimo capitolo di una narrativa storico-genealogica unitaria, terminante con la celebrazione dei titoli e delle fortune moderne del casato. Un inventario del 1676 di palazzo Frescobaldi documenta quattordici ritratti «d’huominj illustri della famiglia» nella «sala sull’orto» e fra questi poterono esservi almeno alcuni degli ‘uomini moderni’, stante l’irrintracciabilità nel resto del documento. ³³

Se per i ritratti Frescobaldi l’identità di spazio è solo ipotizzabile, la presentazione congiunta di effigi storiche e ritratti moderni nella forma di una narrativa unitaria emerge con maggior chiarezza dagli inventari di altre residenze fiorentine. Due episodi basteranno in questa sede a esemplarne i caratteri. Il primo riguarda una raccolta di ritratti della famiglia Guadagni, nota da tempo ma di recente oggetto di un puntuale riesame di Tommaso Prizzon. ³⁴ Circa alla metà del quarto decennio del Seicento, il senatore Tommaso Guadagni (1582-1652), all’apice delle fortune presso la corte dei Medici, commissionò al pittore Giacinto Botti (1603-1679) una serie di quattro ritratti di gonfalonieri di famiglia (Fig. 3). Nella neorinnovata abitazione di Tommaso nei pressi della Santissima Annunziata ³⁵ erano

³⁰ Remole, Archivio Frescobaldi, serie XV, 436, c. 123 sin. FOCARILE 2019, p. 31.

³¹ FRESCOBALDI – SOLINAS 2004, *ad indicem*.

³² Come indicato in FOCARILE 2019, pp. 31-32, l’effigie dell’Acciaiuoli va identificata nel ritratto di senatore detto *Giuseppe di Matteo Frescobaldi* nell’iscrizione in calce, tuttavia falsa e apposta in un momento successivo per accrescere la raccolta ricorrendo a manipolazione di tele precedenti. Su questo tema vedi di seguito.

³³ Remole, Archivio Frescobaldi, serie II, 6, ins. n.n., cc. n.n. Non si può dunque concordare con Solinas, il quale, sulla base di un documento risultato irrintracciabile, colloca la serie nella villa Frescobaldi di Montecastello già nel 1660. *Ivi*, p. 204 e nota 84.

³⁴ SPINELLI 1996, pp. 52-53; Pandolfini 2017, nn. 14 e 15; FOCARILE 2019, pp. 19-22, 78; PRIZZON 2020; *Id.* 2021.

³⁵ Sul casino Guadagni vedi SPINELLI 1996 (con bibliografia); *Palazzo San Clemente* 2007.

già custoditi alcuni ritratti di famiglia, fra cui un raro ritratto di Fra' Piero di Filippo, cavaliere di Malta, allora attribuito a Jacopo Tintoretto (oggi a Domenico), e altre opere dei fiorentini Filippo Furini, Domenico e Valore Casini.³⁶ A partire dagli anni Quaranta, Tommaso commissionò alcuni ritratti storici ai pittori Camillo Berti (doc. 1648-1658) e Pietro Bracci (doc. 1597-1646), fra cui l'effigie del capostipite dei Guadagni, Guitto (doc. 1180-1200, opera di Bracci); tuttavia, la serie dei gonfalonieri aprì una campagna più sistematica, tutta affidata al pennello di Botti e ripartita fra ritratti 'degli antenati di casa' e ritratti di personalità contemporanee (o defunte da poco).³⁷ Questa proseguì anche dopo la morte di Tommaso grazie al figlio Francesco, che sempre a Botti commissionò il ritratto del genitore



Fig. 3. Quattro ritratti della famiglia Guadagni. Da sinistra: PIERO BRACCI, *Piero di Pierotto Guadagni Gonfaloniere* 1317; GIACINTO BOTTI, *Bernardo di Piero Guadagni Gonfaloniere* 1383; PIERO BRACCI, *Francesco di Jacopo Guadagni* 1612; GIACINTO BOTTI, *Pierotto di Guadagno Gonfaloniere* 1280. Collezione privata.

³⁶ PRIZZON 2021.

³⁷ PRIZZON 2020, p. 53.

appena scomparso.³⁸ A distanza di quasi un secolo, nel 1762, l'inventario del casino Guadagni descrive in una sala del piano terreno «Quindici quadri alti B. 2 ½, e larghi B. 1 ½ con ornamento dorato dipintovi in tela gli Ascendenti della Casa Guadagni, avendo ciaschedun di questi il Cartello in fondo centinato, e dorato per l'iscrizione».³⁹ La sopravvivenza dello stesso tipo di cornici sia sulle effigi storiche sia sui ritratti 'antichi' di Tintoretto e dei fratelli Casini⁴⁰ conferma l'accostamento dell'una e dell'altra categoria nello stesso spazio.⁴¹

Proprio la dotazione di cornici identiche, eseguite non prima del secondo decennio del Settecento, data l'assenza di riferimenti in un precedente inventario del 1709,⁴² fu strumentale alla fusione delle due categorie di ritratti e alla trasformazione di un *corpus* eterogeneo in una galleria di ritratti di famiglia. Le cornici con cartelle concedevano risalto scenografico ai ritratti di famiglia, distinguendoli dai restanti dipinti della stanza. Un modello pressoché identico (solo variato nella posizione dei cartigli) fu adottato da alcuni committenti di casa Ginori per una serie di cinque gonfalonieri della famiglia, dipinta da Jacopo Vignali (1592-1664) negli ultimi anni di attività.⁴³ Il successo di questo sistema di presentazione sarebbe durato a lungo, per tutto il XIX secolo, quando il ricorso è documentato soprattutto per raccolte pubbliche di ritratti di uomini illustri, fra cui, per citare un solo esempio, quella dei ritratti di benefattori dello Spedale degli Innocenti, tutt'oggi *in situ*.⁴⁴

La prassi ben più antica di inscrivere sulle tele nomi, date e altre informazioni a caratteri dorati non cadde però mai in disuso, per il valore

³⁸ PRIZZON 2021, pp. 106-107, n. 20.

³⁹ Firenze, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASFi), Guadagni 206, ins. n.n., c. 3v.

⁴⁰ Le riproduzioni con cornice dei detti dipinti sono reperibili in PRIZZON 2020, pp. 38, 43.

⁴¹ È opportuno precisare che nello stesso documento si registrano altre piccole raccolte di ritratti di famiglia e una più consistente nel salone del piano nobile, con «Quindici quadri B. 3 e Larghi B. 2 con ornamento antico dorato dipintovi in tela vari ritratti della Famiglia Guadagni con suo cartello centinato, parimenti dorato l'iscrizione di ciascheduno dei suddetti ritratti», ASFi, Guadagni 206, ins. n.n., c. 66v. Al netto della coincidenza del numero, l'apposizione delle cartelle su cornici antiche, l'assenza di riferimenti a ritratti di «antichi di casa» e le dimensioni maggiori di questi (h 3 braccia = 174 cm) rispetto all'intervallo di 135-138 cm in cui rientrano tutti i ritratti in esame, rendono improbabile, a mio giudizio, la corrispondenza con il gruppo del piano nobile.

⁴² Vi si legge semplicemente «Quindici ritratti della famiglia, adoramenti dorati». PRIZZON 2020, p. 36, nota 31.

⁴³ Sui Gonfalonieri Ginori vedi EWALD 1964, pp. 22, 27, e FOCARILE 2019, pp. 21-22, 172-173, figg. 3-7. I dipinti sono attualmente irrintracciabili, ma documentati da foto storiche.

⁴⁴ Sulla serie degli Innocenti, eseguita fra il 1845 e il 1849 da vari pittori fiorentini, rimando a *Il museo dello Spedale degli Innocenti* 1977, pp. 247-249, tavv. 129-188.

simbolico delle iscrizioni quali attributi della fama, mutuato dall'origine antica su monete e medaglie e, secoli dopo, diventato iconico grazie alla presenza sulla cosiddetta *Serie gioviana*, commissionata da Cosimo I de' Medici a imitazione della celeberrima raccolta di Paolo Giovio allestita nella villa-museo sul lago di Como.⁴⁵ Un altro vantaggio delle iscrizioni risiedeva nella capacità di accompagnare il naturale accrescimento delle raccolte, garantendo la riconoscibilità dei ritratti di famiglia indipendentemente dall'unità di spazio. Molte delle iscrizioni rintracciabili sui ritratti fiorentini (ma non solo) sono più tarde delle pitture e spesso contestuali alla formazione di raccolte familiari. In questi casi, esse certificano l'insorgere di un'esigenza di conoscenza e ordinamento del patrimonio di ritratti che supera di gran lunga la funzione documentaria (demandabile all'apposizione dei cartellini sul retro delle opere), agendo piuttosto sul piano simbolico della rappresentazione della fama e su quello estetico-funzionale della lettura delle effigi in senso narrativo. L'iscrizione di nomi, date e informazioni sulle pitture era un'operazione invasiva, che alterava l'iconografia dei ritratti con l'aggiunta di elementi distintivi e connettivi, capaci di generare insieme riconoscibili anche fra spazi diversi. Là dove le cornici con cartelle assolvevano alla funzione discriminante e scenografica nel chiuso di una stanza, le iscrizioni potevano trasformarsi in una sorta di filo d'oro collegante tutti i ritratti che ne erano segnati, invitando a una lettura in senso narrativo. L'esempio che si propone di seguito dà conto di questa funzione: partendo dalla compresenza di ritratti autentici e di effigi d'invenzione, le iscrizioni accompagnarono l'evoluzione degli allestimenti mantenendo viva l'idea dell'insieme anche dopo la separazione dei ritratti.

Circa allo scadere del Seicento, nel palazzo Serristori 'sul renaiò' (attuale Lungarno Serristori) la raccolta di ritratti della celebre famiglia subì un incremento significativo per volontà del senatore e cavaliere Antonio di Luigi Serristori (1608-1690).⁴⁶ Fu lui, con ogni probabilità, a commissionare una serie di ritratti di antenati illustri a un pittore ignoto (Fig. 4),⁴⁷

⁴⁵ Vasta è la bibliografia sulla *Serie gioviana*, allestita in origine a coronamento della sala delle carte geografiche in Palazzo Vecchio (sede della guardaroba granducale) e in seguito trasferita nei loggiati degli Uffizi. A titolo introduttivo vedi CASINI 2004, pp. 32-62; MINONZIO 2007; Id. 2011.

⁴⁶ Sul personaggio vedi *Genealogia Serristori* 1924, pp. 69-70. Più in generale sui Serristori e sul loro palazzo, GINORI LISCI 1972, II, pp. 689-697, con bibliografia; TOGNETTI 2003; CARRARA 2003, pp. 382-392; BERRETTI 2012; EAD. 2017; EAD. 2018.

⁴⁷ I ritratti sono noti da tempo per il passaggio a due aste Sotheby's, ai cui cataloghi si rimanda per le illustrazioni. *Sotheby's* 1977, pp. 92-96; *Sotheby's* 2007, pp. 95-99.

raffiguranti gonfalonieri, priori, cavalieri, vescovi e senatori.⁴⁸ Subito dopo la morte di Antonio, il figlio Pier Francesco commissionò più ritratti del padre, fra cui uno al pittore Alessandro Gherardini (1655-1723), pensato appositamente per proseguire la serie degli antenati (Fig. 5).⁴⁹ Il dipinto rispecchia il formato e le dimensioni delle effigi storiche e si discosta dagli stilemi della ritrattistica contemporanea per ricercare la monumentalità degli uomini antichi, ottenuta trasformando la veste senatoria in un imponente blocco dal rosso più intenso; anche l'espressione del volto tradisce un carattere di maschera, sebbene dotata di un guizzo di vitalità imprescindibile in un ritratto contemporaneo.

Nei decenni successivi la raccolta crebbe con l'aggiunta di nuovi ritratti, tutti contrassegnati da iscrizioni dorate ma, diversamente dal passato, difformi nel formato e nello stile, ciascuno deferente ai linguaggi *più à la page* della ritrattistica settecentesca.⁵⁰ Stando a un documento del 1761 riferito all'arredo della dimora nel 1744, ben sedici ritratti si trovavano allora nel salotto al piano terreno.⁵¹ Non sono gli unici dell'abitazione, ma data l'assenza di altre camere con una simile concentrazione e ancora di piccoli nuclei identificabili come 'uomini antichi', sembra plausibile che in questa stanza fossero raccolti sia i ritratti storici sia quelli di personalità vissute in



Fig. 4. Firenze, palazzo Serristori, veduta dello scalone con i ritratti degli antenati illustri della famiglia.

⁴⁸ Il numero non è ben precisabile vista l'esistenza di copie e aggiunte ottocentesche. Molti di questi ritratti sono riprodotti in *Genealogia Serristori* 1924, a illustrazione delle schede biografiche.

⁴⁹ Sul ritratto vedi da ultimo BERRETTI 2017, pp. 67-68, con bibliografia. Su Alessandro Gherardini rimando a BELLESI 2009, I, pp. 162-164, con bibliografia; CERTINI 2011.

⁵⁰ Sono anch'essi riprodotti nei cataloghi Sotheby's già citati.

⁵¹ «Descrizione e stima sommaria dei mobili esistenti nella casa di Firenze l'anno 1744 [...]». ASFi, Serristori, serie Famiglia, 283, fasc. III. Una trascrizione parziale è disponibile in BERRETTI 2017, pp. 74-75.

epoche più vicine.⁵² I riallestimenti del palazzo a cavallo fra XVIII e XIX secolo non sono altrettanto ben documentati, ma, con la cessione in affitto del piano terreno almeno dai primi anni dell'Ottocento,⁵³ gran parte dei ritratti dovettero migrare al piano superiore, divisi fra saloni, camere e lungo lo scalone, dove – certamente nel Novecento – la serie dei ritratti storici trovò sistemazione autonoma.

L'evoluzione della raccolta Serristori è esemplificativa di molte altre raccolte fiorentine. Man mano che la ritrattistica contemporanea – e nella fattispecie quella del XVIII secolo – si allontanò dal formato dello *state portrait* seicentesco, l'effetto di unità fra ritratti storici e ritratti autentici diven-

tò arduo a mantenersi. Un ritratto come quello appena citato di Gherardini o un altro bell'esempio, il ritratto di Giuliano Gondi il Magnifico (1421-1501) dipinto nel 1711 da Tommaso Redi (1665-1726) al fine di completare una serie di ritratti seicenteschi dei Gondi di Francia – esposti tutt'oggi nella 'sala grande' del celebre palazzo fiorentino (Fig. 6)⁵⁴ – sono anzitutto esercizi di stile, meno rappresentativi della ritrattistica dell'epoca e assai più della volontà dei committenti di mantenere un effetto unitario e scenografico nell'allestimento. Nella gran parte dei casi, invece, l'eterogeneità di formato e stile diventò il carattere distintivo delle raccolte settecentesche di ritratti di famiglia, che non più sulla coerenza formale – come

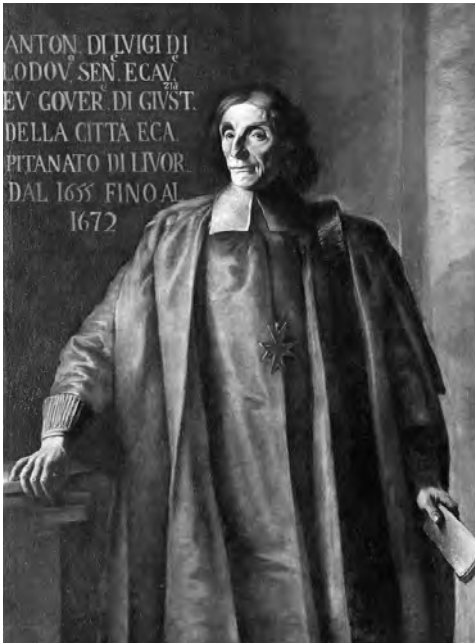


Fig. 5. ALESSANDRO GHERARDINI, *Ritratto del senatore Antonio di Luigi Serristori*, 1700 circa. Collezione privata.

⁵² Due di questi sono pubblicati in BERRETTI 2017, p. 54.

⁵³ GINORI LISCI 1972, II, p. 692.

⁵⁴ Sulla commissione del ritratto Gondi e sull'allestimento del salone del palazzo, tutt'oggi intatto nell'aspetto settecentesco, vedi PELLECCIA 2013, pp. 92-93. Più in generale sulle serie di ritratti Gondi, dipinte e incise, vedi FOCARILE 2019, pp. 38-46. Su Tommaso Redi, pittore fiorentino assai stimato come ritrattista, vedi BELLESI 2009, I, pp. 234-235, con bibliografia.



Fig. 6. Firenze, palazzo Gondi, veduta del salone con i ritratti dei Gondi di Retz; sulla porta a destra del camino, TOMMASO REDI, *Ritratto di Giuliano Gondi detto il Magnifico*, 1711.

nelle serie di metà Seicento – ma sull’alto numero dei familiari presentati andarono a fondare la narrazione della storia più ufficiale, quella di argomento genealogico.

La crescita dei patrimoni di ritratti fu la preconditione necessaria all’evoluzione e fu un fenomeno naturale: i decenni centrali del secolo furono anche quelli della grande fioritura della ritrattistica fiorentina, durante i quali, sotto la spinta dei modelli alti delle corti europee (finalmente accessibili da pari ai fiorentini), i nobili padroni di casa non persero occasione per commissionare ritratti celebranti i successi personali e dei parenti stretti. Il numero imponente di dipinti andati accumulandosi rappresentava di per sé una prova di nobiltà: ciascun ritratto offriva uno spaccato della ricchezza, del ruolo sociale e dell’aggiornamento culturale del ritrattato (o del committente, se non coincidente), mentre tutti insieme componevano un’immagine della *grandeur* dei padroni di casa, passati e presenti. Programmatica, non naturale o spontanea, rimase invece, in ogni momen-

to, la sistemazione nello spazio di questo patrimonio. Una delle novità più rilevanti fu l'inclusione di soggetti fino a questo momento rimasti esclusi, e fra questi, degni della massima considerazione sono i ritratti femminili: presenti da secoli nelle abitazioni ma esposti come *pendant* dei ritratti dei mariti o nella forma di mini-raccolte di fanciulle di casa (sia 'entrate' sia 'uscite'), nelle raccolte settecentesche i ritratti femminili furono inclusi per rappresentare la politica matrimoniale, garante della ricchezza e della prosecuzione del casato, e ancora tutti quei valori associati all'universo femminile in relazione alla famiglia, *in primis* la maternità e, sul versante opposto, la santità, incarnata da fanciulle nubili o monacate di specchiata fede.⁵⁵

Un altro fattore determinante per l'evoluzione fu il consolidarsi di un'urgenza di conservazione e ordinamento del patrimonio, minacciato da divisioni ereditarie e dal successo collezionistico della ritrattistica. Il più delle volte tale urgenza si manifestò nella produzione di documenti atti alla conoscenza, come inventari assai più accurati del passato nelle descrizioni, o nella disposizione di divieti espliciti alla dispersione e alienazione, come il fidecommesso. L'allestimento ordinato di gruppi di ritratti rappresentanti la genealogia fu un altro esito di questa stessa esigenza, il più strutturato e coerente con il fine della tutela e ordinamento. Le nuove narrative rimasero comunque lontane dal mero accumulo, essendo, come in passato, l'esito di un'attenta selezione sia dei soggetti, sia dei generi e delle tipologie giudicati più idonei a comparire nelle raccolte dal tono più ufficiale. Caratteristica della ritrattistica tardobarocca fu infatti l'esplorazione dell'immaginario culturale e mondano dei ritrattati, con particolare riferimento alle ricreazioni della sociabilità nobiliare (cacce, 'conversazioni' ecc.), e ancora il ricorso massiccio alla figurazione allegorica, anche in commissioni tradizionalmente a carattere ufficiale (come i ritratti matrimoniali). Tali caratteristiche resero inadeguati molti dei ritratti più recenti all'accostamento coi vecchi *state portraits* e furono una delle ragioni – non l'unica, tuttavia – della loro esclusione dalle raccolte genealogiche. Un requisito sempre più dirimente nella selezione divenne l'antichità e – ovunque possibile – l'originalità dei ritratti. Le nuove raccolte dovevano presentarsi anzitutto quali insiemi patrimoniali ereditati dal passato, tanto più rilevanti quanto più antichi e originali erano i ritratti. Ciò comportò due scelte differenti: da un lato la già rilevata esclusione dei ritratti delle ultime generazioni (a cominciare dagli attuali padroni di casa) – distribuiti fra sale e gallerie in compagnia di

⁵⁵ Sul tema rimando a PAOLI 2011 e FOCARILE 2019, pp. 125-136, quest'ultimo centrato sugli allestimenti dei ritratti di santi, beati e servi di Dio di famiglia e sulla loro funzione nobilitante.

dipinti di altro soggetto⁵⁶ – dall'altro la rimozione e il riassetto delle effigi storiche, o comunque il loro ridimensionamento rispetto ai capitoli di storia familiare incarnati dai ritratti antichi e originali. La scelta dei Guadagni e dei Serristori di mantenere insieme ritratti d'invenzione e ritratti originali ancora in pieno XVIII secolo appare comprensibile in quanto scelta di continuità col passato e perché finalizzata alla conservazione di un patrimonio ereditario, di cui erano parte le effigi d'invenzione. Nel frattempo, però, l'esaurimento della produzione delle serie di ritratti di 'uomini antichi', fissabile entro la fine del XVII secolo, dimostra la perdita d'attualità dei ritratti storici come origine e fondamento delle narrative genealogiche: l'ultima serie a me nota avente caratteristiche tipiche dei programmi di metà Seicento – ritratti dei capostipiti e di antichi detentori di titoli feudali, seguiti da cavalieri del Cinquecento – fu commissionata dal canonico Antonio di Giulio Ricasoli (†1688) qualche anno prima di morire al pittore Bartolomeo Bianchini (1635-1711); ma, stando alla documentazione inventariale, si trattava di una serie chiusa, sistemata nella galleria terrena del committente, senza alcun rapporto col resto dei ritratti di famiglia.⁵⁷

Dopo decenni di coesistenza e a fronte della buona disponibilità dei ritratti originali, nessuno poteva più ignorare che all'operazione illustrativa e rievocativa propria delle serie d'invenzione non corrispondeva un valore documentario, giacché la prova dell'antichità risiedeva unicamente nelle immagini coeve agli effigiati. Per questo, le raccolte di ritratti familiari del Settecento sembrano sottintendere un rovesciamento della bilancia fra urgenza della narrazione e urgenza della documentazione, orientate come sono dalla ricerca dell'antichità e dell'originalità.

Un fenomeno difficilmente quantificabile ma certamente connesso alla richiesta di originalità è il ricorso dei fiorentini al mercato di ritratti antichi, trasformati in ritratti di famiglia con l'apposizione di iscrizioni false. Fra eredità lontane e passaggi alle aste del Magistrato dei Pupilli (la magistratura fiorentina che gestiva le eredità di minori e infermi di mente),⁵⁸ i 'ritratti dimenticati' circolavano in abbondanza a Firenze, trasformandosi in tentazioni irresistibili per tutti quei nobili smaniosi di sfoggiare raccolte di ritratti all'altezza degli alberi genealogici. Anche esponenti di casati

⁵⁶ Fra le numerose evidenze di ciò, segnalo gli allestimenti dei ritratti settecenteschi nei palazzi Serristori, Frescobaldi e Strozzi delle Stinche, ricostruiti, sulla scorta degli inventari, in FOCARILE 2019, pp. 51-55, 67-68.

⁵⁷ La serie, purtroppo irrintracciabile, è documentata in FOCARILE 2019, pp. 47-49.

⁵⁸ Sulla magistratura, istituita nel 1393 e attiva fino al 1808, vedi MORANDINI 1955; EAD. 1956; EAD. 1957.

ricchi e illustri come i Frescobaldi vi fecero ricorso: il 2 giugno 1706 Lamberto del senatore Matteo (1630-1711, proprio il più giovane dei committenti della serie di Lorenzo Lippi!) acquistò «8 quadri grandi di ritratti, per farli trasformare in ritratti di famiglia («e ridotti in persone della famiglia» è l'espressione della registrazione contabile).⁵⁹ L'acquisto si colloca in un momento di forte investimento familiare sul patrimonio di ritratti, con pagamenti licenziati ai maggiori ritrattisti attivi sulla piazza fiorentina (Pier Dandini, Filippo Maria Galletti, Michele Laschi, Giulio Pignatta).⁶⁰ Documenti inediti consentono ora di precisare il progetto di Lamberto: dal *Libro entrate e uscite* si scopre che l'acquisto consisteva in «8 quadri di diversi ritratti di principi, alti braccia 4, e larghi braccia 2 [...]»,⁶¹ dunque molto simili alla serie dei ritratti storici. Nella stessa data si registrava il pagamento a «Giovanni Cinqui pittore per aver ritrovato [sic] i detti quadri, e ridotti rappresentare huomini della famiglia»;⁶² infine, segue il pagamento al «Mangiacani [mesticatore] per aver dato di vernice a detti quadri, et ornamenti [...] [e] per n. 8 arpioni in t[ut]to per a Monte Castello».⁶³ Considerando le dimensioni e la destinazione ultima nella villa di Montecastello, dov'era approdata la serie di Lippi e Zoballi dopo il 1676, l'ipotesi più probabile è che questi quadri andassero ad accrescere la serie storica. Tuttavia, diversamente dal passato, ciò avvenne con l'aggiunta di effigi antiche e, per la miglior riuscita della falsificazione, consonanti alle epoche dei presunti effigiati, i cui nomi furono vergati nelle iscrizioni posticce. Francesco Solinas ha già individuato tre ritratti Frescobaldi palesemente contraffatti:⁶⁴ una tela di grande formato raffigurante Giuliano di Piero (così nell'iscrizione in calce), che corrisponde al ritratto di Filippo IV di Spagna; il ritratto di Maria Anna Orsini Frescobaldi, in realtà un'effigie di Isabella di Borbone; infine, il ritratto raffigurante Ginevra Acciaiuoli (moglie del senatore Matteo e madre di Lamberto), in realtà una principessa Medici da ricondursi al pittore di corte Giusto Suttermans (1597-1681). La corrispondenza di questi ritratti coi «ritratti di principi» acquistati nel 1706 appare a mio avviso più che verosimile e in tale ipotesi sembra lecito affermare che la serie storica cominciò a crescere ben prima di quell'Ottocento

⁵⁹ Remole, Archivio Frescobaldi, serie XV, 484, c. 95sin. Vedi FOCARILE 2019, p. 36.

⁶⁰ Alcuni di questi ritratti sono discussi in FOCARILE 2019, pp. 165-166.

⁶¹ Remole, Archivio Frescobaldi, serie XV, 480, c. 108r.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ FRESCOBALDI – SOLINAS 2004, pp. 263-273.

romantico finora ipotizzato;⁶⁵ bensì nel primo decennio del Settecento, in apparente anticipo su altre raccolte familiari fotografate dagli inventari di metà XVIII secolo ma secondo criteri ben riscontrabili su quest'ultimi. Le aggiunte alla serie Frescobaldi finirono per mutare il significato della narrativa originaria: Giuliano di Piero fu un oppositore dei Medici e i due ritratti femminili nulla hanno a che fare col catalogo degli uomini illustri allestito da Lippi e Zoballi. Le aggiunte intervenivano a creare un'immagine più completa della storia genealogica e il ricorso alla falsificazione associava loro la funzione di documenti, così come richiesto alle raccolte familiari in corso di risistemazione.

Come fu in origine, gli eventi politici e i mutamenti istituzionali cui il patriziato fiorentino incorse nella prima metà del Settecento offrono la migliore spiegazione all'emergere di istanze di autorappresentazione comuni, da cui la costituzione di raccolte di ritratti somiglianti. La minaccia prima e la certezza poi dell'estinzione della famiglia Medici, avveratasi nel 1737 con la morte del granduca Giangastone (n. 1671) ma attesa sin dal 1713 – anno della morte del fratello maggiore, il gran principe Ferdinando (n. 1663) – segnarono decenni di incertezza politica e di inquietudini sociali, nei quali il destino della Toscana dipese dalle logiche di spartizione territoriale delle maggiori potenze europee (Francia, Impero e Spagna) e i molti aristocratici fiorentini presenti sui palcoscenici della diplomazia europea non poterono far altro che riportare in patria notizie allarmanti, che alimentarono dibattiti e divisioni.⁶⁶ In un simile scenario, la sistemazione dei patrimoni di ritratti poté rappresentare un modo per esorcizzare la perdita dell'autonomia della Toscana e di attrezzarsi in vista del passaggio dinastico, quando allestimenti parlanti di privilegi plurisecolari avrebbero potuto contribuire a riaffermare un diritto alla *leadership* sociale e di governo nelle posizioni offerte dai nuovi sovrani stranieri. L'urgenza politica della rappresentazione risiedeva dunque, nuovamente, nell'esposizione del perfetto profilo nobiliare, ma, diversamente dal passato, il primo governo lorenese si preoccupò da subito di disciplinare la materia nobiliare, imponendo regole ferree, miranti a eliminare anomalie ed eccezioni create dai primi granduchi Medici al fine di nobilitare famiglie giovani e prive di requisiti. Nel 1750 la promulgazione della Legge sulla nobiltà e cittadinanza dispose la divisione delle famiglie toscane in due classi, il patriziato – il

⁶⁵ Ivi, pp. 263-264; FOCARILE 2019, pp. 35-37.

⁶⁶ Per ogni approfondimento sulla travagliata successione dei Medici e sui dibattiti in seno al patriziato che l'accompagnarono vedi VERGA 1990; VERGA 1991; ID. 1999; AGLIETTI 2000; più in generale sulla Toscana degli ultimi Medici, *La Toscana nell'età di Cosimo III* 1993.

gruppo di origine più antica – e la nobiltà semplice; tutte le famiglie furono chiamate a presentare a un'apposita commissione denominata *Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza* dossier documentatissimi comprovanti il possesso dei requisiti per l'iscrizione all'una o all'altra classe.⁶⁷ L'allestimento di tali dossier diede impulso a nuove accurate ricerche storico-genealogiche e impose uno spartiacque fra passato e presente nella narrazione storica. Tali ricerche impressero uno stimolo decisivo all'allestimento di raccolte di ritratti e nello spartiacque appena indicato potrebbe riconoscersi, a mio giudizio, la causa forse principale dell'esclusione dei ritratti contemporanei dalle raccolte storiche; ciò in contrasto con le narrative di metà Seicento, che – come visto nei casi Frescobaldi, Guadagni e Serristori – furono da principio aperte all'esposizione di capitoli di storia 'moderni' e in virtù di ciò cercarono un apparentamento formale fra ritratti storici e ritratti autentici. Inoltre, poiché i capitoli dei dossier elencavano i titoli di nobiltà, poterono ben fungere da linee guida per la selezione dei ritratti di antenati da includere nei nuovi allestimenti.

Un esempio chiarissimo in questo senso è fornito dalla raccolta di ritratti Mannelli, una delle famiglie più antiche dell'Oltrarno fiorentino, con cui si chiude l'indagine qui presentata.⁶⁸ Nell'inventario del 1748 del 'palazzetto' attaccato al Ponte Vecchio (distrutto durante la Seconda guerra mondiale, a eccezione della Torre Mannelli) sono registrati «17 quadri entrove ritratti della famiglia» nella sala grande del piano nobile, in compagnia di un grande albero genealogico della famiglia su tela.⁶⁹ La registrazione è sintetica, ma la ragione è esplicitata nella chiusura del documento: Pietro di Leonardo Mannelli (1666-1748), ultimo rappresentante del suo ramo, aveva disposto che quel patrimonio passasse indiviso e «per ragione di legato» al suo erede testamentario Ottavio Mannelli Galilei (1710-1767), vietandone così la vendita.⁷⁰ Questi – senatore, ciambellano imperiale e Maggiordomo della Real Casa lorenese⁷¹ – accolse scrupolosamente il mandato del parente e l'inventario redatto nell'anno della sua morte ricorda i ritratti Mannelli ancora nello stesso luogo, descritti con dovizia di particolari e aumentati di altre sei unità.⁷² Il nucleo più consistente era costituito da esponenti del

⁶⁷ I contributi più chiari sull'argomento rimangono AGLIETTI 2000; EAD. 2014.

⁶⁸ Su questa raccolta si vedano FOCARILE 2017, pp. 227-238; ID. 2019, pp. 70-72.

⁶⁹ ASFi, Mannelli Galilei Riccardi 144, fasc. 4, ins. n.n., cc. n.n.; FOCARILE 2017, doc. 13, p. 551.

⁷⁰ *Ivi*, p. 558.

⁷¹ Sul personaggio, *ivi*, pp. 238-248.

⁷² ASFi, Mannelli Galilei Riccardi 144, fasc. 4, ins. n.n., cc. n.n.; FOCARILE 2017, doc. 14, pp. 568-570.

ramo di Pietro, occupanti storici della residenza al Ponte Vecchio, ed era stato riunito nella sala probabilmente già nel 1715, anno delle nozze di Pietro con Caterina Pitti, evento che – accompagnato come sempre da spese ingenti sulla dimora⁷³ – poté offrire l’occasione per ripensare l’allestimento dei ritratti fino ad allora sparsi fra camere e sale della residenza.⁷⁴ Nel suo assetto definitivo, la raccolta raggiunse un massimo di programmaticità e, dall’attenta considerazione delle identità dei ritrattati, il debito nei confronti del dossier presentato nel 1751 da Ottavio alla *Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza* è tanto evidente da poter identificare corrispondenze punto per punto: là dove i primi sei inserti del dossier dimostravano l’origine magnatizia dei Mannelli e l’atto di ‘popolarizzazione’ – strumentale, nel primo Trecento, all’occupazione dei seggi del governo popolare –, il primo ritratto elencato nell’inventario rappresenta *Zanobi di Lapo (di Coppo)*, il primo priore di casa Mannelli nel 1343; ancora, là dove il settimo inserto del dossier conteneva fedi di «squittinati», ossia di antenati ritenuti abili a ricoprire uffici pubblici, la raccolta di ritratti arricchiva il catalogo degli stessi con l’effigie del secondo priore di famiglia, *Leonardo di Niccolò (di Jacopo, 1461 e 1470)*, esponente del ramo di Pietro; proseguendo, là dove gli inserti 10 e 11 contenevano «fedi di matrimoni contratti da progenitori del comparente, e da lui medesimo dall’anno 1384 al presente», e l’inserto 12 una fede dell’Ordine Gerosolimitano di Malta nella quale il quarto materno di Giuseppe Maria Gianni, figlio di Anna Clarice Mannelli, veniva ritenuto valido dall’Ordine, l’allestimento della sala comprendeva numerosi ritratti femminili, soprattutto di donne Mannelli unite in matrimonio a esponenti di altri illustri casati fiorentini (Riccardi, Bonsi, Quaratesi); infine, là dove il dossier attestava la nomina di Jacopo Mannelli, padre di Ottavio, a senatore, la galleria di ritratti comprendeva proprio il ritratto di Jacopo, insieme a quello di un altro senatore, Filippo di Giovanni, esponente del ramo di Pietro.

Nessun dubbio vi è dunque sulla radice comune dei due ‘testi’ appena confrontati, condividendo il fine e i parametri su cui si determinava il perfetto profilo nobiliare. Quel che occorre sottolineare è invece la maggiore ricchezza della raccolta di ritratti rispetto alla produzione documentaria: mentre il dossier è strettamente limitato agli ascendenti del ramo di Ottavio, la raccolta si configurava come patrimonio comune del casato e pertanto dava conto di più rami familiari. Di ciascuno aggiungeva alle effigi su nominate altri esponenti scelti fra cavalieri, fondatori di patronati eccle-

⁷³ FOCARILE 2017, pp. 233-234.

⁷⁴ Diversi ritratti sono già identificabili negli inventari della stessa residenza datati 1623, 1629 e 1679. Su tutti, FOCARILE 2017, docc. 1, 7, 8, 9.

siastici, ricchi mercanti e gentiluomini. Inoltre, come nei casi Guadagni e Serristori, anche la raccolta Mannelli comprendeva alcune effigi storiche, tutte apparentemente risalenti a non oltre la prima metà del XVII secolo e dunque annoverabili fra le effigi ereditate dal passato: ai due ritratti di priori già citati, attribuiti nell'inventario a Francesco Curradi e a Giusto Suttermans (dunque, al netto delle imprecisioni, certamente d'invenzione), si aggiungono i ritratti dei due principali uomini illustri di famiglia, Francesco (†1433) e Raimondo (†1464) di Amaretto Mannelli – il primo letterato e amico di Giovanni Boccaccio, il secondo mercante e capitano navale –, attribuiti rispettivamente ad Alessandro Allori (1535-1607) e Suttermans. Questi personaggi avevano perduto l'importanza del passato ai fini della certificazione della nobiltà secondo i parametri della legge del 1750, ma rimasero nella raccolta dal carattere più ufficiale, a riprova dell'attaccamento di questa famiglia – ma dei fiorentini tutti – a un'idea di nobiltà personale fondata sulla *virtus*. Al riconoscimento pubblico di tale titolo di nobiltà avrebbero provveduto molti degli stessi depositari dei dossier, i quali, una manciata di anni dopo, contribuirono alla pubblicazione dei quattro volumi intitolati *Serie di ritratti d'uomini illustri toscani con gli elogi istorici de' medesimi* (Firenze 1766-1773),⁷⁵ pieni di incisioni tratte da dipinti raffiguranti loro antenati illustri, molti dei quali esemplati sugli originali in loro proprietà, stando alle didascalie. Fra questi figurano anche Francesco e Raimondo Mannelli, custoditi nella sala del senatore Ottavio.⁷⁶

⁷⁵ ALLEGRINI 1766-1773.

⁷⁶ *Ivi*, III (1770), p. 32 (Francesco); *ivi*, I (1766), p. 55 (Raimondo); per entrambi, FOCARILE 2017, pp. 229-230.



© 2024



Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

AUGUSTO RUSSO

POESIA E RITRATTO A NAPOLI TRA SEI E SETTECENTO:
I CASI 'ARCADICI' DI FRANCESCO SOLIMENA
E DI PAOLO DE MATTEIS

Nell'ampio e articolato campo di ricerche umanistiche attorno ai nessi tra lettere e arti figurative – in questa posizione di confine, tipicamente interdisciplinare, tra storia della letteratura e storia dell'arte – sono ormai notevoli gli studi sul rapporto tra poesia e ritratto, in un orizzonte di riferimento perlopiù definito dal Rinascimento. *Portraits and Poets* è uno dei capitoli di *Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, dove l'abbinamento tra testi e ritratti è cruciale in quell'«Only connect...» che qualifica il titolo, e le chiavi di lettura, di John Shearman.¹ Per il Quattro e il Cinquecento, la poesia è ben presente, in attinenza a scopi celebrativi, in un'esposizione ad ampio raggio sul ritratto come quella di Édouard Pommier.² A parte i contributi su singoli aspetti e casi, poi, nell'attuale critica in Italia i lavori mirati e organici di Lina Bolzoni e di Federica Pich costituiscono i sicuri riferimenti in materia, tanto per impostazione e metodo quanto per brillantezza di risultati.³

Si vede notoriamente nel Petrarca l'iniziatore di questo 'sottogenere', col celeberrimo dittico di sonetti sul ritratto di Laura eseguito da Simone Martini (Rvf, 77-78); modello, quello petrarchesco, che «sarà ripreso, varia-

* Sono molto grato al prof. Francesco Caglioti, che mi ha incoraggiato alla ricerca da cui il presente scritto trae origine, e alla prof.ssa Michela di Macco, curatrice di questo volume. Per la pubblicazione desidero ringraziare in particolare, tra le persone che lavorano per la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo di Torino, le dott.sse Elisabetta Ballaira, Francesca Bocasso e Michela Corso.

¹ SHEARMAN 1995, pp. 108-148.

² POMMIER 2003, in particolare pp. 17-19, 47-56, 83-90. Cfr. anche DAMIANAKI ROMANO 1998.

³ BOLZONI 2008 e PICH 2010. Si vedano inoltre PICH 2007; BOLZONI 2010, pp. 111-325; EAD. 2012; PICH 2019. Da questi studi è possibile ricavare molta altra bibliografia sull'argomento.

to, tradito per secoli». ⁴ Soprattutto presso le corti dell'Italia settentrionale, la vicenda si sviluppa nel secondo Quattrocento, e conosce quindi la maggior concentrazione nel secolo successivo. Nelle trattazioni si arriva perlopiù a Giovan Battista Marino, napoletano e cittadino d'Europa, morto nel 1625, il quale anche da solo permette di abbracciare, per le vie plurime e ramificate dei ritratti, un universo intero. ⁵ Solo per accennare alla vastità e alle potenzialità di stimoli offerti dall'età barocca, d'altro canto, si ricorda che un sonetto di Luis de Góngora al pittore fiammingo che gli faceva il ritratto (1620) è incluso da Tomaso Montanari nel suo *corpus* di fonti storico-artistiche su quell'epoca. ⁶

Sin dallo scorcio dell'Ottocento, Benedetto Croce invitava i futuri scrittori a non sottovalutare le raccolte di poesie, soprattutto seicentesche, come fonti di notizie e spunti per la storia dell'arte a Napoli in età moderna. ⁷ Dopo le sue rassegne, uno spoglio di titoli del genere in area meridionale si doveva all'acribia bibliografica di Giuseppe Ceci. ⁸ Più di recente, spetta in particolare a Valentina Lotoro un fruttuoso lavoro in questa prospettiva d'indagine, con la valorizzazione dei legami che maturarono tra letterati e artisti napoletani e si orientarono in special modo presso i circoli delle accademie tra Sei e Settecento, e – ove possibile – con la valutazione degli effetti che ne conseguirono alla grafica e alla pittura degli autori interessati. ⁹

In una cornice del genere si proverebbe a collocare il presente saggio, che verte sul tema e sulle occasioni del ritratto nella produzione poetica – o meglio in una sua piccola campionatura – durante un momento di certa cultura napoletana tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII, ossia dagli ultimi lustri del Viceregno spagnolo ai decenni di quello austriaco. ¹⁰ Tra le varie sfumature nell'accezione del tema, qui s'intende il ritratto 'come oggetto', pure a prescindere dall'esistenza e dall'identificazione storico-materiale di opere effettive, secondo la definizione della critica recente e me-

⁴ BOLZONI 2008, p. 14.

⁵ Si veda la 'schedatura' dei vari ritratti che in vario modo riguardano Marino in ALONZO 2010, con bibliografia.

⁶ MONTANARI 2013, p. 220.

⁷ CROCE 1896, p. 144; cfr. poi Id. 1897; Id. 1898; Id. 1899; Id. 1900.

⁸ CECI 1937, I, in particolare pp. 14-22.

⁹ LOTORO 2005; EAD. 2008; EAD. 2016, tutti con bibliografia. La studiosa ha osservato soprattutto il fenomeno dell'Arcadia e i legami con pittori quali Paolo de Matteis e Francesco Solimena. Per il Seicento napoletano, grande attenzione alla fortuna poetica di artisti e al rapporto tra lettere e arti è – presso la critica recente – nei volumi di CONTE 2012 ed EAD. 2014 (il secondo dedicato a Salvator Rosa).

¹⁰ Qui si rivede e sviluppa un filone già indagato in RUSSO 2020, in particolare pp. 3-5, 11-32.

glio avvertita sul problema.¹¹ In modo più circostanziato il discorso qui concerne i due massimi pittori meridionali di quegli anni, artisti di fama internazionale, celebrati dai contemporanei e dedicatari di numerosi componimenti: Francesco Solimena (1657-1747) – primariamente – e Paolo de Matteis (1662-1728), nelle cui vicende biografiche e interpersonali e nei cui sviluppi di stile in senso classicista si sono variamente ravvisati elementi di prossimità al *milieu* dell'Accademia dell'Arcadia, in una chiave, cioè, di reazione anti-barocca, di freno espressivo e di tendenza a ideali ed esiti di purismo formale.¹²

È pacifico che quella delle poesie in cui si parla di ritratti è una storia di usi e declinazioni di temi, funzioni, *topoi* di lungo corso: l'amore e l'amici-zia, la memoria, la sfida al tempo, il doppio, l'effigie più viva del vero, l'infinita contesa tra parole e immagini e i vari gradi e forme di negoziazione. Eppure, proprio gli studi summenzionati dimostrano che l'incrostazione di *loci* non deve inibire gli sforzi interpretativi, che possono confinarsi all'esame formale dei testi, oppure allargarsi alla contestualizzazione dei vari soggetti e oggetti in gioco, entro un'ottica ampia, di tradizione e gusto, cioè di cultura. Mediamente rara, comunque, com'è logico, la possibilità di ricavare dati salienti (e altrimenti verificabili) sui ritratti quali prodotti d'arte, insieme alle commesse. A fronte della frequenza del tema nei versi, e delle occasioni lumeggiate perlopiù dalle didascalie (indicazioni quasi sempre per noi decisive), non è ordinario che a un ritratto cantato si sovrapponga con certezza un oggetto conosciuto. L'analisi si muove tra espedienti letterari, codici di comportamento, indizi almeno in parte positivi: ma tali confini possono essere labili.

Un'esplorazione di questo tipo non sembra comunque essere stata effettuata di frequente o con lente specifica negli studi sull'età barocca partenopea. Gli interessi e gli esiti dell'inchiesta, d'altra parte, potranno forse sembrare liminari e derivativi. Ma qualsiasi valutazione non dovrebbe prescindere dal fatto più generale che anche lo studio della ritrattistica napoletana barocca nelle arti figurative e 'maggiori' non conta poi moltissimi titoli, né tanti sforzi di costruzione di *corpora* (una 'sfortuna' che riguarda

¹¹ Si tratta di quei testi, cioè, «in cui si fa riferimento a un ritratto inteso come oggetto concreto (dipinto, scolpito, inciso, stampato ecc.), che può essere reale anche fuori dalla sua evocazione letteraria, per quanto spesso l'opera (il quadro, il busto o l'incisione) non ci sia giunta o non sia attestata dalle fonti, oppure dato come tale in un ambito esclusivamente letterario, nel senso che appartiene al contesto di un codice dove l'invio e lo scambio dei ritratti è ridotto a stereotipo, tutto interno alla scrittura per quanto derivi da pratiche reali e diffuse» (PICH 2007, p. 140).

¹² Cfr. in specie i titoli di Lotoro citati *supra*, nota 9.

in definitiva il genere *tout court* a Napoli);¹³ e ciò non solo per motivi che più o meno strettamente attengono alla critica e alle sue inclinazioni, ma pure e in primo luogo – com'è intuibile prim'ancora che constatabile – per le perdite e dispersioni dei manufatti, e di altre testimonianze, soprattutto nell'ambito dei patrimoni privati.¹⁴

È possibile, tuttavia, tracciare una linea lungo il Seicento napoletano (o regnicolo) e menzionare qualche caso particolare, prevalentemente guardando alla lirica d'estrazione marinista. Per la prima metà del secolo abbiamo Giovan Battista Basile che scrive al pittore Girolamo Arena due componimenti per un suo ritratto di donna.¹⁵ La ritrattistica relativa alla donna è tra gli argomenti del 'canzoniere' di Giovan Battista Manso (1635),¹⁶ sodale del Marino e fondatore dell'Accademia degli Oziosi. Abbastanza notevole sui ritratti è la raccolta di Girolamo Fontanella (1640):¹⁷ due sonetti vi riguardano ad esempio il ritratto dell'autore, desiderato e ottenuto da Artemisia Gentileschi. Di Carlo de Lellis (1649) è un sonetto dedicato a Massimo Stanzione, che sappiamo ritrattista di rango, per un'effigie della donna, ormai morta, dello scrittore.¹⁸

È addirittura famoso, poi, il 'caso' sorto attorno alla cappella Cacace in San Lorenzo Maggiore, dietro impulso degli Oziosi, con la pubblicazione, a cura di Francesco Antonio Cappone, dei *Poetici applausi* (1654) ad Andrea Bolgi detto il Carrarino, responsabile dei ritratti marmorei del committente Giovan Camillo Cacace e di tre suoi congiunti:¹⁹ tra i picchi della ritrattistica barocca di ascendenza berniniana tra Roma e Napoli. Presso lo

¹³ Cfr. almeno *Il ritratto italiano* 1927, pp. 164-172; *Mostra del ritratto* 1954; PACELLI 1987; PISANI 1996; ID. 1997. Per il Barocco si vedano i ritratti schedati in *Civiltà del '700* 1979-1980; *Civiltà del Seicento* 1984; *Seicento napoletano* 1984; SPINOSA 1986, ed. 1993. Un lavoro sulla ritrattistica a Napoli nel Seicento e nel Settecento trarrà vantaggio dall'apparato illustrativo dei volumi della recente serie dei 'cerimoniali' del Regno (*Cerimoniale* 2012, *Cerimoniale* 2014, *Cerimoniale* 2017, *Cerimoniale* 2019). Per la scultura si vedano gli episodi del genere almeno in FITTIPALDI 1980, BORRELLI 1985, D'ANGELO 2018. Per il Cinquecento pittorico si veda LEONE DE CASTRIS 2006 e ID. 2019. Cfr. poi, in un orizzonte critico più largo, il bilancio di BREVETTI 2019, in particolare pp. 14-15, 24.

¹⁴ Cfr. a tal riguardo le osservazioni di Francesco Caglioti, nella *Prefazione* a Russo 2020, pp. IX-X.

¹⁵ Cfr. CONTE 2012, p. 322.

¹⁶ MANSO 1635. Su di lui: RIGA 2015.

¹⁷ Cfr. CARACCIOLIO 2022.

¹⁸ Cfr. CONTE 2012, pp. 316, 352.

¹⁹ *Poetici applausi* 1654. Cfr. Lattuada, in *Civiltà del Seicento* 1984, II, pp. 160-162, n. 4.4. Sgugli Oziosi: DE MIRANDA 2000. Per la cappella Cacace cfr. ora LOFANO 2016, con bibliografia. Sulla raccolta poetica: FERRARI 1997, pp. 155-156; DOMBROWSKI 1996-1997, p. 252, nota 1; LOFANO 2021.

stesso convento di San Lorenzo Maggiore si segnalano, inoltre, due sonetti dello stesso Cappone in lode del frate Ilario de' Rossi, autore di un ritratto in cera del poeta.²⁰

Di Antonio Muscettola (1661) è un sonetto rivolto al pittore napoletano Andrea de Lione, cui l'autore chiede di dipingere la propria donna che sta invecchiando.²¹ Nicola Antonio di Tura (1669), dal 1673 vescovo di Sarno, celebra in un sonetto il proprio ritratto dipinto da Angelo Solimena, padre e prima guida del grande Francesco, e al servizio del prelado in quella diocesi.²² Domenico Andrea de Milo (1687) elogia in un sonetto il pittore Giuseppe Trombatore, ritrattista allora accreditato e oggi dimenticato, per averlo effigiato.²³ Con variazioni più o meno trite sul tema, in casi come questi il ritratto è motivo di esaltazione della pittura – e dei pittori coinvolti – quale mezzo per cui la figura dipinta, a differenza del modello, attraverserà il tempo senza corrompersi.

Nel secondo Seicento, ancora, le raccolte di Tommaso Gaudiosi, Giovanni Canale, Giuseppe Artale, Andrea Perrucci – nelle quali compaiono svariate poesie a tema artistico o rivolte direttamente ad artisti – pure presentano rime inerenti a ritratti.²⁴ Analogamente, ricche in argomento sono le raccolte di Federico Meninni (1705) e di Baldassarre Pisani (1727),²⁵ che, amici, condivisero poetiche, entrambi interessati, tra l'altro, a serbare memoria del Cavalier Marino nelle loro poesie, attraverso riferimenti talvolta puntuali al suo cenotafio col ritratto bronzo a mezzobusto (dall'Ottocento collocato a San Domenico Maggiore a Napoli). Meninni dedica sonetti allo scultore toscano Giovanni Gonnelli, detto il Cieco di Gambassi, quasi leggendario modellatore di busti-ritratto, e a Filippo Vacchetta, ritrattista, al pari d'un Trombatore, oggi pressoché oscuro. Dal canto suo Pisani verseggia, ad esempio, chiedendo a Luca Giordano di ritrarlo, e dicendosi quindi soddisfatto dell'effigie. Entrambi i poeti, poi, usano mandare ad amici i propri ritratti, e riceverne di essi, accompagnando le immagini con tipici versi d'occasione.²⁶

²⁰ CAPPONE 1675, pp. 308-309. Cfr. RUOTOLO 2005.

²¹ MUSCETTOLA 1661, p. 67. Cfr. LOTORO 2008, pp. 25 (e nota 39), 195.

²² DI TURA 1669, p. 161. Ivi è anche un sonetto del Solimena all'autore. Cfr. LOTORO 2008, pp. 38-39, 200. Su Angelo Solimena e questa congiuntura cfr. PAVONE 1977 e Id. 1980.

²³ DE MILO 1687, p. 8. Ivi è anche un sonetto per Fabio Trombatore, figlio di Giuseppe.

²⁴ GAUDIOSI 1671; CANALE 1667; Id. 1694; ARTALE 1660; Id. 1672; Id. 1679; PERRUCCI 1695. Cfr. LOTORO 2008, pp. 26-32, 196-200, 223.

²⁵ MENINNI 1705; PISANI 1727.

²⁶ Sul ritratto nella poesia del Seicento a Napoli, chi scrive ha in preparazione uno studio, di taglio simile a quello presente, e in cui si analizzeranno i casi qui solo accennati.

Ora, quando si restringa l'esame all'ambito sopra indicato, vediamo che una congiuntura poesie-ritratti notevole si verifica con Francesco Solimena, presente in tale discorso emblematicamente nella doppia veste di gran ritrattista e non trascurabile facitore di rime. Giova, in generale, che la sua produzione di ritratti, che fu ingente e di livello internazionale, sia stata messa a punto, per i materiali superstiti, nella recente monografia a cura di Nicola Spinosa.²⁷ Nella specialità il maestro servì soprattutto rappresentanti di prima fascia del ceto aristocratico del Regno e delle corti che si succedettero nell'allora capitale, sino ai sovrani stessi (da Filippo V di Borbone re di Spagna a Carlo di Borbone nuovo re di Napoli nel 1734). La sua ritrattistica, aulica e insieme mondanizzata, riflette almeno in parte, nello svecchiamento di certa etichetta secentesca e ispanica, quei segnali di dinamismo e rinnovamento culturale, in gusto e costumi, che interessarono la società napoletana a cavaliere tra Sei e Settecento. È noto, d'altro canto, che nelle fonti coeve si rileva dell'artista anche la propensione alle lettere e alla poesia, sino all'apogeo tracciato da Bernardo de Dominici, che ne ha serbato alcuni versi nella sua biografia. In ciò risultò decisivo – secondo le tesi in particolare di Ferdinando Bologna – l'avvicinamento del pittore, sin dall'ultimo Seicento, agli ambienti impegnati in un ritorno alla buona e pura lingua toscana, in un programma di segno 'neopetrarchesco',²⁸ avverso al concettismo e all'eccesso d'artificio d'eredità marinista. Si trattava di propositi in comune con l'Accademia dell'Arcadia, fondata a Roma nel 1690 da Gian Vincenzo Gravina (Opico Erimanteo) e Giovan Mario Crescimbeni (Alfesibeo Cario);²⁹ alla quale Arcadia pure Solimena non si affiliò mai ufficialmente.³⁰

A Napoli l'orientamento arcadico fu presto promosso, tra gli altri, da un personaggio della vivacità culturale di Aurora Sanseverino di Bisignano, moglie di Niccolò Gaetani d'Aragona duca di Laurenzana e poetessa arcade (col nome di Lucinda Coritesia): famoso il suo salotto 'intellettuale', animato dal mecenatismo per le arti, le lettere, il teatro, la musica, e frequentato dagli stessi De Dominici e Solimena, e da Andrea Belvedere, a non dire d'un Alessandro Scarlatti (Terpandro Politeio in Arcadia) o d'un

²⁷ Spinosa (saggio e schede di catalogo), in *Francesco Solimena* 2018, I, pp. 127-141, 540-570, nn. 266-297. Dopo l'uscita della monografia ora citata, sulla ritrattistica solimenesca si segnala KAZLEPKA 2019.

²⁸ BOLOGNA 1958, in particolare pp. 92-106.

²⁹ Sull'Arcadia napoletana si veda GIANNANTONIO 1962; ID. 1993. *Dal Barocco all'Arcadia* s'intitola il contributo di QUONDAM 1970. Per i nomi pastorali dei componenti del sodalizio cfr. *Gli Arcadi* 1977.

³⁰ Cfr. LOTORO 2016, pp. 118-119, nota 6.

Giovan Battista Vico (Laufilo Terio in Arcadia).³¹ A proposito di tale rete di conoscenze e delle sue implicazioni nella ritrattistica, si ricorda appena che Solimena realizzò o impostò soltanto, sempre secondo De Dominicis, i ritratti degli stessi Niccolò e Aurora, quest'ultima raffigurata come Deborah,³² l'unica donna tra i giudici biblici. Si ha inoltre notizia di ritratti dipinti dal Solimena allo Scarlatti, maestro della Real Cappella di Napoli, e alla figlia di lui Flaminia, che il pittore udiva cantare. Solimena, in particolare, «uno ne fece rappresentandola involta ad una giubba da camera in tal positura e così ben dipinto che era l'oggetto delle lodi di tutti», ammirato anche da 'professori' stranieri.³³ E da un originale perduto del Solimena, forse databile al 1730 circa, deriva pure l'effigie del Vico tramandata da traduzioni a stampa e copie.³⁴ Il pittore ritrasse anche Annibale Marchese, uomo d'armi e letterato, all'illustrazione delle cui opere, come le *Tragedie cristiane* (1729), collaborò con disegni.³⁵

In un'impostazione ed entro confini di stampo classico e accademico, dagli esempi solimeneschi che si esamineranno emerge perlopiù la codificata spartizione di competenze, per così dire, tra la pittura e la poesia, le quali si occupano rispettivamente, cioè, delle fattezze esteriori e delle qualità d'animo, del 'di fuori' e del 'di dentro', delle persone ritratte (senza peraltro che a un'arte sia escluso di 'sconfinare' almeno un po' nel campo dell'altra). Lo stesso Marino, del resto, aveva fatto sua questa distinzione.³⁶

Dovrebbe risalire al 1690 la più antica prova poetica che si conosca del Solimena: e il ritratto vi è protagonista. La questione cruciale – se una persona sia ritratta meglio dalla penna o dal pennello – è infatti al centro di uno scambio di sonetti tra il pittore e l'avvocato Basilio Giannelli,³⁷ pubblicati in una raccolta dedicata al Gaetani d'Aragona (Elviro Traisio in Arcadia). Giannelli, amico del Vico (e più tardi Cromeno Tegeatico in Arcadia), era partecipe e inserito nei fermenti di modernità della società napoletana, in una visione di avanzamento culturale che già aveva come riferimento l'Accademia degli Investiganti.³⁸ Per Solimena, allora poco più che trentenne,

³¹ Nella vasta bibliografia sulla Sanseverino si rimanda, per il suo protagonismo nell'Arcadia napoletana, a RUOTOLO 1979, in particolare pp. 31-32, e a LOTORO 2008, pp. 79-126. Sul Vico e la pittura napoletana si segnala BULL 2013.

³² DE DOMINICI [1742-1745] 2008-2014, I, pp. 1185-1186; cfr. FABRIS 2018, pp. 324-325.

³³ *Ivi*, pp. 1185-1186.

³⁴ Cfr. VITOLO 1978; LOMONACO 1989, in particolare nn. 1, 3.

³⁵ Spinosa, in *Francesco Solimena* 2018, I, p. 555, n. 282. Cfr. PALMER 1994.

³⁶ Cfr., a titolo d'esempio, CARACCILO 2022, p. 177.

³⁷ GIANNELLI 1690, pp. 287, 319.

³⁸ Per un profilo del Giannelli: CASSANI 2000.

era il momento di una delle sue imprese più belle e destinate ai maggiori commenti e lodi, la decorazione della sacrestia di San Paolo Maggiore a Napoli.³⁹ L'iniziativa è del Giannelli, che vuol farsi ritrarre, e la struttura retorica prestata al motivo risponde a un assetto fortemente topico. Dopo le lagnanze del poeta, che deve constatare che la «nobil figura» cui aspira nei suoi versi è «rozza» e «frale», ecco la richiesta al pittore, che può ben altro. Ma un ritratto dipinto non ci sarà, e tutto si ricomporrà nel campo della poesia: Solimena nella sua risposta, con le medesime desinenze, ribatte al Giannelli punto per punto, rovesciandone però i concetti, e dietro tipico atteggiamento di modestia, motivato dalla fragilità della tela, evoca piuttosto un'immagine dell'interlocutore imperitura come fosse «di Pindo scolpita in su la dura / balza, cui Tempo invano urta ed assale». Sia pure nell'artificio letterario, il maestro finisce così per assegnare alla scultura questa sorta di primato. Iniziata con la preghiera di un ritratto, la partita si risolve con la reciproca ammissione, nei giocatori, dei limiti dei rispettivi strumenti quando finalizzati a immortalare qualcuno.

Al principio del Settecento, Solimena era implicato anche in altre sedi editoriali, e un caso particolare lo vede autore di due sonetti in onore di Filippo V di Spagna, in un'accademia tenutasi al Palazzo Reale di Napoli – viceré Juan Manuel Pacheco duca d'Escalona e marchese di Villena – per celebrare il ventunesimo compleanno del sovrano (19 dicembre 1704). Ci interessa in specie il sonetto (*Fu mia ventura, invito Rege Ibero*) in cui l'artista si dice oltremodo fortunato ad aver dipinto un ritratto del re, mostrandone «vivo» il volto «in breve tela accolto». ⁴⁰ In merito si è fatto giustamente riferimento al noto ritratto solimenesco di Filippo V,⁴¹ a mezza figura, risalente alla primavera del 1702, cioè al tempo dell'acclamatisimo soggiorno napoletano del re (al quale soggiorno è un riferimento del medesimo Solimena nel precedente suo sonetto). Conosciamo il ritratto dall'esemplare pittorico in ovale, forse il prototipo stesso, alla Reggia di Caserta (Fig. 1),⁴² dal quale deriva ad evidenza l'effigie del re incisa per il volume di componimenti in questione (Fig. 2),⁴³ e prim'ancora, nel 1703, per gli *Elogj accademici degli*

³⁹ Cfr. BOLOGNA 1958, pp. 104, 134 nota 119.

⁴⁰ *Componimenti* 1705, p. 194.

⁴¹ Il sonetto è segnalato e trascritto da LOTORO 2016, p. 121 e nota 22.

⁴² Cfr. Prohaska, in *Settecento napoletano* 1994, pp. 206-207, n. 36; Spinosa, in *Francesco Solimena* 2018, I, p. 540, n. 267. Si veda pure LATTUADA 2013.

⁴³ Il medaglione col ritratto è qui accompagnato dalla scritta: «Par votis Icon, si aes fuso posset Olympo Aeternum ista aetas, Rex, facere, ut vigeat».



1



2

Fig. 1. FRANCESCO SOLIMENA, *Ritratto di Filippo V di Spagna*, 1702. Caserta, Reggia, inv. 2042. Fig. 2. *Ritratto di Filippo V di Spagna*, da *Componimenti* 1705.

Spensierati di Rossano, opera a lui dedicata; in entrambe queste sedi le incisioni, peraltro, non recano il nome dell'ideatore (né dell'esecutore).

De Dominici scrive che Solimena era dovuto rientrare da Montecassino a Napoli per tale incarico, avendo «l'onore di sedere, e dipingere il ritratto di quel sovrano, con trattenersi seco in familiari discorsi»; sicché nulla di meglio per il biografo che chiudere in bellezza, con immancabile aneddoto-*topos* sul pezzo: il re disse al pittore di «non aver uopo di specchio [...], dapoiché vedea dipinto al naturale il suo volto». ⁴⁴ Il passo va rapportato alla testimonianza diretta del Solimena stesso, in una lettera, del 10 giugno 1702, scritta a Erasmo Gattola a Montecassino, nella quale è un personale ricordo delle complicate sedute di posa svolte nei giorni precedenti. Pare che il re si mettesse in posa «un quarto d'ora dopo che havea mangiato»; e Solimena, già in preda alla propria emicrania, scrive che dové ritrarlo praticamente «a volo, con mille signori allato, a quella ora e col consaputo dolore, e con l'espettazione che se ne havea». Ogni sforzo doveva essere però ripagato dal gradimento e dai riguardi di Filippo, che davanti al ritratto

⁴⁴ DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III, p. 1119. Cfr. Sricchia Santoro, *ivi* nota 31.

«ebbe un poco di flemma vedendosi bel giovane», e lo volle «nel suo alcovo, per farlo vedere a tutta la nobiltà».⁴⁵

Val la pena di ricordare, d'altro canto, che la presenza in carne e ossa del giovane Borbone a Napoli diede motivo al fatto maggiore e fatalmente più sfortunato della ritrattistica monumentale e pubblica che vi vedesse allora la luce: la sua statua equestre in bronzo modellata dal principale scultore napoletano del tempo, Lorenzo Vaccaro, innalzata e inaugurata al largo del Gesù nel 1705 e solo due anni dopo distrutta all'ingresso degli austriaci (1707); impresa – grande atto di lealismo della città – di cui resta memoria visiva soprattutto nelle medaglie commemorative che furono coniate, nonché in alcuni bronzetti di Filippo a cavallo.⁴⁶

Tornando al sonetto succitato, è chiaro che la prima quartina è tutta di gratitudine per il lavoro svolto, «ventura» dell'artista e «bontà» del committente, e – potremmo aggiungere – della familiarità elargita dal re in quella circostanza. Ma l'autore vuol anche e soprattutto dire che di sé andrebbe davvero fiero se la propria penna fosse atta a restituire di Filippo «l'alto valor», così come il pennello sa fare per la fisionomia del volto. E nell'ultima terzina esce ancor di più allo scoperto sulle proprie aspirazioni: «Dal mar de l'India al Mauritano Atlante / Chi di me più felice, a cui concesso / Fora pingere intero il suo Regnante?». Il fine massimo del ritrattista è l'«interezza» del soggetto. In un'esegesi ardita e forse poco ortodossa, a scuotere i versi dai soliti paludamenti e idee codificate, ci si potrebbe spingere a immaginare da parte del pittore, dietro versi d'encomio, una sorta di supplica speciale: essere investito di un'ulteriore e maggiore commessa, quella di un ritratto del monarca a figura intera. Si dà il caso che ciò sarebbe puntualmente successo al Solimena di lì a poco, verso il 1707-1708, col giovane arciduca Carlo d'Asburgo raffigurato come Carlo III di Spagna, l'antagonista del medesimo Filippo V sul trono di Madrid e futuro imperatore: il suo ritratto solimenesco, a piena figura e in piedi, con tutto il timbro dello *state portrait*, è noto dall'esemplare oggi a Capodimonte (Fig. 3),⁴⁷ ritenuto dal Bologna una replica autografa di un prototipo ufficiale disperso

⁴⁵ La lettera da cui sono tolti questi passi è in CARAVITA 1869-1870, III, pp. 380-384; fonte valorizzata da BOLOGNA 1958, pp. 186-187, e ID. 1994, pp. 57-58.

⁴⁶ Del soggiorno del re esiste una cronaca a stampa (*Giornale del viaggio* 1703). L'impresa del monumento equestre, ricordata dal De Dominici, fu documentata da COLOMBO 1900. Si vedano poi SANTIAGO PÁEZ 1967; RIZZO 2001; *Cerimoniale* 2012, pp. 509-510; LATTUADA 2013. In *Componimenti* 1705, p. 369, sono versi in latino di Giuseppe Valletta introdotti da questa didascalia: «Ad Philippi V Statuam Equestrem Neapoli positam». Sull'argomento chi scrive ha uno studio in preparazione.

⁴⁷ Cfr. Bologna, in *Settecento napoletano* 1994, pp. 228-229, n. 46; Spinosa, in *Francesco Solimena* 2018, I, p. 544, n. 271.

(né ricordato dalle fonti sul pittore).⁴⁸ Cionondimeno, è più verosimile che nel sonetto in questione ogni cosa poggi su un consueto terreno topico, riflettendo un'ossequiosa disposizione, e cioè che col vagheggiato ritratto 'intero' di Filippo si alluda alla completezza delle parti, all'unione di virtù e sembiante.

In merito ai nessi tra Solimena e l'Arcadia, si ricorda che il primo fu dedicatario di vari componimenti da parte di membri del sodalizio (alcuni dei quali compresi nelle sillogi ufficiali dell'Accademia, le *Rime degli Arcadi*, stampate a partire dal 1716).⁴⁹

Sul ritratto, un esempio interessante è fornito da Biagio Majoli d'Avitabile, avvocato e giurista, noto nella temperie dell'Arcadia a Napoli in quanto fondatore e primo vicecustode della Colonia Sebezia, nata nel 1703. Majoli d'Avitabile (li Agero Nonacride) rivolge al Solimena due sonetti (*Tu, che fai col pennel vivere le tele* e *In vetro fral non già, che non è degna*),⁵⁰ verosimilmente da leggere e interpretare in assieme: se così fosse, avremmo intanto, nell'architettura a dittico, un esempio di ripresa del modello petrarchesco. Nel primo sonetto – che più tardi non sarà indifferente a un Vincenzo Monti – è chiesto al pittore di effigiare, su vetro, tal «Silvia la bella». ⁵¹ I versi si caratterizzano per una ricchezza sensuale di colori, come di chi voglia orientare le scelte del pittore, cui si raccomanda per la dama il nero dei capelli e degli occhi, o il bianco latteo del viso; s'insegue un'immagine femminile desiderabile: labbra belle alla vista, di rosso rubino, e dolci al gusto, come miele. Il poeta idealmente 'collabora' col pittore, gli dà consigli sulla tavolozza: il verso «Tempri il nero degli occhi il chiaro lume» è particolarmente indicativo di come si provi a tradurre in parole una prerogativa della pittura. D'altronde il poeta, forse un amante illuso o deluso,

⁴⁸ A tal proposito si segnala tuttavia che un componimento del pressoché oscuro Giovanni Belvedere di Campobasso («Per un ritratto di Carlo Terzo fatto dal valentissimo pittore Francesco Solimene, madrigale») compare nelle sue *Rime divote e profane* (Firenze 1729), come risulta dallo spoglio di ALBINO 1864-1866, II, p. 167. Al momento, purtroppo, non è stato possibile consultare il volume, data la chiusura della Biblioteca Provinciale Pasquale Albino di Campobasso, alla quale parrebbe appartenere l'unica copia schedata.

⁴⁹ DOGLIO – PASTORE STOCCHI 2013.

⁵⁰ *Rime scelte* 1709, pp. 400-401.

⁵¹ Il sonetto è segnalato da LOTORO 2016, p. 123 e nota 40, che lo cita in *Rime degli Arcadi* 1716, p. 5, dove però non compare il secondo sonetto succitato. Vincenzo Monti, in un suo esemplare di queste *Rime degli Arcadi*, vergò in margine al sonetto *Tu, che fai col pennel vivere le tele* l'annotazione seguente: «undici versacci e buona chiusa». La terzina finale fu infatti ripresa, e reinterpretata, dal Monti nel suo sonetto (1822) per il ritratto della figlia Costanza Monti Pericari, dipinto da Filippo Agricola (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna). La questione è esposta in ROMANO 2001, pp. 65-66, nota 3.



Fig. 3. FRANCESCO SOLIMENA, *Ritratto di Carlo d'Asburgo come Carlo III di Spagna*, 1707-1708 circa. Napoli, Museo di Capodimonte, inv. Q 1833.

chiede al pittore di raffigurare la donna non solo per com'è bella di fuori, ma anche per com'è di dentro, cioè «rigida e crudele»: si allude insomma alla capacità del ritratto di rendere la verità pur «nel finto oggetto».

Nel sonetto seguente, l'autore tenta di alzare il tono abbandonando la sfera sensoriale e ricorrendo ai luoghi petrarcheschi relativi al divario tra il «celeste lavor» e la «cosa mortale» e all'esigenza di ascendere sino all'archetipo per attingere la «beltà» e il «ben» che non appartengono al mondo terreno. Alla fine torna la richiesta del ritratto vitreo: e che esso, di nuovo, sia sincero, come quello inciso nel cuore di lui (altro *topos* di gran fortuna nella lirica sul ritratto), per cui il pittore è pregato di far in modo che «non ceda Arte a Natura»; allora l'effigiata sarà «schiva e ritrosa», col volto duro di Minerva, ma più bella di Venere.

Ancora, in rapporto al Solimena troviamo, tra gli affiliati all'Arcadia nel ramo napoletano, l'avvocato Niccolò Amenta (lì Pisandro Antiniano), convinto sostenitore del purismo linguistico.⁵² L'Amenta dedica al Solimena un sonetto (*Sai, Francesco, con chiara e nobil arte*) dove, se vi mancano motivi specifici inerenti a un ritratto, è piuttosto la ritrattistica in generale a trovare implicita inclusione nelle doti cantate dell'artista, giacché in lui il pittore e il poeta sono dichiarati sullo stesso livello nel riuscire a «dare ad alme ben nate almi splendori».⁵³

Un ulteriore e pressoché inedito episodio di Solimena letterato – ben utile allo scopo della nostra ricerca – si rintraccia grazie alla sua aggregazione all'Accademia degli Inculti Agricoltori di Montalto, nella colonia napoletana detta Antiniana. I soci di quest'Accademia, di cui faceva parte lo stesso Amenta dal 1709,⁵⁴ diedero alle stampe una raccolta di poesie nel 1715,⁵⁵ e Solimena (lì detto Ammonio) vi pubblicò ben sette sonetti, sinora – a quanto mi consta – sostanzialmente sconosciuti agli studi, certo anche per la rarità dell'edizione. Tra queste poesie, tre devono interessarci specialmente, e sono nell'ordine i sonetti *Ecco di tela in breve giro angusto*, *Se io potessi ritrar Madonna in carte* e *Poiché a mia sorte il tuo favor consente*, i cui argomenti sono utilmente esplicitati, a mo' di didascalie, nell'indice del volumetto.⁵⁶ Il primo e il terzo, infatti, furono rispettivamente composti

⁵² Per i rapporti tra l'Amenta e Solimena cfr. LOTORO 2016, pp. 126-127.

⁵³ Il sonetto è in *Rime degli Arcadi* 1717, p. 329. Per esso, e certe riserve sullo stile, cfr. ZAGARIA 1913, pp. 127-128.

⁵⁴ ZAGARIA 1913, pp. 118-119.

⁵⁵ Cfr. MINIERI RICCIO 1864-1865, I, p. 221, e Id. 1879, pp. 168-169 (dove il nome accademico del Solimena compare peraltro come Amminio).

⁵⁶ *Rime degli Accademici Inculti* 1715, pp. 184, 188-189, specificati nell'indice rispettivamente così: «Per lo ritratto da lui dipinto di Wirrico Conte di Daun Principe di Tiano Viceré di

in occasione dei ritratti da lui dipinti al conte Wirich Philipp Lorenz von Daun principe di Teano e ad Aurelia d'Este duchessa di Limatola (della quale si dovrà a breve riparlare).

Si sa bene che il conte di Daun, viceré di Napoli in due periodi di diversa durata (1707-1708, 1713-1719), fu committente del Solimena nel suo palazzo di Vienna e assicurò l'affermarsi del nome del pittore oltralpe, dando inoltre esempio in tal senso ad altri viceré.⁵⁷ Riguardo alla ritrattistica, fu probabilmente del Daun, all'inizio del suo vicereame, la responsabilità dell'incarico per il ritratto sopra ricordato di Carlo d'Asburgo, e al suo nome è legato, nello stesso periodo, il programma di 'restauro' e 'attualizzazione' della Sala dei Viceré nel Palazzo Reale di Napoli, sin allora ovviamente 'spagnoleggiante', con l'aggiunta del ritratto equestre dello stesso Asburgo, commesso stavolta al De Matteis.⁵⁸

Nel sonetto succitato per il ritratto del viceré, il dipinto, appena evocato nel primo verso, è al solito il pretesto per una celebrazione del personaggio:

Ecco di tela in breve giro angusto
 Chi del prisco valor l'Idea riserba,
 Chi qual Aiace in guerra, in pace Augusto,
 rende la nostra età chiara, e superba.
 Questi è colui che 'l giogo Franco ingiusto
 Tolse all'Insubria in aspra guerra acerba,
 E de' suoi doni il mio Sebeto onusto
 Fa, che lieto riposi in seno a l'erba.
 Farà pur questi, el vedrem noi fra poco:
 Che vinto snidi il fero Gallo audace
 Di Sicilia, ove accende un nuovo foco;
 E che la penna mia, che muta or giace,
 Sia Tromba di sue glorie: e in ogni loco
 S'odan voci di gioia, Inni di pace.⁵⁹

Napoli»; «Loda Aurora Sanseverino Duchessa di Laurenzano»; «Loda Aurelia d'Este Duchessa di Limatola in occasione che ne dipinge il suo ritratto». Il coinvolgimento di Solimena in quest'Accademia e il suo contributo in questa raccolta di rime sono ricordati da BUSSORTI 2017, con special riferimento ai rapporti, maturati nel primo Settecento, tra ambienti romani, napoletani e meridionali ed esponenti della società inglese. Un affondo su questo semiconosciuto episodio di Solimena letterato è di RUSSO 2024 (in corso di stampa).

⁵⁷ Sul Daun e Solimena cfr. almeno BOLOGNA 1994, HOJER 2011 e SCHÜTZE 2014. Sulla committenza e sul collezionismo dei viceré austriaci a Napoli si veda ora TELESKA 2023.

⁵⁸ Cfr. MANFRÈ – MAURO 2011.

⁵⁹ *Rime degli Accademici Inculti* 1715, p. 184.

Eroe sia in guerra sia in pace, il viceré è encomiato dal Solimena per il valor militare di generale dell'esercito austriaco e per i successi ottenuti contro i francesi, presumibilmente in riferimento alle fasi della Guerra di Successione spagnola e in particolare alla liberazione di Torino (1706), e quindi per aver portato glorie e armonia a Napoli. A differenza del ritratto, noto in più versioni, del conte Aloys Thomas Raimund von Harrach, viceré di Napoli dal 1728 al 1733,⁶⁰ non si è conservato o non è ancor emerso il ritratto del Daun dipinto dal Solimena, annoverato anche dal De Dominicis tra quelli da lui eseguiti per vari viceré, «che con le loro mogli vollero avere i ritratti di mano del nostro egregio pittore».⁶¹

La figura di Aurelia d'Este, che a Napoli sposò Francesco Gambacorta, ultimo dei duchi di Limatola, rientra compiutamente nell'orizzonte 'arcadico' dei contatti del Solimena. Nata nel 1683, ella entrò nell'Arcadia nel 1705 (col nome di Egle Parteniate), fu affiliata anche all'Accademia degli Innominati di Bra (lì detta la Concentrata), e morì trentaseienne nel 1719.⁶² Come la Sanseverino (pure affiliata al sodalizio di Bra e lì detta la Perenne), era stata animatrice di salotti d'intellettuali, quali ad esempio Gravina e Paolo Mattia Doria, il quale ultimo l'aveva guidata nella filosofia cartesiana, dedicandole i propri *Ragionamenti* (1716); quel Doria di cui tra l'altro si conosce il ritratto del Solimena, fatto *ad vivum*, come riportato nell'incisione di Antonio Baldi per il volume *Difesa della metafisica degli antichi filosofi contro il signor Giovanni Locke* (1732).

Nel sonetto relativo al ritratto della Este, il poeta-pittore cerca ispirazione 'divina' per effigiarla; più difficile sarà però riprodurre di lei lo sguardo, che oscura persino il sole, come si canta nell'ultima terzina:

Poiché a mia sorte il tuo favor consente
 Figlio di tua bontà, ch'in te prevale,
 Ch'io possa il volto tuo Donna regale
 Mostrare in tela a la futura gente;
 Spiegghi de l'Arco suo l'astro lucente
 Iride, e volga me benigna l'ale:
 E perché sia l'opra al soggetto eguale,
 Febo guidi la man, regga la mente.
 E del Ciel la stellata, e lattea via,
 Di cui finga la fronte, e 'l bianco seno
 Porga tempra felice all'opra mia.

⁶⁰ Cfr. Spinosa, in *Francesco Solimena* 2018, I, pp. 552-553, n. 279.

⁶¹ DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III, p. 1156. Cfr. HOJER 2011, pp. 42-44.

⁶² Carlo Emanuele d'Este, in *Notizie storiche degli Arcadi morti* 1720b, pp. 71-74.

Ma per pinger de gl'occhi il bel sereno
 Chi sia che luce equal mi formi, e dia
 S'anco in lor paragone il Sol vien meno.⁶³

Il recupero di questo componimento appare particolarmente significativo, inoltre, perché permette d'integrare un passo in argomento del De Dominici, il quale in effetti riferisce di rime scritte dal Solimena per il ritratto della duchessa di Limatola, «che riuscì eccellentissimo»; rime che però il biografo non era riuscito ad acquisire e pubblicare.⁶⁴

Nell'inventario di quadri lasciati dal duca di Limatola (1725), pubblicato da Renato Ruotolo, compare «Un ritratto della fu Duchessa di Limatola, originale di Solimene». Tra l'altro il caso vuole – sempre che si tratti davvero di un caso – che in quest'inventario sia elencato anche «Un ritratto del Conte Daun [...] ovato, mano di Solimene»,⁶⁵ che potrebbe essere una copia posseduta dal Gambacorta dell'irreperibile originale del maestro per il viceré. Infine, si segnala che assai di recente è stato reso noto un ritratto di Aurelia d'Este (in una raccolta privata lombarda), d'incerta attribuzione, e in cui pur cautamente è stata ravvisata qualche analogia col *Ritratto di giovane donna* ascrivito in modo convincente al Solimena e datato verso il 1725-1730, oggi in collezione privata e compreso da Spinosa nel suo recente catalogo.⁶⁶

L'altro sonetto poc'anzi citato del Solimena e apparso nella raccolta degli Accademici Inculti è invece rivolto ad Aurora Sanseverino, e, sebbene per esso non sia esplicitata l'occasione di un'effigie solimenesca, pure può essere ricondotto latamente alla sfera della ritrattistica in chiave poetica. Infatti un vagheggiato, duplice ritratto di Aurora, da farsi sia con la penna sia col pennello, è intanto funzionale a una sua lode:

S'io potessi ritrar Madonna in carte
 Le doti interne onde beata bei,
 Ed in tela in bel volto, in cui gli Dei
 Tutte lor grazie hanno diffuse, e sparte:
 O qual stupore in ogni estrania parte
 Darian gl'inchiostri, ed i colori miei
 Poiché dall'Indo al Mauro io mostrerei

⁶³ *Rime degli Accademici Inculti* 1715, p. 189.

⁶⁴ DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III, p. 1157; cfr. Sricchia Santoro, ivi nota 111.

⁶⁵ RUOTOLO 1979, pp. 36-38.

⁶⁶ L'acquisizione di questo ritratto della Este è di BACCANELLI 2021. Per il ritratto solimenesco chiamato a confronto cfr. Spinosa, in *Francesco Solimena* 2018, I, p. 554, n. 281.

La maggior pompa di natura, e d'arte.
 Ma lo spirito affannato, e 'l debil lume
 De gli occhi miei non han forze bastanti,
 Descrivere, e ritrar terreno Nume
 Sono sì illustri i pregi tuoi, son tanti,
 Ch'umano ingegno, se guardar presume,
 Cieco ne viene a lo splendore avanti.⁶⁷

Vi emergono chiare le convinzioni – accennate all'inizio di questo discorso sul Solimena – circa la divisione dei compiti tra la poesia e la pittura. E, come *topos* imponeva, ritrarre la nobildonna è detto cosa ardua, giacché le sue doti in gran copia appaiono 'fuori portata' rispetto all'artista, che inoltre si dichiara fiaccato almeno un po' dagli anni.

Per Solimena il binomio ritratto-sonetto è fissato, del resto, in vari punti dal De Dominici stesso, con testimonianze ed esempi concernenti ritratti muliebri. Oltre al caso sopra ricordato della Este, per lui un po' sfortunato, il biografo riporta il sonetto composto dal Solimena in procinto di ritrarre Costanza Merella dei marchesi di Calitri, moglie del rinomato giurista e magistrato d'origini cosentine Gaetano Argento (Filebo Nonacrito in Arcadia), uomo di punta del giurisdizionalismo napoletano e autore di un *cursus* di vertice nelle cariche pubbliche durante il governo austriaco. Un Solimena addolorato dalla morte del caro nipote Orazio, come lui stesso ricorda nei versi in questione, augura alla donna che la sua bellezza interiore venga ritratta piuttosto dalla penna dell'Argento medesimo, alla cui autorevolezza crescente pare quasi voler contrapporre l'ammissione dei limiti della pittura quando intenta alla rappresentazione di quel tipo di bellezza: «Ma la parte miglior alta, immortale, / Del bello c'hai nell'animo raccolto / Perch[é] 'l mondo l'ammiri in grado eguale / Dipinga in carte in stil sublime, e colto / Lo sposo tuo, che a somma gloria or sale / Mentr'io non giungo più che al fral del volto». ⁶⁸ Il riferimento alla scomparsa di Orazio, avvenuta nel 1713, permette di datare il sonetto e dunque il ritratto, e con tale cronologia è coerente l'altro accenno alla «somma gloria», possibile allusione all'imminente ascesa dell'Argento alla presidenza del Sacro Regio Consiglio, nel 1714;⁶⁹ anno in cui alle nozze tra l'Argento e la Merella fu dedicata una raccolta poetica celebrativa.⁷⁰

⁶⁷ *Rime degli Accademici Inculti* 1715, p. 188.

⁶⁸ Componimento riportato in DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III, p. 1158.

⁶⁹ Cfr. GROSSI 1820, p. 150.

⁷⁰ *Varj componimenti* 1714.



Fig. 4. Da FRANCESCO SOLIMENA, *Ritratto di Gaetano Argento*, da *Funerali* 1731.

Il rapporto del Solimena coi coniugi, significativo della sua inclusione tra i settori più definiti della società napoletana del tempo, fu anche più cospicuo,⁷¹ sempre nel segno della ritrattistica. L'artista ritrasse infatti l'Argento stesso, probabilmente in un originale pittorico non ritracciato, e certamente in occasione delle sue sontuose esequie (egli morì nel 1730), svoltesi in San Giovanni a Carbonara a Napoli: nella relativa relazione, di Vincenzo d'Ippolito, presidente del Sacro Regio Consiglio, si legge che il pittore eseguì, nell'apparato disegnato da Ferdinando Sanfelice per il prospetto della chiesa, il ritratto del defunto in un medaglione, mostrato dalla Giurisprudenza alla Storia, intenta a scrivere su un libro sulle spalle del Tempo, come si vede dalla puntuale illustrazione nella medesima relazione.

La fama del Solimena ovviamente giustificava la topica del ritratto che colmava un'assenza, sostituiva il corpo e riempiva la vista a chi accorse alla cerimonia, se D'Ippolito scrive che il maestro «colla sua gran perizia ha di gran lunga avanzato tutti li pittori, che son giammai stati al mondo, avendolo così espresso al vivo, che raffrenava il cordoglio di chi il mirava, stimandolo non estinto, ma vivo».⁷² Al Solimena si riconduce anche il noto e bel ritratto dell'Argento inciso nell'antiporta del volume (Fig. 4).⁷³ Ma che quest'ultimo ritratto possa rimontare nell'invenzione a un modello più antico, quando l'Argento era al colmo, è suggerito, se non provato, da una sua redazione pubblicata in precedenza, derivata a evidenza dal medesimo prototipo solimenesco, e incisa

⁷¹ BOLOGNA 1982, p. 51: «Ebbene, se la congiuntura di ritratto e sonetto ripresenta gli ingredienti più qualificanti della cultura solimenesca, è notevole che li ripresenti nell'intimità familiare di un uomo così bene individuabile, sia culturalmente che socialmente, come Argento».

⁷² In *Funerali* 1731, p. VIII. Cfr. LOTORO 2016, p. 124; STARITA 2016, p. 320.

⁷³ Cfr. *Mostra del ritratto* 1954, pp. 99-100; BOLOGNA 1958, p. 290; ID. 1982, p. 54.

da Andrea Magliar, nel primo volume *Delle scuole sacre*, opera postuma del giurista Domenico Aulizio (Timbrio Filippino in Arcadia), edita nel 1723 da suo nipote Nicolò Ferrara Aulizio e dedicata giustappunto all'Argento.⁷⁴ A chiusura della vicenda, non sarà inutile ricordare che la figura marmorea inginocchiata dell'Argento nel suo monumento sepolcrale a San Giovanni a Carbonara, scolpita da Francesco Pagano, al momento della consegna doveva essere «di tutta bontà e perfezione e sodisfattione di Francesco Solimena», come precisato nel documento di pagamento (1733):⁷⁵ a lui, dunque, l'ultima parola sul simulacro e – si presume – sulla qualità anche e specificamente ritrattistica di esso.

Un altro esempio dell'associazione di poesie e ritratti per Solimena si ha nei tre concatenati sonetti, composti tutti in rima, in occasione del ritratto di Anna Cattaneo contessa di Montuoro, figlia di Baldassarre Cattaneo della Volta Paleologo principe di San Nicandro, committente del pittore nel suo palazzo napoletano, e moglie di Bartolomeo di Capua principe della Riccia, del quale ultimo è noto un ritratto dello stesso Solimena, datato 1710.⁷⁶ Anche questi sonetti sono trascritti dal De Dominicis. Tutto inizia dal Solimena, che volle accompagnare il ritratto della contessa con un sonetto di proprio pugno. Il concetto-chiave, cioè l'insufficienza della pittura a restituire un'effigie adeguata, è tutto condensato nella limpida quartina iniziale: «Audace troppo, e temeraria impresa / Fora per te mio basso egro intelletto / Di questa eccelsa donna il regio aspetto / Ritrarre in tela, e non temerne offesa».⁷⁷ La risposta del letterato, di nome Tommaso (non altrimenti identificato), più che una lode del ritratto, è una celebrazione dell'interlocutore, tanto come pittore che come poeta. A essa Solimena a sua volta replica chiarendo, in certo senso, il vero obiettivo di chi voglia ritrarre la dama: non il volto, sottoposto alle ingiurie dell'età, ma «il ben dell'anima», la virtù interiore, il che si addice al poeta, dotato di «penne per volare a sì divine / Parti, ed eccelse, ad altri ignote, e strane». Diversamente lui, il pittore, paragonandosi a un uccello di palude che non si solleva oltre lo stagno, dichiara di dipingere «sol l'umane forme», «che son terra infine».⁷⁸ Ora – *topoi* a parte – è significativo che di qui passi uno degli avvii moderni alla conoscenza di Solimena ritrattista, se quest'ultimo spunto

⁷⁴ AULIZIO 1723.

⁷⁵ Documento edito in Rizzo 1999, p. 118, n. 245.

⁷⁶ Per questo ritratto, in cui il personaggio è identificato dal nome nel cartiglio, si veda Spinosa, in *Francesco Solimena* 2018, I, p. 545, n. 272.

⁷⁷ In DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III, p. 1158.

⁷⁸ *Ivi*, p. 1159.



5



6

Fig. 5. FRANCESCO SOLIMENA, GIACOMO COLOMBO, *Monumento sepolcrale di Anna Maria Arduino Ludovisi* (particolare), 1703-1704. Napoli, San Diego all'Ospedaletto. Fig. 6. FRANCESCO SOLIMENA, *Ritratto di dama*, 1705 circa. Tolosa, Musée des Augustins, inv. 2004 1 50.

poetico gli fu recuperato da Nello Tarchiani per il catalogo, uscito nel 1927, della storica mostra fiorentina su *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo* (1911; dove il maestro era rappresentato, tra l'altro, dal famoso *Autoritratto* del Museo di San Martino, abitualmente esposto a Capodimonte).⁷⁹

I ritratti della Este, della Merella e della Cattaneo non sono stati individuati;⁸⁰ al contempo quasi tutte le dame nel catalogo ritrattistico del Solimena restano anonime. La sua galleria di volti femminili è fatta – oltre che di sonetti – di nomi senza ritratto e di ritratti senza nome. È significativo, d'altro canto, che uno degli episodi più notevoli di ritrattistica femminile nella scultura funeraria napoletana d'inizio Settecento, il bel busto marmoreo di Anna Maria Arduino Ludovisi principessa di Piombino (Fig. 5), morta giovane e anch'ella poetessa arcade (col nome di Getilde Faresia), vedesse il coinvolgimento diretto del Solimena, che ne disegnò il monumento, scolpito nelle parti di figura da Giacomo Colombo, in San Diego all'Ospe-

⁷⁹ Tarchiani, in *Il ritratto italiano* 1927, p. 172. Cfr. poi DE LOGU – MARINELLI 1975-1976, I, p. 49.

⁸⁰ Cfr. Spinosa, in *Francesco Solimena* 2018, I, p. 594.

daletto (1703-1704).⁸¹ Il monumento, insieme a quello del figlioletto di lei Niccolò, opera degli stessi artisti, era tempestivamente ricordato e ammirato dal Crescimbeni, che parlava delle «più belle e magnifiche [macchine sepolcrali] che si veggano a Napoli».⁸² Difficile stabilire nella componente ritrattistica del marmo raffigurante l'Arduino, certo non priva d'idealizzazione, il confine tra l'apporto dell'ideatore e la bravura dello scultore; nondimeno, a giudizio di chi scrive, quest'effigie ha un'impronta riconoscibile, che forse pende di più verso una parte, lasciandosi confrontare, per spirito e forma, a un numero in particolare della ritrattistica solimenesca, quale il famoso e a suo modo atipico *Ritratto di dama* nel Musée des Augustins di Tolosa (Fig. 6), che si data all'inizio del secolo (circa 1705). Si è discusso sulla possibilità che nell'immagine della giovane e affascinante donna di Tolosa (una cui proposta d'identificazione ha riguardato anche Flaminia Scarlatti) possa esserci una rappresentazione allegorica, come sarebbe suggerito principalmente dal gesto di posare i gioielli, forse allusivo a ideali di modestia perseguiti dal soggetto. Ovviamente un'ipotetica allegoria non contraddice il carattere di ritratto individuale, di una dama napoletana appartenente a un *milieu* simile, per esempio, a quello d'una Sanseverino.⁸³ Ma se intento allegorico effettivamente ci fu, magari a istanza del committente, ci si può chiedere d'altronde se non fosse questo un mezzo con cui la pittura, oltre a colorire un corpo, poteva avvicinarsi alla poesia, alle parole, nel tratteggiare la 'nobiltà' d'animo del personaggio.

Nella *Vita* del Solimena, De Dominici infine fa in modo di riportare anche un proprio componimento, che può ben rientrare nel discorso di queste pagine: un sonetto «ove egli [Solimena] vien nominato in occasione di ritrarre una bella signora».⁸⁴ Lo scrittore si rivolge direttamente alla figura dipinta, e il testo appartiene a quel filone amoroso in cui la presenza del ritratto scatena sino all'ambiguità, cioè sino a un'illusoria intercambiabilità, il confronto con l'originale: l'effigie, rispetto alla donna vera, sembra indicare una realtà più benevola nei confronti dell'innamorato, ma insieme gli rimarca un'assenza. Ed è muta, non potendo quindi sciogliere i dubbi del cuore di lui: «Dato ti avesse almen spirto, e favella / L'egregio Solimen, cui

⁸¹ Per una lettura 'solimenesca' del ritratto dell'Arduino cfr. FITTIPALDI 1980, p. 21. Per la documentazione sul monumento si veda Borrelli, in *Civiltà del Seicento* 1984, II, pp. 170-171, n. 4.10. Cfr. poi Id. 2018, p. 293.

⁸² Crescimbeni, in *Notizie storiche degli Arcadi morti 1720a*, p. 280. Cfr. LOTORO 2016, pp. 127-128.

⁸³ Per il ritratto a Tolosa cfr. Spinosa, in *Francesco Solimena* 2018, I, pp. 541-542, n. 268, con bibliografia.

⁸⁴ DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III, p. 1185.

tanto dei, / Che mi dicessi, se i miei giorni rei / Avran mai pace, o pur, che ne pens'ella?». L'immagine comunque resta di conforto: «Ma pur ti debbo assai, che te mirando / Talor lei veder parmi». ⁸⁵

Sin da giovane Paolo de Matteis, allievo di Luca Giordano, s'era approssimato al classicismo romano, nell'orbita d'un Carlo Maratti – maestro fondamentale, com'è noto, anche per la svolta 'accademica' del Solimena – e d'un Giovanni Maria Morandi, entrambi arcadi (coi nomi di Disfilo Coriteo e di Mantino Agoriense). Parimenti De Matteis a Napoli ebbe legami e amicizie con letterati, eruditi e accademici, ad esempio Matteo Egizio (Timaste Pisandeo in Arcadia). ⁸⁶ Ai primissimi del Settecento andò e lavorò con successo a Parigi. Quanto ai suoi incroci con le menti del tempo, in un raggio ancora sovrallocale, sarà sufficiente poi ricordare il rapporto che lo legò al filosofo inglese Anthony Ashley Cooper, III conte di Shaftesbury, trasferitosi a Napoli e famoso committente di un *Ercole al bivio* (1712): opera che si configura come *exemplum virtutis* basato sulle teorie e indicazioni d'impronta classicista e d'intento platonizzante fornite dall'intellettuale all'artista, per assicurare ogni decoro alla traduzione pittorica di una scena della mitologia; ⁸⁷ un episodio, quello napoletano di Lord Shaftesbury, a ragione spesso richiamato negli studi sull'*ut pictura poësis* di primo Settecento.

A Domenico Andrea de Milo (Ladinio Bembinio in Arcadia), tra le figure più coinvolte negli scambi tra lettere e arti nella temperie napoletana in esame, spetta un tentativo di sistemazione teorica sulla pittura, i *Ragionamenti* (1721), dedicati al De Matteis, e i cui risultati, in un'elaborazione di stampo razionalistico, sono apparsi in accordo con gli ideali dell'Arcadia. ⁸⁸ A quest'opera De Milo aggrega una serie di rime, non ancor stampate e pressoché tutte rivolte allo stesso De Matteis. È convincente, del resto, il nesso tra lo stile migliore di questo maestro, scelto e polito, e l'indirizzo arcadico, diretto a chiarezza e regolatezza.

Oltre a cantare le pitture più rinomate di Paolo a Napoli, De Milo consacra al ritratto una serie di quattro sonetti, che da un ambito almeno in partenza privato – lo scrittore e l'artista 'a tu per tu' – si snoda poi in pubblico al lettore anche con l'ausilio delle didascalie di ciascuna poesia. Lo schema può ricollegarsi a quello del binomio Giannelli-Solimena, ma, per così dire, si raddoppia, e tal lavoro di regia, appannaggio del solo De

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Cfr. almeno BORZELLI 1924; LOTORO 2005; PESTILLI 2016².

⁸⁷ Al riguardo cfr. specificamente PESTILLI 1990; ID. 2016². In un'opera di vasto respiro cfr. HASKELL [1963] 2018, pp. 279-280.

⁸⁸ DE MILO 1721. Cfr. LOTORO 2005.

Milo, riscatta almeno un po' l'assieme dei versi dal fondo delle topiche (e da una qualità formale forse non irresistibile). S'inizia dall'usuale richiesta del poeta d'averne un suo ritratto dal pittore preferito. Il secondo sonetto s'immagina scritto dinanzi all'ottenuto ritratto: il poeta vi si guarda e non sa, con la solita calcolata modestia, come ricambiare, se non promettendo di portare l'amico nel cuore. Perfetto allora per De Milo, nel terzo sonetto, chiedere a Paolo un altro pegno della sua arte, un autoritratto («prendi i pennelli, e in poca tela avviva / l'immagin tua»). Nell'ultimo sonetto il ciclo ha il suo compimento: e, dove ci si aspetterebbe il trionfo definitivo del pittore, il poeta, sinora defilato, riemerge in una terzina di chiaro intento equilibratore: «Ben può mia penna, eguale al tuo pennello, / eternare il tuo nome; e trarti fuore / ben può l'inchiostro mio da cieco avello».⁸⁹ Nel solco dell'amicizia tra lo scrivente e il ricevente si consuma, intorno al ritratto, tutta una scala retorica interna alla contesa e alla negoziazione tra parole e immagini, tra calamaio e tavolozza. Al contempo, gli artifici poetici non invalidano il contributo concreto di questi componenti alla fortuna letteraria e storico-critica del De Matteis, rispecchiata in effetti dagli autoritratti in buon numero e in varie forme nella sua produzione, segno di sostenuta coscienza di sé e mezzo di celebrazione personale.⁹⁰

Alla casistica si aggiunge ora il sonetto composto dal tarantino Francesco Maria dell'Antoglietta marchese di Fragagnano (Sorasto Trisio in Arcadia) e dedicato al suo ritratto dipinto dal De Matteis, famoso a Taranto per gli affreschi del Cappellone di San Cataldo (1714-1715). Il sonetto (*Qual mi vegg'io, sovra mirabil lino*) fa parte di un gruppetto di tre rivolti al pittore, recentemente portati all'attenzione, tra le poesie dell'Antoglietta (1717).⁹¹ In questi versi l'elogio del ritratto, quindi del ritrattista e insieme del ritrattato, passa per un paragone iperbolico, quello cioè con un'immagine di Alessandro Magno, «in tela esposto dal pittore argivo»: e Francesco Maria potrà andar fiero della propria effigie di Paolo, dal momento che «se quei del Macedone guerriero / la parte più caduca espresse al vivo / questi dell'immortal dipigne il vero».

Solimena e De Matteis sono i pittori cantati per le loro virtù ritrattistiche anche dall'ebolitano Gherardo de Angelis (o degli Angioli), pupillo del Vico a Napoli, poeta, oratore, mistico e predicatore, entrato nell'ordine dei

⁸⁹ Il gruppo di sonetti è in DE MILO 1721, pp. n.n.

⁹⁰ Per gli autoritratti del De Matteis si veda il capitolo significativamente titolato *The Celebratory Self* in PESTILLI 2016², pp. 145-157.

⁹¹ SORRONE 2022, in particolare pp. 339-340, 344, per il sonetto in questione.



Fig. 7. PAOLO PILAIA (da PAOLO DE MATTEIS?), *Ritratto di Angela Cimmino*, da *Ultimi onori* 1727.

minimi di San Francesco di Paola nel 1729.⁹²

Gli storici dell'arte lo conoscono essenzialmente per il suo ritratto dipinto da Gaspare Traversi (in collezione privata), reso noto da Spinosa, databile verso il 1750 o poco oltre, e una delle prime prove del pittore nel genere.⁹³ De Angelis, riconosciuto da Biagio De Giovanni, vi è raffigurato mentre mostra un volume di proprio pugno (uno dei tre in cui fu ristampata la sua opera completa nel 1750), a ricordarci che l'immagine dipinta è un Gherardo in più, un doppio rispetto a quello già 'vivo' ed 'eterno' nelle carte. Ma molto prima d'intercettare la sensibilità ritrattistica di un nuovo interprete della realtà quale Traversi,⁹⁴ esponente di un Settecento pittorico alternativo, il giovane De Angelis s'era fatto raffigurare, entro il 1726, nientemeno che dal maestro dell'es-

tablishment Solimena, ricambiando con questo sonetto:

Colui, che chiaro feo sé stesso in tante
Magne opre, ch'oggi uscir di sua divina
Mano, cui ferma ben plaude, e s'inchina
L'eternità, raccolta a lui davante;
Colui che Reggie, e mille mura sante
In più gloria, e splendore alza, e destina;
Colui, che in verso il Ciel più s'avvicina
A legger come sien le forme, e quante;
Ecco è degnato, che 'l mortal mio velo
Vivo rimanga di sua grazia, e cura,
Ond'altro che 'n mie carte or mi rivelo.

⁹² Su di lui: CASSANI 1987 e soprattutto STEA – QUARANTA 1989.

⁹³ Cfr. SPINOSA 1987, ed. 1993, p. 97, n. 87; Barocelli, in *Gaspare Traversi* 2003, p. 171, n. 54; FORGIONE 2014, pp. 29-30, 169, n. A23, con altra bibliografia.

⁹⁴ Oltre ai titoli citati alla nota precedente, per Traversi ritrattista cfr. almeno – sulla scorta di Roberto Longhi, che ne fu il riscopritore – CASTELNUOVO 2015², pp. 117-120.

O tempo, o morte, o fredda tomba oscura,
Già per voi più non mi ritolgo, e celo
Alle memorie dell'età futura.⁹⁵

L'apoteosi del Solimena tessuta nelle quartine comprende non solo l'indiscusso protagonismo del pittore di storie, in commesse principesche e sacre, ma anche il possesso di un intelletto in grado di attingere le idee più pure. Ma quest'elogio è in funzione, nelle terzine, giustappunto del ritratto di Gherardo, tanto più degno di nota se un maestro così grande acconsentì a prendersene carico.

Il fondo di quest'ispirazione si avverte anche in un altro sonetto del De Angelis, rivolto al De Matteis, al quale è chiesto un ritratto di Angela Cimmino marchesa della Petrella, prematuramente scomparsa nel 1726. Frequentata anche dal De Angelis, la casa di lei era stata luogo distinto d'incontri e conversazioni, attorno all'amicizia col Vico. Ecco il sonetto:

Pingimi la divina forma onesta,
PAOLO, sommo fattor d'eterne cose;
Ch'infra le tante tue opre famose
La maggior non potrai lasciar di questa.
Sopra la tua maestra, e savia testa
S'aggiran mille idee ben luminose,
Ma l'eterna di Lei, che 'n Ciel s'ascese
Ogni altra muta entro al pensier t'arresta.
Ben tu vincendo tutti, al gran baleno
Del sacro lume sostener potrai
Finché spiri 'l disegno, immoto il ciglio.
O se del volto angelico sereno
Ricca l'ignota mia cella farai,
Qual tua fie loda! e quanto mio consiglio!⁹⁶

Se l'artista possiede i mezzi figurativi più alti e sa adeguarli al piano dell'intelletto, lungi da mero mimetismo, della giovane nobildonna si dovrà insomma eternare l'idea; solo così la cella fratesca di Gherardo potrà arricchirsi per effetto di quel «volto angelico sereno». Alla morte della Cimmino, Vico promosse un volume commemorativo, ed è possibile, in virtù

⁹⁵ DE ANGELIS 1730, p. 48, tra le rime del secondo libro stampato nel 1726. In una successiva edizione (Id. 1741, p. 28) il sonetto, peraltro rivisto nella forma in più punti, è accompagnato dalla didascalia «Per Francesco Solimena, che delineò il Ritratto del giovane Autore». Il componimento è ricordato da VOCCA 1957, pp. 17-18, e più di recente da LOTORO 2016, pp. 122-123.

⁹⁶ DE ANGELIS 1730, p. 178.

di tali contatti, che la bella effigie di lei, incisa da Paolo Pilaia (Fig. 7), sia la traduzione di un ritratto appunto del De Matteis, come supposto da Fausto Nicolini.⁹⁷



© 2024



⁹⁷ In Vico ed. 1940, p. 313.

PIETRO GIULIO RIGA

GENESI E FORME DI UN RITRATTO EROICO.
EUGENIO DI SAVOIA TRA I 'PIEMONTESI ILLUSTRI'

1. NEL CANONE DEGLI EROI SABAUDI

Agli occhi dei letterati italiani del Settecento Eugenio di Savoia-Soissons (1663-1736) incarnava gli ideali dell'eroismo di Casa Savoia, impersonando appieno la vocazione bellicosa della tradizione sabauda (Fig. 1).¹ Fu in particolare un episodio cruciale della guerra di successione spagnola a sancire il mito del condottiero in forza alle truppe asburgiche, che pur rappresentando un ramo cadetto, quello dei Savoia-Carignano-Soissons, riuscì a conquistarsi un primato indiscutibile nel *pantheon* sabauda, oscurando la fortuna di altri suoi valorosi consanguinei.² La battaglia combattuta presso le mura di Torino il 7 settembre 1706 e vinta dalle truppe austro-piemontesi contro quelle francesi da un lato segnò un punto di svolta nel conflitto per la successione al trono spagnolo (dopo la sconfitta di Torino, le armate di Luigi XIV rinunciarono al teatro di guerra italiano, aprendo la via al dominio asburgico nella Penisola italiana), dall'altro favorì l'indipendenza dello Stato sabauda, che si sottrasse finalmente all'oppressivo controllo di Luigi XIV, assumendo un ruolo politico e militare sempre più rilevante nel quadro italiano ed europeo.³ Contro ogni aspettativa e grazie alla sua abilità tattica, Eugenio, sostenuto dal cugino Vittorio Amedeo II – che, alleato

¹ Sulla tradizione militare sabauda si vedano gli studi di BARBERIS 2003, LORIGA 1992 e BIANCHI 2002. Sulla figura e sul mito del principe Eugenio rinvio, anche per la bibliografia progressiva, a RIGA 2019.

² Si vedano in proposito le cronache coeve e le più tarde ricostruzioni storiografiche e apologetiche, che tuttavia tenderanno gradualmente ad offuscare il ruolo giocato dal principe in favore di una posticcia mitizzazione nazional-popolare del minatore Pietro Micca; cfr. BARBERIS 2003, pp. 237-238 e MENIETTI 2003.

³ Sulla storia e i valori culturali dell'assedio di Torino del 1706 rimando alle miscellanee *Torino 1706. Dalla storia al mito* 2006; *Torino 1706. Memorie e attualità* 2006; *1706. L'ascesa del Piemonte* 2007.

inizialmente con i Borbone, ruppe l'alleanza nel 1703 con la Spagna e la Francia di Re Sole per ristabilire con l'Impero e con gli alleati anglo-olandesi un sodalizio strategico – attaccò le linee francesi a nord-ovest della città, tra il Castello di Lucento e la Stura di Lanzo, giungendo a una vittoria epocale.⁴

La marcia delle truppe imperiali che avrebbero soccorso Torino assediata iniziò nel mese di luglio dal Veneto; al comando di 30.000 soldati, Eugenio raggiunse Torino il 29 agosto, dove si tenne uno storico incontro con Vittorio Amedeo, ripetuto il 2 settembre sul colle di Superga, dove i due condottieri progettarono il piano d'attacco ai francesi. Nell'assalto ai trinceramenti rivali, i due cugini si distinsero per valore e doti marziali; si legga quanto scrive l'ufficiale piemontese Giuseppe Maria Solaro della Margherita nel suo *Journal historique du siège de la ville et de la citadelle de Turin l'année 1706*:

Il Principe Eugenio ha il suo cavallo ucciso, egli è gettato nel fossato dal quale si risollewa subito; uno dei suoi paggi, et qualcuno dei suoi domestici cadono morti vicino a lui. S. A. R. [Vittorio Amedeo II], che vede cedere i nemici, va dritto a questo risalto: il fossato è così profondo che scende dal cavallo per arrampicarsi sul parapetto; è seguito dal suo primo scudiero, da un aiutante generale dell'Imperatore e da qualche altro ufficiale della sua Casa.⁵

Nel pomeriggio del 7 settembre, i due principi savoiarda entrarono a Torino da Porta Vittoria. L'ingresso trionfale e la celebrazione degli eroici difensori della città vennero descritti da tutti i cronisti e gli storiografi dell'assedio.⁶ Queste le parole di Francesco Antonio Tarizzo nel *Ragguaglio storico dell'assedio, difesa, e liberazione della città di Torino*: «Terminata gloriosamente l'azione, S. A. R. col Principe Eugenio e gli altri principi e generali verso la sera entrò in Torino fra le acclamazioni di tutta la città giubilante al rivedere il suo Sovrano salvo fra tanti pericoli e vittorioso de' suoi nemici».⁷ Circondato dai cittadini festanti, Eugenio divise «l'onore del trionfo» con il duca Vittorio Amedeo;⁸ fu così che il principe entrò di diritto nella leggenda militare sabauda, fissando nell'immaginario letterario e nella sto-

⁴ Per una documentata analisi di questo passaggio cruciale per le sorti dello Stato sabauda si veda SYMCOX 2006.

⁵ SOLARO DELLA MARGHERITA 1708, p. 143.

⁶ Un regesto degli scritti di carattere storico e letterario sull'assedio in ARMANDO – MANNO 1910.

⁷ TARIZZO 1707, p. 82.

⁸ SOLARO DELLA MARGHERITA 1708, p. 149.

riografia ufficiale il modello di un nuovo ‘perfetto capitano’, «con la sua sciabla fulminante»,⁹ membro di una nuova coppia eroica che vedeva i due cugini uniti dalla comune volontà di affrancare il Piemonte dall’egemonia francese.¹⁰ Il 1706 consacrò Eugenio quale eroe piemontese e ‘italiano’, e la sua figura eroica finì per sovrapporsi al mito della liberazione, un mito funzionale alle esigenze rappresentative e autocelebrative della dinastia, che di lì a poco, dopo i trattati di Utrecht del 1713, avrebbe ottenuto la corona reale di Sicilia, poi scambiata nel 1720 con quella di Sardegna. Sarà proprio l’iconografia e la varia pubblicitaria dell’assedio a segnare il radicamento di una serie di *topoi* tematici successivamente ripresi e rielaborati dalla storiografia risorgimentale, a partire dall’identificazione dell’assediate gallispino come un invasore, che prelude alla rappresentazione della liberazione della capitale sabauda in termini prerisorgimentali, come una germinale manifestazione del sentimento d’italianità.

Ma di là dalle memorie personali e dalle rappresentazioni agiografiche, che collocano le vicende del 1706 su due piani – quello della storia della città e della dinastia e quello della storia italiana – i cronisti hanno avuto il merito di ricostruire nel dettaglio le fasi dell’assedio, mettendo in rilievo la funzione svolta dai protagonisti indiscussi dell’impresa: Vittorio Amedeo II, sul quale però, nonostante la concessione del titolo regio, calò presto un imbarazzato silenzio per via della drammatica vicenda dell’abdicazione e del successivo arresto ordinato da Carlo Emanuele III;¹¹ l’artefice Pietro Micca, presto assunto a mito popolare; e il principe Eugenio, senza il cui sostegno militare e strategico (e su questo punto tutti i cronisti sono concordi) l’impresa non avrebbe mai potuto compiersi. Proprio su questi materiali cronachistici (in particolare il *Ragguaglio* di Tarizzo), lo scrittore torinese Paolo Luigi Raby avrebbe costruito e mandato alle stampe nel 1797 il primo lavoro poetico dedicato all’assedio, un poema epico in endecasillabi sciolti dal titolo *Eugenio ossia Torino liberata*, elaborato come apologia dinastica (la lettera di dedica è indirizzata «ai serenissimi sposi Carlo Emanuele di Savoia principe di Carignano e Maria Albertina di Sassonia»), nella quale il «magnò Eugenio» si erge a campione indiscusso, tassianamente guida e artefice dell’impresa eroica, suggellata dalla vittoria dopo il duello finale

⁹ Si tratta di un verso tratto dall’*Arpa discordata*, un poemetto anonimo (ma comunemente attribuito al Tarizzo) in dialetto piemontese che racconta con accenti comico-popolareschi la liberazione di Torino (*Arpa discordata* 2006, p. 59).

¹⁰ In verità, è stato ampiamente dimostrato come i rapporti umani e politici tra Eugenio e Vittorio Amedeo II non fossero così lineari e pacifici come la storiografia sabauda ha voluto immaginare.

¹¹ Sulla parabola politica di Vittorio Amedeo II rinvio alla classica biografia di Symcox 1989.

con il capitano dell'esercito di Luigi XIV, Filippo d'Orleans, che mette in fuga i nemici sancendo il trionfo dei due «sabaudi eroi»:

Né torna vana del sabaudo eroe
 la più sicura guerra, allor che il brando
 a giunte man lasso Filippo innalza,
 volteggia Eugenio e il mal difeso fianco
 in un balen gli passa, e lo trabalza
 men ferito che vinto al suol reverso.
 Stridor di duolo universal levosse
 ne' sbigottiti Franchi alla causa
 del duce amato e nulla più lor punse
 che zelo di salvezza: armi e bandiere
 gittano a terra, e d'ogni pondo scarchi,
 d'Albaterra del par preghi e minacce
 disprezzano e dileguansi qual nebbia
 all'improvviso folgorar del sole.
 Il fortunato trionfal momento
 mettono a prezzo i Subalpini e astretti
 nella rotta che nullo ordine serba
 i men fugaci a depor l'armi sgombro
 fecero in breve di nemici il piano.
 Allor fra i vivi di Torin salvata
 al Signor degli eserciti possente
 nel tempio sacro al precursor di Cristo
 mossero a coppia i duo sabaudi eroi
 ad appender le spoglie e sciorre il voto.¹²

2. RITRATTI POETICI

Nel 1718 usciva a Torino la silloge poetica *Gare del consiglio e del valore dedicate al Serenissimo Signor Principe Eugenio di Savoia dagli Accademici In-*

¹² Sul poema di RABY 1797 rimando a PROSIO 2006, pp. 28-32. Ricordo che Raby, accademico Unanime di Torino, fu in contatto con Vittorio Alfieri. Di ben altro tenore ideologico sarà la rievocazione letteraria dell'assedio offerta da Domenico Castorina nel suo «racconto» *I tre alla difesa di Torino nel 1706* (1847), un'opera imbevuta di sentimento nazionale che offrirà di Eugenio l'immagine di un condottiero pronto al sacrificio per la patria italiana, che esorta le sue truppe con queste parole: «Scendiamo, ma rispettate questa grande e lacera Italia, rispettatela, non perché patria del vostro condottiero è, ma perché culla d'ogni sapienza, madre d'ogni genio, perché vostra regina fu e maestra. Il turbine delle battaglie vi frema nel petto a guisa di procella che imperversa; l'astro delle vittorie indori le cime de' vostri stendardi; correte, abbattetelo, trionfate!», CASTORINA 1847, II, p. 16.

nominati di Bra. La segnalazione dell'opera si deve a Maria Luisa Doglio all'interno di uno studio sull'Accademia degli Innominati che a tutt'oggi resta il più importante contributo su questo sodalizio fiorito nel centro piemontese di Bra nel 1702 sotto gli auspici della Madama Reale Maria Giovanna Battista di Savoia.¹³ Sospese le attività durante gli anni della guerra di successione spagnola, l'Accademia pubblicava i suoi Statuti nel 1714, in un periodo di relativa stabilità politica che seguiva il trattato di Utrecht, durante quel processo di trasformazione dello Stato sabaudo da ducato a regno con Vittorio Amedeo II. L'Accademia nasceva con il primario e quasi esclusivo compito di celebrare gli esponenti di Casa Savoia secondo due prospettive letterarie: quella poetica delle sillogi collettive, delle miscellanee in lode e in morte di principi e sovrani, e quella correlata degli apparati festivi con il consueto corredo di opuscoli e relazioni. In questo quadro ideologico e politico vanno inserite le *Gare del consiglio e del valore*, che, nate con l'obiettivo di glorificare le recenti vittorie di Eugenio in Ungheria contro il nemico ottomano, prendono avvio da un problema accademico discusso durante la seduta del 30 dicembre 1716, che recita: «Se nell'eroiche imprese del principe Eugenio abbia maggior parte il valore o il consiglio», ossia il 'braccio' o la 'mente'. Nella dedicatoria a firma del consesso, emerge chiaramente il progetto letterario degli Innominati, ossia quello, come dicevo, di celebrare la storia e la politica sabauda («Voi sapete N. N. quante volte la Real Casa nostra Sovrana, Madre feconda d'Eroi, ha occupate colle prodi sue azioni le nostre letterarie adunanze»),¹⁴ entro cui si innesta perfettamente la celebrazione dell'eroismo di Eugenio, ritenuto il «massimo tra gli eroi dell'universo». Celebrandolo l'Accademia intende far «conoscere alla sua Reale Protettrice, ed a tutta la Repubblica letteraria, che il suo nobile impiego consiste nel celebrare l'eroico, e che nulla di più eroico può celebrare che le gloriosissime azioni» di Eugenio, il quale, grazie allo «stocco marziale» inviatogli da Clemente XI per le sue vittorie sui Turchi, fu proclamato «primo Capitano del secolo, difensore della Chiesa, Ercole del Cristianesimo ed Angelo del Gran Consiglio». ¹⁵ Nell'*Introduzione* a firma del principe del consesso, Giovan Battista Piozzasco, il Consiglio, «che comanda le imprese», e il Valore, «che eseguisce il comando», sono le due virtù intrinseche dell'eroismo di

¹³ Cfr. DOGLIO 1992.

¹⁴ Cito dall'*Introduzione* di Giovan Battista Piozzasco, «principe dell'Accademia detto il Protetto» (*Gare del consiglio* 1717, p. xii).

¹⁵ Questa come le altre citazioni sono ricavate dalla dedicatoria a Eugenio, datata 1° maggio 1717 (*ivi*, pp. iii-viii).

Eugenio, funzionali alla classificazione tipologica delle sue vittorie, che, secondo Piozzasco, sono vittorie per l'Italia, per la Religione e per l'Impero, tre macroaree retoriche, queste, su cui converge l'encomio letterario eugeniano.¹⁶

Alla lettera di dedica e all'*Introduzione* seguono due discorsi accademici, il primo «a favore del Valore» a firma di Bartolomeo Reviglio, il secondo «a favor del Consiglio» di Giovan Battista Ripa Buschetto, linea, quest'ultima, che si rivelerà vincente nel processo di caratterizzazione dell'eroismo di Eugenio, inclusiva soprattutto della prudenza, qualità essenziale e distintiva di un capo militare.¹⁷ Scrive Ripa:

Giacché mi obbligaste a prendere partito a favore del Consiglio d'Eugenio più che a difesa del suo Valore, m'accingo a dirvi, se non a provarvi, che nelle eroiche imprese del grande Eroe più vi ha di parte la Mente che non il Braccio, più il Senno che non la Spada. La Mente rende il Capitano, quando è inferiore di forze, superiore di savio ardire.¹⁸

Cimentandosi su questo problema accademico, l'obiettivo principale della raccolta è di cantare le vittorie ungheresi di Eugenio sui Turchi, scontro di portata epica che si concretizza sul piano poetico in termini astronomici, con l'opposizione ricorrente tra la luce, ossia il Sole, allegoria della fede cristiana, e le tenebre, rappresentata dalla «tracia luna», simbolo della fede islamica.¹⁹ Ciò che caratterizza i testi poetici della raccolta è soprattutto l'esaltazione dell'eroismo del principe in chiave dinastica, con l'affiancamento sistematico dei cugini Eugenio e Vittorio Amedeo; così accade nella bella canzone, che sigla la raccolta, del fondatore del consesso innominato, l'avvocato saluzzese Pier Ignazio della Torre, un «predicimento», come è dichiarato nell'intestazione, nel quale si profetizza la partecipazione del duca allo scontro contro l'infedele musulmano, con l'intento di ribadire apertamente l'antico primato dell'eroismo savoiaro:

¹⁶ Sulle peculiarità delle celebrazioni letterarie del principe Eugenio rimando ancora a RIGA 2019.

¹⁷ Si veda il carme latino di Luigi Donato Badino intitolato *De perfida Thracis superbia Invictissimi Principis Eugenii a Sabaudia Militaris Prudentiae Triumphus. Tryambus (Gare del consiglio 1717*, pp. 88-97).

¹⁸ *Ivi*, p. xxxii.

¹⁹ «Sento che così parla: Eugenio vinse; / ei che dell'Armi e della Fede è un Sole, / co' suoi chiaror l'Odrisia Luna estinse», Antonio Polleri, *Per la vittoria riportata al Savo*, *ivi*, p. 87, vv. 12-14.

Tu, invito Eroe, col gran Cugino, i vegli
 sabaudi Umberti, e seco
 que' gran Campioni cui l'Etate invidia,
 avi degli avi tuoi sì eccelsi e degni
 qui richiama dagli astri a pugnar teco.
 Questi già furo i più lucenti spegli
 dell'eroismo, e questi a tuoi disegni
 pronti verran, che il Ciel con lor si accorda
 a fiaccar di Macon l'empia perfidia.
 Quai di Saulle e Gionata le crebre
 saette lor caccin la setta lorda
 nell'eterna tenebra.
 Ma no, pugnin dal Ciel. Tu in Terra puoi
 supplir per tutti gli antenati eroi.²⁰

Su questa linea l'accademico Giovan Francesco Bonino paragona la leggendaria liberazione dai Turchi di Rodi, compiuta nel 1346 da Amedeo V, alle omologhe vittorie di Eugenio («Già del superbo Trace il fiero orgoglio / ripresse a Rodi un de' Sabaudi Eroi; / Voi, del suo Sangue e de' disegni suoi / erede illustre, ne scuotete il soglio»),²¹ un parallelismo che sarà ripreso e sviluppato anche da Bartolomeo Prono, per il quale il «gran campion della Fede e dell'Impero» è «de' Sabaudi Guerrieri emulo e figlio, / quale Amedeo tu dei le sacre prede / ritor dall'empio e poderoso artiglio».²² Il processo di annessione di Eugenio ai Savoia percorre in orizzontale il volume, grazie anche a epiteti collegati direttamente all'identità dinastica («sabaudo sangue», «sabaudo eroe», «campion di Savoia»), lasciando talvolta il campo a rimandi più generali alla sua origine italiana («italo Marte»); a ciò si allaccia il topico motivo dell'encomiato che offusca le gesta degli eroi antichi («Per me i Cesari a Roma, / gli Annibali a Cartago / tu fai men chiari [...]»),²³ che nel sonetto di Francesco Vacca di San Michele risorgono per ammirare la superiorità del capitano moderno:

²⁰ *Ivi*, p. 157. Si veda anche la stanza n. XXIII, in cui si invita il duca a ripetere le gesta gloriose dei suoi avi: «Questi, o Vittorio, è il tempo almo e opportuno / di pensare all'impresa / che accese il petto a Costantino e al Magno / Carlo, per cui bagnossi il gran Goffredo / di sangue e di sudor. Senti: la Chiesa / spera che sovra il dorso di Nettuno / vestito di Maurizio il sagra arredo, / onorato congedo / preso dalla Consorte eccelsa e degna, / mosso de' santi regni al bel guadagno, / da Trinacria a Sionne inclite antenne / tu spinga ad innalzar l'avita Insegna; / e se Amedeo ritenne / Rodi con suo Valore, or che si attrista, / valoroso Amedeo, tu lo racquista», *ivi*, p. 148.

²¹ Giovan Francesco Bonino, *Le speranze della fede*, *ivi*, p. 5.

²² *Ivi*, p. 51.

²³ *Ivi*, p. 28.

Alessandri, Pompei, Cesari, Augusti,
dalle tombe sorgete, e gite al campo
dove pugna l'Eroe contro del Trace.
Egli, a stupor de' secoli vetusti,
vincere insegna ove è maggior l'inciampo
chi al Ciel fa guerra e violò la pace.²⁴

La celebrazione dell'eroe italico è spesso associata al mito asburgico che fa di Eugenio la destra gloriosa di Carlo VI, un *topos* comune a tanta produzione biografica ed encomiastica del periodo che contrassegna l'*incipit* del sonetto di Giovan Tommaso Brizio intitolato *L'Italia a Sua Maestà Cesarea*: «Carlo, cui doppio allor cigne la chioma, / mira compiuti i tuoi comandi augusti [...] Le insegne e i bronzi che l'Età futura / stupida rivèdrà, Carlo, a Te rende / d'un sol Sabauda Eroe valore e cura».²⁵ Ancora più esplicita la terzina finale di un sonetto di Giovan Battista Recanati, in cui la personificazione d'Italia si pronuncia su Eugenio appellandolo «mio Figlio»: «Italia allor con lieto altero ciglio, / qual chi alla lode sua nel dir consente, / soggiunse: è tuo non men ch'ei sia mio Figlio».²⁶ La filiazione di Eugenio dalla patria italiana è ancora più esplicita nelle quartine del sonetto di Alessandro Burgos, che designa Eugenio come liberatore e salvatore d'Italia: «La bella Italia mia Madre d'Eroi / dall'ergo stato suo sorge e respira; / che in Te risorto, o grand'Eugenio, mira / tutto il prisco valor de' Figli suoi. // Tu puoi salvarla, e a Lei render Tu puoi / l'intera libertade a cui sospira; / ché l'orgoglio Ottoman ruppe in Corcira / la fama sola de' trionfi tuoi».²⁷

Anche nelle *Gare del consiglio*, come nelle omologhe sillogi poetiche dell'epoca in onore di Eugenio (e mi riferisco in particolare alla silloge dei Quirini di Roma e dei Riformati di Cesena), il principe è la punta di diamante di un vasto schieramento filoasburgico; nel sonetto di Gioseffo Antonio Mombello l'elogio evoca anche le vittorie della guerra di successione spagnola, tra cui il successo torinese del 1706 («L'Austria trionfa; e quante palme ha in seno / al tuo Braccio le debbe e alla tua Mente, / per cui cinti d'allor corser sovente / l'Istro, il Tilisco, il Po, l'Adige, il Reno»)²⁸. Dell'Impero Eugenio è l'eroe pietoso che, a dispetto della feroce crudeltà

²⁴ *Ivi*, p. 40.

²⁵ *Ivi*, p. 3.

²⁶ *Ivi*, p. 15.

²⁷ *Ivi*, p. 25.

²⁸ *Ivi*, p. 17.

dell'infedele ottomano, risparmia il suo nemico in battaglia: «Del Senno e del Valor sono tesori, / ma più del Senno, che con strana sorte / sa de' sconfitti ancor vincere i cori», recita il sonetto di Iacopo Vercellone *Allusivo alla pietà del Serenissimo Principe verso de' vinti*.²⁹ Una caratterizzazione, questa, che ritornerà costantemente nei panegirici, nelle biografie e nelle orazioni dedicate a Eugenio, finendo per caratterizzare anche le tragedie e i melodrammi dell'epoca (Zeno, Metastasio), nei quali il personaggio del condottiero costante, fedele e pietoso sembra nascondere allusioni più o meno scoperte alle coeve prove di eroismo militare del principe.³⁰

3. LE ESEQUIE DEL PRINCIPE

Il 21 aprile 1736 Eugenio di Savoia moriva a Vienna. Dal 23 al 25 aprile la salma fu esposta nella sala di rappresentanza della sua residenza cittadina, mentre il 26 aprile il feretro e il sontuoso catafalco sfilarono tra la folla giungendo nel Duomo di Santo Stefano.³¹ Anche Torino nel mese di giugno onorò il principe con solenni funerali allestiti nel Duomo, di cui tuttavia mancano tracce di documentazione pubblica, relazioni o descrizione degli apparati. L'encomio del principe fu affidato, tra gli altri, a Salvatore Baldovino, che pronunciò un'*Orazione funebre* prontamente stampata a Torino presso Giuseppe Zappata. Il breve testo in prosa si struttura secondo i canoni compositivi e retorici della *laudatio funebris*, ripercorrendo in maniera cursoria le *res gestae* per celebrare più distesamente le qualità del carattere e dei *mores*, le virtù eroiche, morali e intellettuali, elevando così il defunto a figura esemplare e supremo protettore della «Patria» sabauda. L'ideologia classicistica dell'ottimo principe cristiano caratterizza la struttura argomentativa dell'orazione, che si apre con una apoteosi retorica del guerriero («è morto il grand'Eugenio. Tanto basta per intendere essere caduto il forte sostegno della religione, il terrore degl'infedeli e l'eroe più rinomato de' nostri secoli»),³² dichiarando come Saviezza, Valore e Pietà siano state le tre virtù principali che hanno reso il valoroso condottiero un eroe:

²⁹ Ivi, p. 117.

³⁰ Su Metastasio e il 'principe costante' si veda almeno GIARRIZZO 1985 e ALFONZETTI 2001, pp. 109-129.

³¹ Cfr. HERRE 2005, pp. 299-309. La struttura del catafalco è oggi esposta nell'Heeresgeschichtliches Museum di Vienna.

³² BALDOVINO 1736, p. 3.

La Saviezza, il Valore e la Pietà unanimi concorsero a formare in Eugenio un cristiano eroe, imperocché Eugenio impiegò il capo, la mano ed il cuore: impiegò il capo colla Saviezza ne' consigli, impiegò la mano col Valore nelle opere, impiegò il cuore colla Pietà ne' suoi affetti. Triplicata gloria d'Eugenio sarà triplicato rimedio al nostro dolore.³³

Al pianto per la perdita del 'perfetto capitano', declinato nelle varianti topiche dell'eroe asburgico, italico e cristiano («le lagrime dell'Impero, le lagrime dell'Italia, in somma le lagrime del mondo cattolico»),³⁴ segue la *consolatio*, che invita il lettore a «riflettere alla sue passate glorie»:

È vero ch'anche gl'eroi cessano di vivere, ma non cessano di essere; cessar di vivere è tributo comune, che da essi loro esige la natura, ma non cessar di essere è beneficio singolare, che loro dona la virtù. Le gloriose gesta, il virtuoso operare con cui si distinsero dalla massa comune degli uomini loro donano certa vita nella memoria de' posteri, vita che ben dichiara che l'eroe quando muore non muore tutto, che può vivere nella migliore parte di sé e ch'ad onta dell'umana fralezza può rinascere dalle sue ceneri immortale Fenice.³⁵

Alla rievocazione degli esordi militari del grande condottiero nell'assedio di Buda, che sanciscono il passaggio da «Eugenio il Giovine» a «Eugenio l'Eroe»,³⁶ fa eco un motivo comune a tutta la tradizione piemontese dell'elogio eugeniano: l'affiancamento dell'altro grande principe virtuoso, il duca Vittorio Amedeo II, emblema d'identità e potere sabaudi, grazie al cui sostegno Eugenio, novello Cesare, ha sbaragliato il potentissimo esercito francese assediante Torino nel 1706:

Queste mura, queste case, questo tempio e questa patria non sono testimoni autentici della virtù d'Eugenio? Da Eugenio si difesero l'onore de' magistrati, lo splendore della nobiltà, il decoro del principato, le sostanze, le mogli, i figli, la vita. Egli restituì noi a noi stessi: venne, vide e vinse con forze inferiori, avvalorate però dalla reale ed augusta presenza dell'invittissimo Vittorio Amedeo; fuggò poderoso esercito, ruppe trincee, assaltò, trionfò.³⁷

³³ *Ivi*, p. 5.

³⁴ *Ivi*, p. 3.

³⁵ *Ivi*, p. 4.

³⁶ «Ed o quale spettacolo degno di gloria veder Eugenio ne' suoi anni giovanili assistere intrepido al tanto importante ma ancora altrettanto difficile ed ostinato assedio di Buda! Alla testa di due regimenti colla spada alla mano, per lo spazio d'una Lega inseguire il Seraschiere, obbligarlo a volgere le reni, predarne il bagaglio e ritornarsene al Cesareo Campo carico di nemiche spoglie!», *ivi*, p. 14.

³⁷ *Ivi*, p. 10.

Ma il personaggio di Eugenio, secondo Baldovino, non si esaurisce nell'aver ricevuto il «sangue da' suoi gloriosi antenati», ed essendo di questi «fedele imitatore»,³⁸ ma nell'essere stato una proiezione della volontà divina, diventando un «cristiano eroe», poiché il suo valore fu acquisito con la «pietà».³⁹ Il tipico ritratto del principe vivificato dalla 'vera fede', che dedica le sue vittorie alla Vergine, è avvalorata dal parallelismo tra Eugenio e Giuditta, liberatrice dell'assediate Betulia, che rafforza indirettamente l'ipotesi secondo cui la *Betulia liberata* di Metastasio, rappresentata nella cappella imperiale di Vienna nell'aprile del 1734 durante la guerra di successione polacca, volesse offrire una comparazione tra le virtù cristiane di Eugenio e quelle dell'eroina biblica:

In fatti se debbo dirla, o Signori, ciò che rende totalmente glorioso il nostro Eroe non è l'aver riportate Vittorie, l'essersi dimenticato delle sue gesta ed aver attribuito alla gran Madre di Dio tutto il merito de' propri trionfi. Ciò che rende intieramente gloriosa Giuditta, non fu l'aver decapitato l'empio Oloferne, ma l'aver dedicate al Tempio di Dio le spoglie del superato nemico, l'aver fatto d'una vittoria un sacrificio, e per mantenere l'onore del Dio d'Israelle dimenticarsi del proprio *obtulit in anathema oblivionis* [Lib. Jud. cap. 16].⁴⁰

Unitamente al tema religioso (inevitabile in un encomio funebre affidato d'ufficio a un chierico), si profila quello dell'abilità tattica del generale asburgico, capace di annientare eserciti ben più copiosi e attrezzati del proprio. Riprendendo il problema sollevato dagli Innominati di Bra, Baldovino prende posizione affermando che Eugenio «vinse e trionfò più col consiglio che coll'armi, più col sapere che colla spada»; a tal proposito sono ricordate le battaglie di Zenta (1697) e Petervaradino (1717) contro i «Saraceni», nelle quali, benché «sempre inferiore di forze», Eugenio abbatté il «superbo nemico» costringendolo a una «precipitosa fuga».⁴¹

Com'è noto, la duplicità del ruolo civile/politico e militare è un punto cardinale della riflessione sul principe, e Baldovino, riallacciandosi al prima-

³⁸ *Ivi*, p. 21. Si legga anche questo passaggio: «Or se volete sapere di che tempra fosse il valore d'Eugenio, di quale gloria meritevole, ricordatevi ch'egli è parte di quel valore con cui si resero celebri gl'Antichi Duchi di Sassonia, valore che passato per le vene di Beroldo già Duca degl'Allobrogi, degl'Amedei, degl'Emmanueli, si meritò la venerazione de' secoli andati, arrivato poi ad Eugenio si è meritato lo stupore de' secoli in avvenire», *ivi*, p. 20.

³⁹ *Ivi*, p. 22.

⁴⁰ *Ivi*, p. 24. Per Metastasio vedi STROPPIA 1993, pp. 181-201. Un'altra probabile comparazione allusiva tra Eugenio e Giuditta si segnala in alcune rime di Francesco Maria Lorenzini, custode d'Arcadia tra il 1728 e il 1743; si veda, per esempio, la canzone *Felice, e fortunata*, nella quale si esalta la «prode, invitta / generosa alma Giuditta» (LORENZINI 1744, p. 154).

⁴¹ BALDOVINO 1736, pp. 7-10.

to del Consiglio sul Valore, non manca di rimarcare le doti diplomatiche esibite da Eugenio durante le trattative di pace della guerra di successione spagnola:

Al di lui Consiglio si videro affidare le loro deliberazioni i Cesari, Leopoldo, Giuseppe ed il regnante Carlo; al di lui Consiglio ricorrere Principi esteri, l’Inghilterra, la Sassonia, la Polonia e l’Italia [...]. Furono d’Eugenio quelle massime colle quali si regolarono tante volte e tante le Diete di Ratisbona, i Consigli d’Utrecht, le Repubbliche, le Monarchie. Dove non giunse Eugenio col brando, arrivò col consiglio, dove non combatté colla spada, combatté col sapere, né può darsi battaglia più grande, né riportarsi vittoria più riguardevole di quella che si fa coll’intelletto e col sapere.⁴²

In conclusione, la gloria e il valore di Eugenio, per rimanere *memorabilis posteris*, andranno ricercati nel concetto stesso di eroe, oltre le contingenze della storia; la trasformazione da personaggio reale a simbolo mitico è già compiutamente avvenuta:

Or s’avete vaghezza di risapere quale gloria sia dovuta ad Eugenio, di grazia non la cercate tra gli Ottomani cadaveri, non ne’ campi di Carlovitz o della Transilvania, non tra l’onde del Danubio o della Drava rosseggianti col sangue di Solimano. La gloria d’Eugenio non cercate fuori d’Eugenio; nel di lui valore sta riposto il di lui merito; che l’Eroe ad altri non dee se stesso ch’a se stesso, e concludete meco.⁴³

4. UN EROE PER IL «NOSTRO IMMINENTE RISORGIMENTO»

Intitolando un suo importante libro *Il nostro imminente Risorgimento* (1935), che recava come sottotitolo *Gli studi e la letteratura in Piemonte nel periodo della Sampaolina e della Filopatria*, Carlo Calcaterra citava il conte Benvenuto Robbio di San Raffaele, che negli anni Sessanta del Settecento indicava con quel sintagma l’aprirsi di una nuova stagione per il Piemonte e per l’Italia. Oggi appaiono visibili i limiti del monumentale studio del critico piemontese, che volle leggere quella stagione della cultura subalpina come un’anticipazione dello spirito e delle idee risorgimentali.⁴⁴ Ho

⁴² *Ivi*, p. 12.

⁴³ *Ivi*, p. 17.

⁴⁴ Così Calcaterra siglava la sua introduzione al suo volume sugli studi e la letteratura in Piemonte nel periodo della Sampaolina e della Filopatria: «Ricondurre quegli uomini nella viva cultura italiana, indicarne le idee e le forze vitali, gli orientamenti e le limitazioni, dire quale azione spirituale essi svolsero nel nostro Settecento, mostrare per quali vie profonde e recondite

tuttavia voluto qui rievocare questa formula con il solo obiettivo di collocare cronologicamente alcune importanti celebrazioni di area torinese del principe Eugenio nella seconda metà del Settecento, entro una dimensione di spiccata apologia sabaudista, ancorata in maniera piuttosto forte alla storia patria e all'erudizione locale, dove il principe continua a godere, come nella prima metà del secolo, di una lettura volta a dimostrarne il prestigio dinastico.

Se nella prima metà del Settecento furono soprattutto i centri minori dello Stato sabauda ad assistere alla nascita di accademie (gli Innominati di Bra) che finirono spesso per spegnersi nel corso degli anni Trenta, nel tardo Settecento è possibile riconoscere un'inversione di tendenza, che portò a una fioritura di centri di dibattito e consessi letterari nella capitale sabauda.⁴⁵ Tra i più importanti vi fu l'Accademia Sampaolina, una «conversazione» o «società privata» nata nel dicembre del 1776 dall'accordo di un gruppo di amici ed eruditi cittadini di varia estrazione, che erano soliti riunirsi nel palazzo del conte Gaetano Emanuele Bava di San Paolo.⁴⁶ Frutto del lavoro collettivo degli accademici furono i cinque volumi dei *Piemontesi illustri*, stampati tra il 1781 e il 1785, dove l'*Elogio storico del principe Eugenio* ad opera di Bava di San Paolo prende posto accanto agli elogi di letterati, artisti ed eruditi celebrati per aver dato lustro alle terre subalpine. Nelle pagine della *Prefazione* firmate da Agostino Tana è ancora l'assedio di Torino del 1706 a evocare la più alta espressione dell'eroismo sabauda, esemplificata dalla fratellanza tra due eroi di così diverso grado ed estrazione, Eugenio di Savoia e Pietro Micca, assurti a emblema di una strategica alleanza tra *élite* e popolo stretta in nome dell'amore verso la comune «patria» piemontese:

Sarà questa serie d'uomini dotti terminata da due preclari e magnanimi nostri concittadini: il Principe Eugenio di Savoia delle truppe austriache generalissimo, e Pietro Micca semplice soldato e minatore. La diversità delle condizioni, la disparità somma del grado posero fra questi due personaggi una distanza quasi infinita; ma la patria, a cui giovarono entrambi nelle circostanze medesime, ha collocato questi due nomi l'uno all'altro vicini nel ricordevol petto dei tardi nipoti [...]. Il Principe, oltre agli impulsi magnanimi di quel sangue onde traeva la splendida origine, era animato dalle imprese passate e dalla gloria acquistata. Il

essi, ora consapevolmente ora inconsapevolmente, prepararono l'età del risorgimento, è il fine di questo lavoro», CALCATERRA 1935, p. 20. Per la critica alle tesi di Calcaterra si veda RICUPERATI 1989, pp. 205-209.

⁴⁵ Sulle istituzioni culturali piemontesi della seconda metà del Settecento rimando a RICUPERATI 1985 e PAGLIERO 2002.

⁴⁶ Sulla Sampaolina e sulle sue strategie politico-culturali si veda, anche per la bibliografia progressiva, TONGIORGI 2012.

Minatore non poteva esser mosso che dall'amore verso il suo principe e dall'affetto verso il suol natio. Eugenio ebbe delle sue gesta spettatrice l'Europa, che ver lui aveva rivolto lo sguardo. Micca fra le folte e spaventose ombre di quel sotterraneo cupo, del fatto memorabile e tremendo altro spettatore non potea scorgere che l'intrepidità e la morte.⁴⁷

L'*Elogio* – la cui centralità nella struttura dell'opera collettiva è sancita dalla sua ampiezza (due parti rispettivamente suddivise in sei e due libri) e dalla difformità del registro discorsivo adottato rispetto agli altri elogi, per via dell'«utilità più veramente comune e pubblica» che gli «ottimi insegnamenti politici» di un «chiarissimo principe» offrono al lettore⁴⁸ – fornisce di Eugenio un ritratto articolato, ancora largamente debitore della mitografia classicistica del 'perfetto capitano',⁴⁹ che nella sua «persona» accoglie «più eroi» e «tanti Ercoli». Anche qui viene offerta l'ampia casistica delle virtù che si richiedono a un principe e condottiero, a cominciare da quel coraggio temperato dalla prudenza che fonda l'etica militare («Le passioni belliche, tutte in lui possenti, teneasi care ma suddite della prudenza e del consiglio, e se in altri lor sorridea ed accarezzavale, in nessuno e meno in se le tollerava insolenti e tiranne»)⁵⁰. Nelle pagine di apertura leggiamo:

Chi più d'Eugenio, destro ne' maneggi, fecondo di mezzi, vasto nell'idea, tenace ne' propositi, luminoso nel divisare, saggio nel disporre, fulmine nell'eseguire, riuni in sé solo quante mai doti han da concorrere in un Capitano, per mostrar fatte pria che credibili le difficilissime imprese all'attonito e tacente universo?⁵¹

⁴⁷ *Piemontesi illustri* 1781-1787, I, pp. XLIX-LI.

⁴⁸ Si legga quanto scrive Bava di San Paolo nell'*Avvertimento proemiale* del suo *Elogio storico del principe Eugenio*: «I semplici elogi negar non si debbono ad un uomo qualunque, del quale il vivere sia stato esemplare e virtuoso, ma questi elogi se vogliansi storici, mi sembrano doversi tributare soltanto e concedere agl'uomini eccellenti, grandi e famosi. L'istruzione che si può cavare da' primi elogi è meramente morale, e dal complesso intero della vita piuttosto dipende che dagl'atti quotidiani e minuti; laddove quella, che i secondi presentano, puossi da tutti i fatti loro particolari e dall'opere desumerne, e quindi trarne non pur morali ma ottimi insegnamenti politici ad utilità più veramente comune e pubblica che individuale e privata», BAVA DI SAN PAOLO 1781, p. III. L'elogio occupa circa due terzi del secondo volume (pp. 1-262), staccando quantitativamente gli altri elogi, a cominciare da quello di Pietro Micca ad opera del conte Felice Durando di Villa, che occupa nello stesso volume appena 17 pagine (pp. 361-378).

⁴⁹ Su cui rinvio ai saggi raccolti in *Perfetto capitano* 2001.

⁵⁰ *Ivi*, p. 19.

⁵¹ BAVA DI SAN PAOLO 1781, p. 4. La citazione precedente è tratta dalla *Prefazione ai Piemontesi illustri* 1781-1787, I, p. L.

Da una parte l'obiettivo dell'*Elogio* è quello di esaltare, oltre alle virtù propriamente militari, le capacità politiche e diplomatiche del Savoia, che «l'equilibrio pericolante d'Europa sostenne»: un filone, questo, non così diffuso nella più generale ritrattistica eroica di Eugenio, che ne valorizza il ruolo di *leader* e mediatore nei trattati di pace che conclusero la guerra di successione spagnola. D'altro lato l'autore tiene ad affermare l'italianità del principe, sradicandone l'origine da pretese tanto francesi quanto asburgiche e ascrivendo totalmente la sua figura e la sua carriera alla nazione piemontese, che lo chiamò «ad esser compagno nei rischi e nelle imprese» dell'«invitto Monarca» Vittorio Amedeo II:

Tu, dunque, Genio Sabaudò, che conforme a te stesso per tanto periodo di secoli da' primi Umberti ed Amedei fino agli ultimi Vittori ed Eugeni, informasti l'indoli magnanime de' nostri Sovrani; tu col tuo spirito ravviva i concetti del mio e non di troppo disuguale nel dirne all'alto tema lasciandomi, mostra anche a tal prova Eugenio appartenente non tanto alle Gallie, in cui inosservato e' nacque, e crebbe, o a Lamagna, per cui principalmente s'affaticò, quanto al Piemonte per lui salvo, e alla casa di Savoia Augustissima, da cui trasse il purissimo sangue e l'animo invitto, cosicchè chiaro s'intenda che un Piemontese, il qual, siccome splendor di sua patria il commendi, non usurpa per nulla la gloria altrui, ma la propria e domestica appalesa e adorna.⁵²

L'appartenenza al Piemonte è l'assioma ideologico dell'*Elogio* di Bava di San Paolo, che legge l'arrivo di Eugenio in soccorso del cugino Vittorio Amedeo nella guerra della Lega d'Augusta (1688-1697) in relazione alla liberazione di Torino del 1706, perno ideale della narrazione che segnò l'ascesa del Piemonte verso il Regno e «mutò faccia alle cose d'Europa»: «Il Piemonte e l'augusta Torino sentirono all'arrivo d'Eugenio un non ben inteso giubilo correr lor vie, giubilo che prenunziavale in lui all'uopo un futuro liberatore».⁵³

Largamente debitore della biografia offerta da Bava di San Paolo nei *Piemontesi illustri* si mostra l'*Elogio storico del Principe Francesco Eugenio di Savoia* del conte Risbaldo Orsini d'Orbassano, prolifico e versatile scrittore attivo nelle principali accademie cittadine, dall'Accademia degli Unanimi, alla Sampaolina, alla Filopatrina.⁵⁴ Fittamente scandito in parti e paragrafi, l'*Elogio* riprende e riscrive in molti luoghi il testo di Bava di San Paolo, configurandosi come un agile compendio biografico che del principe ripercorre le principali azioni storiche, focalizzandosi sulle manovre militari e sulle vit-

⁵² BAVA DI SAN PAOLO 1781, p. 5.

⁵³ *Ivi*, p. 21. La citazione precedente, *ivi*, p. 116.

⁵⁴ Su Orsini d'Orbassano rimando a PAGLIERO 1985.

torie. Le pagine proemiali sono dedicate allo «spirito bellicoso» del principe e alla sua straordinaria vocazione guerresca in risalto sin dall'adolescenza:

Il Principe così ammaestrato non era giunto a venti anni, che sperto e destro oltre gli altri suoi pari in ogni maniera di armeggiare e di nobile cavalleria, e superati di volo li principi di qualunque scienza teorica o pratica si appartenga a' guerrieri, molte ore del dì e assai della notte versava in mezzo a' tipi di piazze, di accampamenti e di paesi.⁵⁵

Nel prosieguo del racconto la *gravitas* caratteriale di Eugenio viene posta a confronto con la temperie cortigiana parigina, secondo una rappresentazione della *virtus* in chiave antifrancese, che punta il dito verso Luigi XIV, reo di aver permesso al principe quell'«addio sempiterno» da Parigi «di cui male si antivedero gli effetti»: «Gli istessi cortigiani di Versailles ingannati o malevoli nulla di preclaro auguravano di Eugenio, parco di parole, serio di aspetto, contegnoso nel tratto [...], non fratellevole a tutti ed alquanto altiero».⁵⁶ Dopo l'iniziale e cursoria parentesi sulla formazione del principe, Orsini passa al dettagliato resoconto delle campagne militari, di cui viene prontamente messa in luce l'alleanza tra Eugenio e il consanguineo Vittorio Amedeo II (anch'egli «principe per indole ereditaria bellicoso»)⁵⁷ durante la guerra della Lega d'Augusta e la guerra di Successione spagnola, coronata dalla «giornata di Torino», attraverso cui l'Orsini richiama la consueta topica dell'encomio sabaudo di Eugenio fondata sul congiungimento del «Consiglio» con il «Valore» («Ed Eugenio, entrando in Torino col Duca di Savoia ne fu per l'ottimo suo Consiglio e Valore insieme con lui salutato liberatore»)⁵⁸. La sequenza delle battaglie definiscono quel nesso inscindibile tra le azioni storiche e l'immagine caratteriale che quelle azioni permettono di delineare; per esempio, le traversie subite a Vienna da Eugenio dopo la trionfale vittoria di Zenta sui Turchi nel 1697 sono riportate in termini paradigmatici, volti a esaltare la costanza e la fedeltà con le quali il capitano sopportò i sospetti di tradimento, nonché l'ingiusto arresto con l'accusa di aver trasgredito agli ordini dell'imperatore Leopoldo:

Ma la Invidia si accostò a Cesare e, rammentandogli il trasandato divieto, veste di zelo le parole, parla di autorità violata, quantunque suprema, cita Manlio e Papirio, aggrava con mille rei artifizii il vincitore di Zenta, e la gelosia del supremo comando si ad accendersi pronta in cuor di Principe, risveglia tutta ed attizza

⁵⁵ ORSINI D'ORBASSANO 1788, pp. 3-4.

⁵⁶ *Ivi*, p. 4.

⁵⁷ *Ivi*, p. 8.

⁵⁸ *Ivi*, p. 38.

in Leopoldo, tantoché perturbato ed arrendevole troppo, pria freddamente lo accoglie, e poscia gli manda ad intimare lo arresto. Poco durò, o mosso da' prieghi incalzanti della cittadinanza di Vienna, o conosciuta la malignità delle accuse, o più piacendogli dello ubbidire che nuoce la trasgressione che giova, Cesare lo disciolse, e comandante supremo lo costituì.⁵⁹

Anche nell'*Elogio* di Orsini si assiste a una oscillazione tra la registrazione storiografica degli eventi e la deformazione retorico-narrativa delle trame politiche, delle battaglie, degli assedi e delle vittorie inanellate dal principe, che ne certificano la maestà e la sua cifra di comandante *semper victor*. Ancora una volta, il canone delle vittorie (quelle sui Turchi di Zenta, Petervaradino e Belgrado, quelle sui Francesi in Italia e nelle Fiandre) sono la prova e il requisito intrinseco dell'eccellenza di Eugenio, e sono funzionali alla riaffermazione della sua *auctoritas*, secondo un codice simbolico che attinge saldamente dalla retorica classicistico-rinascimentale del capitano, la cui esemplarità deve essere ricercata anzitutto nella «maestria nell'arte» della guerra e nella «capacità della mente»:

L'intelletto di Eugenio pareva vasto e minuto come l'arena del mare. Oltre le avvertenze della guerra e della pubblica economia anzidette, egli in ogni paese, in ogni corte teneva esteso e vivo carteggio con gli stessi principi, e con li loro ministri. L'intimo consiglio era egli, e il più fedele dello Imperatore nelle ardue vertenze allora bollenti.⁶⁰

Inoltre, per formare un'idea del carattere di Eugenio, l'Orsini non può non sfruttare un altro filone celebrativo, quello che fa del *bellator* il gentiluomo, mecenate e collezionista di «rarità di ogni genere», aspetto, questo, fondamentale nella complessa costruzione retorica dell'eroe sabauda, che dedicava i «ritagli d'ora» sottratti all'esercizio militare «agli ottimi studi, anzi agli ardui fastigi della astratta filosofia».⁶¹ Il racconto della missione diplomatica a Londra nel 1712 dà prova del polimorfismo della sua rappresentazione letteraria:

E' si stette in Londra circa due mesi, ed incredibili somme profuse di proprio contante a raccogliere quanto di peregrino e prezioso riviensi in copia dentro quelle isole sì rabbellate e sì culte: manoscritti, libri, stampe, stromenti astronomici, machine fisiche, statue eziandio antiche e moderne, egregi dipinti, splendidi

⁵⁹ *Ivi*, p. 13.

⁶⁰ *Ivi*, p. 26.

⁶¹ *Ivi*, p. 62.

furti all'Italia, in uno, tutto lo erudito lusso britanno ad arricchire Vienna e le proprie ville asportò.⁶²

Il ritratto del *miles litteratus*, con il proprio *corpus* di simboli e immagini legati ai concetti di maestà e onore principesco, va via via infittendosi di comparazioni con grandi *exempla* storici nell'ammirata rievocazione dei «suntuosi edifizi» e soprattutto della «vasta biblioteca, la quale sì per la rarità delle opere e la copia dei volumi, sì per la ricca eleganza degli ornati, non aveva onde invidiare alle antiche decantateci librerie degli Attali e de' Tolomei, e di gran lunga superava quella adunata in Vienna da Ferdinando Primo Imperatore coll'opera del Busbec». ⁶³ Dopo aver ricordato il carattere multiculturale della Corte di Eugenio e i rapporti intrattenuti con il «lirico» Jean-Baptiste Rousseau e il «celebre» Gian Vincenzo Gravina, ⁶⁴ l'*Elogio* si chiudeva con un «ritratto morale», culminante in un *explicit* nel quale veniva riassunta l'«Idea» del vero principe, nella sua natura geneticamente composita e plurale:

A raccogliere in poco il molto, comunque ad alcuno piacesse per avventura li nei ricercarne, Eugenio di Savoia sarà niente più, niente meno lo stesso personaggio, distinto per lettere fra i principi più colti, non ultimo tra gli eruditi e i filosofi, giudice esperto fra gli amatori dell'arti belle, fra i negoziatori cospicuo, fra i ministri grande, fra i capitani sommo.⁶⁵

Con gli *Elogi* di Bava di San Paolo e dell'Orsini, la stagione dei panegirici del principe non si era tuttavia conclusa. Nel tardo *Elogio storico* di Pietro Bernabò Silorata, stampato nel 1842 con dedica al re Carlo Alberto, i toni e le funzioni della *laudatio* sarebbero mutati e la figura del principe avrebbe subito un processo di 'spiemontesizzazione': egli non era più soltanto l'eroe sabauda, ma il «grande Campione dell'Italia», un nuovo simbolo di identità nazionale. Ancora una volta la pubblicistica che ebbe Eugenio di Savoia come protagonista e ispiratore assumeva differenti funzioni politiche, così come la sua figura mitizzata, che sarebbe diventata un «grande esempio di valore» tra i «barbari oltraggi» che la Storia aveva inflitto alla Nazione italiana.⁶⁶

⁶² *Ivi*, p. 55.

⁶³ *Ivi*, p. 91.

⁶⁴ *Ivi*, p. 92.

⁶⁵ *Ivi*, p. 98.

⁶⁶ Cfr. BERNABÒ SILORATA 1842, p. 56.



Fig. 1. JACOB VAN SCHUPPEN, *Il principe Eugenio di Savoia-Soissons*, ante 1721. Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda, inv. 740.

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



© 2024



Fondazione
1563
per l'Arte
e la Cultura

ABSTRACTS

GIULIANO MORI – *Baroque Rhetoric and Natural Philosophy: John Lyly at the Dawn of Experimental Science*

The writer and dramatist John Lyly (d. 1606) is best known for having developed an English version of the Mannerist rhetorical style that was popular in seventeenth-century Spain, Italy, and France. This article sheds light on the conception of nature implied by Lyly's so-called 'euphuism.' I argue that salient elements of Lyly's rhetoric (for instance, the abundant use of antitheses and apparent contradictions) reflected a specific conception of the order of nature that was later to characterize the intellectual environment in which English seventeenth-century natural philosophy emerged. By providing a philosophical interpretation of Lyly's rhetorical choices, this article pursues two connected ends. On the one hand, it offers a more complete understanding of Lyly's euphuism, which is shown to be a rhetorical transposition of philosophical assumptions that were emerging in sixteenth-century England. On the other, it argues that the seventeenth-century English tradition of natural philosophy might have been influenced by the non-scientific and non-philosophical milieu epitomized by Lyly in the previous century.

YURI PRIMAROSA – *Pittrice, architetta e 'scultrice' romana. La vita e la carriera di Plautilla Bricci attraverso nuovi documenti*

Focusing on Plautilla Bricci (1616-1692), a very unusual case of female painter, sculptor and architect in seventeenth-century Rome, this paper presents unpublished historical records and a new important artwork: "the relic cabinet" in San Giovanni in Laterano, designed by her with her brother Basilio. New documents and letters are used to provide an in-depth study of the celebrated Plautilla's life (her professional relationships, her homes in Rome, her uniqueness as a universal female artist).

CHIARA CARPENTIERI – *Michel-Ange Slodtz a Roma (1728-1747): da Pensionnaire du roi a imprenditore di un atelier di scultura. La fortuna del ritratto*

The essay offers a detailed studio on the Roman career of the sculptor Michel-Ange Slodtz: he was pensionnaire for nine years at the Académie de



France and, from 1736, exceptionally for a decade, he led the studio in Via dell'Armata, once owned by Domenico Guidi. Rome was the main display for Slotz in which to assert himself in full autonomy from academic constraints, before returning to France to the king's dependencies. The Académie, under the direction of Nicolas Vleughels, played the role of diplomatic center that, in a direct and favored manner, procured him the most prestigious commissions, such as for the cardinals de La Tour d'Auvergne and Corsini and for the ambassador the Duke of Saint-Aignan, who was Slotz's main patron. Linked to the Saint-Aignan entourage is the sculptor's production of portraits, which emerges as a specific artistic elaboration undertaken by Slotz exclusively during his stay in Rome.

PASQUALE FOCARILE – *Serie di uomini illustri e raccolte di ritratti di famiglia nella Firenze del Sei e Settecento: un percorso attraverso generi, spazi e funzioni della ritrattistica tra narrazione e documentazione*

Family portraits, together with their collecting and display in Florentine palaces, went through significant changes during the two centuries of Medici domination (1569-1737). Both collecting and display responded to the same political function: the demonstration of the noble *status* of Florentine families. Through a diachronic analysis based on documents and portraits still held in private collections, this essay will demonstrate how the types of portraits changed and, through these, the intimate nature of political narratives based on their display. Initially, the lack of ancient portraits forced families such as the Frescobaldi and Guadagni to commission historical effigies of their ancestors. Each portrait embodied one or more “title/s of nobility” and through their sequential reading a carefully planned political narrative took shape. Focusing on the Frescobaldi portraits, this essay examines the basic tenets of these narratives and shows how the iconographic transformation of the Renaissance “Illustrious men” towards the iconography of the modern *State Portrait* created the condition for a joint display with portraits of contemporary family members, in the form of a seamless historical narrative. This is confirmed by inventories and similar contexts will be examined through the Guadagni and Serristori palaces.

Historical narratives tended to change radically between the end of 17th and mid 18th centuries. As inventories clearly show, series of “Illustrious men” from the early Seicento were progressively separated from contemporary and “authentic” portraits (based on a live model), while new subjects, especially female portraits, became part of the most official narratives put on display in the *Salone*. Documents evidence that such collections tend now to restrict to ancient and authentic portraits, handed down from generation to generation as heirlooms of family history. Examples from the Mannelli, Serristori and Frescobaldi family Palaces will demonstrate how “antiquity” and “authenticity” oriented the spatial redistribution of family portraits while responding to a new institutional climate



connected with the extinction of the Medici family. Both requirements also contributed to the end of the production of the “ancestors’ series” and to the growth of the market for antique portraits to be forged with fake family names.

AUGUSTO RUSSO – *Poesia e ritratto a Napoli tra Sei e Settecento: i casi ‘arcadici’ di Francesco Solimena e di Paolo de Matteis*

In the context of studies on the relationship between literature and the figurative arts, this essay investigates the fortune of the portrait theme in a sampling of Neapolitan poems published between the end of the 17th century and the first half of the 18th century, in the transition from the Spanish to the Austrian viceroyalty. The cases examined mostly concern the greatest painter in Naples at the time, Francesco Solimena, who was active in the dual role of internationally successful portraitist and esteemed poet. Solimena, who portrayed kings and viceroys, wrote poems on the occasion of portraits he painted, or was the dedicatee of poems in which the portrait is the main motif. Poems of this kind were published by his biographer De Dominici, and others were published in books less known to scholars. In some cases, it is possible to make connections with actual portraits or those remembered by sources or documents. The investigation also involves the contemporary painter Paolo de Matteis, also celebrated by writers and poets and dedicatee of poems concerning portraits. Both Solimena and De Matteis were close to the ideals and culture of the Accademia dell’Arcadia, against the excess of artifice of the Baroque.

PIETRO GIULIO RIGA – *Genesi e forme di un ritratto eroico. Eugenio di Savoia tra i ‘piemontesi illustri’*

This essay describes and examines some literary encomiums of Eugene of Savoy (1663-1736) in 18th century Piedmont, which express the desire to annex the Hapsburg prince and commander to the pantheon of local glories through a dynastic celebratory rationale, which would open the door to a later, 19th century, Risorgimento valorisation of his figure in a now firmly national perspective.



© 2024



Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



© 2024



Fondazione
1563
per l'Arte
e la Cultura

GLI AUTORI

Giuliano Mori insegna Storia della filosofia presso l'Università di Milano. Le sue ricerche si concentrano sulla storia intellettuale dell'Umanesimo e del Rinascimento. Dal 2022 coordina il Progetto Cardano sul Rinascimento lombardo. Tra le sue pubblicazioni si ricorda: *Historical Truth in Fifteenth-Century Italy: Verisimilitude and Factuality in the Humanist Debate* (Oxford, Oxford University Press, 2024), *Le tracce della verità. Metodo scientifico e retorica digressiva nell'età di Francis Bacon* (Bologna, Il Mulino, 2017), *I geroglifici e la croce. Athanasius Kircher tra Egitto e Roma* (Pisa, Edizioni della Normale, 2016).

Yuri Primarosa è conservatore presso le Gallerie Nazionali di Arte Antica. I suoi interessi scientifici vertono prevalentemente sulla pittura e sulla grafica prodotte a Roma nel secolo XVII, a cui ha dedicato numerosi contributi. Tra i suoi lavori più recenti si segnalano il catalogo ragionato dei disegni e dei dipinti di Ottavio Leoni (2017), la monografia su Elpidio Benedetti (2018) e gli studi e le mostre su Mattia e Gregorio Preti (2019; 2020), Plautilla Bricci (2021) e Orazio Gentileschi (2022).

Chiara Carpentieri ha studiato presso l'Università di Torino e, successivamente, di Firenze, dove sta concludendo il dottorato di ricerca con una tesi sullo scultore romano Bernardino Cametti. Nel 2018 è stata borsista della Fondazione 1563 di Torino. Ha collaborato con varie istituzioni (Musei Vaticani, Bibliotheca Hertziana di Roma) e ha partecipato a diversi convegni e pubblicazioni, occupandosi di scultura tardobarocca.

Pasquale Focarile si è laureato in Storia dell'arte all'Università di Pisa (2012) e addottorato presso le Università di Firenze-Pisa-Siena (Dottorato Regionale, 2016). È stato docente a contratto presso l'Università di Pisa e borsista presso la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura e il Medici Archive Project. Le sue pubblicazioni vertono sulla storia del collezionismo in Toscana fra XVI e XVIII secolo e sulla storia della ritrattistica. È attualmente Research Collaborator presso IMT Alti Studi Lucca.

Augusto Russo, dottore di ricerca all'Università degli Studi di Napoli Federico II (2017), è attualmente ricercatore di Storia dell'arte moderna nello stesso Ateneo. I suoi interessi di ricerca vertono principalmente sulla pittura e la scultura del



Seicento e Settecento in Italia e soprattutto a Napoli, con particolare attenzione ai contesti monumentali e alla committenza.

Pietro Giulio Riga è ricercatore in Letteratura italiana presso l'Università della Tuscia. Ha scritto libri e saggi su diversi aspetti e questioni della storia letteraria dal Cinque al Settecento. Si è occupato, con edizioni e studi, di Giovan Battista Manso, Giovan Battista Marino, Pietro Metastasio ed Eugenio di Savoia, della fortuna di Torquato Tasso e di Giovanni Della Casa, di poesia lirica ed epistolografia cinque-secentesche.



© 2024



ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI NEL TESTO

YURI PRIMAROSA – *Pittrice, architetrice e ‘scultrice’ romana. La vita e la carriera di Plautilla Bricci attraverso nuovi documenti*

- Fig. 1. ANTONIO GHERARDI, *Ritratto di Plautilla Bricci come architetrice*, 1662-1665 circa. Los Angeles, collezione privata.
- Fig. 2. PLAUTILLA BRICCI, *Cappella di San Luigi IX*, 1676-1680. Roma, San Luigi dei Francesi (Foto Mauro Coen).
- Fig. 3. *Plautilla Bricci riscuote l'affitto di una casa nei pressi di San Francesco a Ripa datale in usufrutto da Elpidio Benedetti* (ASCL, vol. FF xx, cc. 366-367).
- Fig. 4. GIOVANNI DI STEFANO, *Ciborio*, 1367-1370. Roma, San Giovanni in Laterano (dopo i restauri ottocenteschi).
- Fig. 5. PIER LEONE GHEZZI, *Il Concilio provinciale lateranense del 1725*, 1725-1730. Raleigh, North Carolina Museum of Art, inv. 52.9.157 (Crediti: Raleigh, North Carolina Museum of Art).
- Fig. 6. La cappella di San Francesco d'Assisi in San Giovanni in Laterano con la *Custodia delle reliquie* progettata da BASILIO E PLAUTILLA BRICCI (Foto Mauro Coen).
- Fig. 7. BASILIO E PLAUTILLA BRICCI (ideazione), *Custodia delle reliquie*, 1676-1678. Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano, cappella di San Francesco d'Assisi (Foto Mauro Coen).

CHIARA CARPENTIERI – *Michel-Ange Slodtz a Roma (1728-1747): da Pensionnaire du roi a imprenditore di un atelier di scultura. La fortuna del ritratto*

- Fig. 1. MICHEL-ANGE SLODTZ, *Ritratto del Nicolas Vleughels*, 1736. Parigi, Musée Jacquemart-André, inv. MJAP-S 1124 (Crediti: Parigi, Musée Jacquemart-André).
- Fig. 2. MICHEL-ANGE SLODTZ, *Ritratto del marechal d'Harcourt*, 1736. Collezione privata (Crediti: Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, fonds Bulloz, diff. RMN-GP; *La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine met cette image à votre disposition à titre gracieux, pour un usage d'étude, de recherche, et éventuellement de publication scientifique*).
- Fig. 3. MICHEL-ANGE SLODTZ, *Ritratto di anonimo cavaliere dell'ordine di Santo Spirito*, 1756 circa. Cambridge, Fogg Art Museum, inv. 1962.10 (Crediti: President and Fellows of Harvard College).

- Fig. 4. DA HYACINTHE RIGAUD, *Ritratto di Paul Hippolyte de Beauvillier, Duc de Saint-Aignan*, 1727. Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV 2974 (Crediti: Réunion des musées nationaux - utilisation soumise à autorisation).
- Fig. 5. MICHEL-ANGE SLODTZ, *Ritratto di Jean-Baptiste Pigalle*, 1739 circa, inchiostro su carta (?), collezione privata (Crediti: pubblicato in *Revue du Berry et du Centre*, 1915, II, p. 72).
- Fig. 6. MICHEL-ANGE SLODTZ, *Progetto per il Ritratto di Federico Cristiano, Elettore di Sassonia (?)*, 1738-1739, sanguigna su carta, 553 x 313 mm. Berlino, Staatliche Kunstbibliothek, inv. Hdz 5618 (Crediti: Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz).
- Fig. 7. PIERRE SUBLEYRAS, *Ritratto di Federico Cristiano, elettore di Sassonia*, 1739. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. Gal.-Nr. 3841 (Crediti: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister).
- Fig. 8. MICHEL-ANGE SLODTZ, *Ritratto del cardinale De La Tour d'Auvergne*, 1740-1747. Lude, Château du Lude (Crediti: Steven Lira).

PASQUALE FOCARILE – *Serie di uomini illustri e raccolte di ritratti di famiglia nella Firenze del Sei e Settecento: un percorso attraverso generi, spazi e funzioni della ritrattistica tra narrazione e documentazione*

- Fig. 1. LORENZO LIPPI, *Ritratto di M. Tommaso di Lionardo Frescobaldi*, 1665 circa. Collezione Frescobaldi (su concessione dei collezionisti).
- Fig. 2. VIRGINIO ZOBALLI, *Ritratto di Lamberto di Frescobaldo*, 1665-1666. Collezione Frescobaldi (su concessione dei collezionisti).
- Fig. 3. Quattro ritratti della famiglia Guadagni. Da sinistra: PIERO BRACCI, *Piero di Pierotto Guadagni Gonfaloniere 1317*; GIACINTO BOTTI, *Bernardo di Piero Guadagni Gonfaloniere 1383*; PIERO BRACCI, *Francesco di Jacopo Guadagni 1612*; GIACINTO BOTTI, *Pierotto di Guadagno Gonfaloniere 1280*. Collezione privata (su concessione dei collezionisti).
- Fig. 4. Firenze, palazzo Serristori, veduta dello scalone con i ritratti degli antenati illustri della famiglia (da: Sotheby's 2007, p. 95).
- Fig. 5. ALESSANDRO GHERARDINI, *Ritratto del senatore Antonio di Luigi Serristori*, 1700 circa. Collezione privata (su concessione dei collezionisti).
- Fig. 6. Firenze, palazzo Gondi, veduta del salone con i ritratti dei Gondi di Retz; sulla porta a destra del camino, TOMMASO REDI, *Ritratto di Giuliano Gondi detto il Magnifico*, 1711 (su concessione dei collezionisti).

AUGUSTO RUSSO – *Poesia e ritratto a Napoli tra Sei e Settecento: i casi 'arcadici' di Francesco Solimena e di Paolo de Matteis*

- Fig. 1. FRANCESCO SOLIMENA, *Ritratto di Filippo V di Spagna*, 1702. Caserta, Reggia, inv. 2042 / (Foto © Archivio dell'arte, Pedicini fotografi).
- Fig. 2. *Ritratto di Filippo V di Spagna*, da *Componimenti* 1705.
- Fig. 3. FRANCESCO SOLIMENA, *Ritratto di Carlo d'Asburgo come Carlo III di Spagna*, 1707-1708

circa. Napoli, Museo di Capodimonte, inv. Q 1833 (Foto © Archivio dell'arte, Pedicini fotografi).

Fig. 4. DA FRANCESCO SOLIMENA, *Ritratto di Gaetano Argento, da Funerali* 1731.

Fig. 5. FRANCESCO SOLIMENA, GIACOMO COLOMBO, *Monumento sepolcrale di Anna Maria Arduino Ludovisi* (particolare), 1703-1704. Napoli, San Diego all'Ospedaletto / (Foto © Archivio dell'arte, Pedicini fotografi).

Fig. 6. FRANCESCO SOLIMENA, *Ritratto di dama*, 1705 circa. Tolosa, Musée des Augustins, inv. 2004 1 50 (da *Francesco Solimena* 2018, p. 541, n. 268).

Fig. 7. PAOLO PILAIA (DA PAOLO DE MATTEIS?), *Ritratto di Angela Cimmino, da Ultimi onori* 1727.

PIETRO GIULIO RIGA – *Genesi e forme di un ritratto eroico. Eugenio di Savoia tra i 'piemontesi illustri'*

Fig. 1. JACOB VAN SCHUPPEN, *Il principe Eugenio di Savoia-Soissons, ante 1721*. Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda, inv. 740 (Crediti: Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda).



© 2024

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



© 2024



Fondazione
1563
per l'Arte
e la Cultura

BIBLIOGRAFIA

1706. *L'ascesa del Piemonte 2007 = 1706. L'ascesa del Piemonte verso il Regno*, Atti del convegno (Torino, 7 settembre 2006), Torino, Centro Studi Piemontesi, 2007 («Quaderni della Fondazione Filippo Burzio», 2).
- L'Académie de France à Rome 2016 = L'Académie de France à Rome: le Palais Mancini, un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, Atti del convegno (Roma, 2010), a cura di M. Bayard, E. Beck-Saiello, A. Gobet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- Les Adam 2021 = Les Adam. La sculpture en héritage*, catalogo della mostra (Nancy, Musée des Beaux-Arts, 18 settembre 2021 – 9 gennaio 2022; *La sculpture en son château: variations sur un art majeur*, Château de Lunéville, 18 settembre 2021 – 9 gennaio 2021), a cura di P-H- Pénet, G. Scherf, Gand, Snoeck, 2021.
- ADAMCZAK 2011 = A. ADAMCZAK, *Un sculpteur du roi au service des Papes: Jean-Baptiste Théodon dans la Rome post-berninienne*, «Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien», XVII, 2011, pp. 106-113.
- AGLIETTI 2000 = M. AGLIETTI, *Le tre nobiltà. La legislazione nobiliare del granducato di Toscana (1750) tra magistrature civiche, Ordine di Santo Stefano e diplomi del principe*, Pisa, Edizioni ETS, 2000.
- 2014 = M. AGLIETTI, *La legge del 1750 e gli effetti sulle nobiltà feudali del granducato di Toscana*, «Ricerche storiche», XLIV, 2-3, 2014, pp. 41-55.
- AGRESTI 2012 = A. AGRESTI, *La chiesa del SS. Nome di Maria alla Colonna Traiana: un crocevia dei linguaggi della scultura romana intorno al 1740*, «Nuovi studi», XVI, 2011 (2012), pp. 155-177.
- ALBINO 1864-1866 = *Biografie e ritratti degli uomini illustri della provincia di Molise, opera compilata dall'avvocato Pasquale Albino*, 3 voll., Campobasso [De Nigris], 1864-1866.
- ALFONZETTI 2001 = B. ALFONZETTI, *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001 («Studi e testi italiani», 7).
- ALLEGRI 1766-1773 = G. ALLEGRI, *Serie di ritratti d'uomini illustri toscani con gli elogi storici de' medesimi*, 4 voll., Firenze, appresso Giuseppe Allegrini, 1766-1773.
- ALONZO 2010 = G. ALONZO, *Per una bibliografia illustrata dei ritratti di Giambattista Marino*, «ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXIII, 2010, pp. 295-315.
- ALTMAN 1978 = J.B. ALTMAN, *The Tudor Play of Mind: Rhetorical Inquiry and the Development of Elizabethan Drama*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1978.
- AMMIRATO 1615 = S. AMMIRATO (il giovane), *Delle famiglie nobili fiorentine. Parte prima*, Firenze, appresso Gio. Donato e Bernardino Giunti, 1615.
- ANGIOLINI 1996 = F. ANGIOLINI, *I cavalieri e il principe. L'ordine di Santo Stefano e la società toscana in età moderna*, Firenze, Edifir, 1996.

- ANGIOLINI – BOUTIER 2009 = F. ANGIOLINI – J. BOUTIER, *Noblesses de capitales, noblesses périphériques. Les dynamiques des élites urbaines dans le grand-duché de Toscane (XVIIe-XVIIIe siècle)*, in *Le nobiltà delle città capitali*, a cura di M. Boiteaux, C. Brice, C.M. Travaglini, Roma, Croma, 2009 («Studi di storia urbana», 1), pp. 51-75.
- ANGIOLINI – MALANIMA 1979 = F. ANGIOLINI – P. MALANIMA, *Problemi della mobilità sociale a Firenze tra la metà del Cinquecento e i primi decenni del Seicento*, «Società e storia», IV, 1979, pp. 17-47.
- L'Antiquité rêvée* 2010 = *L'Antiquité rêvée: innovations et résistances au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 2 dicembre 2010 – 14 febbraio 2011), a cura di G. Faroult et al., Paris, Gallimard, 2010.
- Gli Arcadi* 1977 = *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, a cura di A.M. Giorgetti Vichi, Roma, Arcadia, Accademia letteraria italiana, 1977.
- ARISTOTLE = ARISTOTLE, *The «Art» of Rhetoric*, ed. e trad. a cura di J.H. Freese, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1947.
- ARMANDO – MANNO 1910 = V. ARMANDO – A. MANNO, *Bibliografia dell'assedio di Torino dell'anno 1706*, Torino, Fratelli Bocca, 1910.
- Arpa discordata* 2006 = *L'arpa discordata dove dà ragguaglio di quanto occorre nell'assedio 1705-06 della città di Torino*, introduzione, testo, note e glossario a cura di R. Gandolfo, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2006.
- ARTALE 1660 = *Della Enciclopedia poetica, poesie del signor don Giuseppe Artale, parte prima, seconda impressione, consecrata alla sacra cesarea maestà di Leopoldo Ignatio I imperadore [...]*, Venezia, Giacomo Batti, 1660.
- 1672 = *L'alloro fruttuoso di don Giuseppe Artale, cavaliere aureato costantiniano di San Giorgio, consacrato all'altezza serenissima di Cosmo Medici Gran Duca di Toscana*, Napoli, Novello de Bonis, 1672.
- 1679 = *Della Enciclopedia poetica di don Giuseppe Artale, cavaliere angelico-aureato-costantiniano di San Giorgio, parte seconda, corretta ed accresciuta dell'autore stesso in questa quinta impressione, e consecrata all'eccellenza del signor don Nicola Muscettola [...]*, Napoli, Antonio Bulifon, 1679.
- Art in Rome* 2000 = *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 16 marzo – 28 maggio 2000; Houston, Museum of Fine Arts, 15 giugno – 17 settembre 2000), a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, London, Merrell, 2000.
- ASCHAM 1909 = R. ASCHAM, *The Schoolmaster*, London, Cassell and Company, 1909.
- AULISIO 1723 = *Delle scuole sacre libri due postumi del conte palatino Domenico Aulio [...], pubblicati dal suo erede e nipote Nicolò Ferrara-Aulio [...]*, Napoli, Francesco Ricciardo, 1723.
- BACCANELLI 2021 = F. BACCANELLI, *Un ritratto inedito di Aurelia d'Este Gambacorta*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», X, 2021, pp. 247-252.
- BACCHI 2015 = A. BACCHI, *Portraits of Pope Benedict XIV: New Attributions to Peter Anton von Verschaffelt and Antonio Corradini*, in *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, a cura di C.H. Miner, Milano, Skira, 2015, pp. 483-491.
- BACON 1857a = F. BACON, *De dignitate et augmentis scientiarum*, in *The Works of Francis Bacon*, I, a cura di J. Spedding, R.L. Ellis, D. Denon Heath, London, Longman, 1857.
- 1857b = F. BACON, in *The Works of Francis Bacon*, I, a cura di J. Spedding, R.L. Ellis, D. Denon Heath, London, Longman, 1857.

- BAKER – HARRISON – LARING 2000 = M. BAKER – C. HARRISON – A. LARING, *Bouchardon's British Sitters: Sculptural Portraiture in Rome and the Classicising Bust around 1730*, «The Burlington Magazine», CXLII, 2000, pp. 752-762.
- BALDINUCCI [1681-1728] 1845-1847 = F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua [1681-1728]*, a cura di F. Ranalli, 5 voll., Firenze, Batelli, 1845-1847.
- BALDOVINO 1736 = S. BALDOVINO, *Orazione funebre nelle solenni esequie del serenissimo principe Eugenio Francesco di Savoia celebrate nella chiesa metropolitana di San Giovanni di Torino li 9 giugno 1736*, Torino, appresso Pietro Giuseppe Zappata, e figliuolo, 1736.
- BARBERINI 1993 = M.G. BARBERINI, "De lavori ad un fauno di rosso antico" ed altre sculture del Museo Capitolino (1736-1746): Alessandro Gregorio Capponi, Carlo Antonio Napolioni e Clemente Bianchi, «Bollettino dei musei comunali di Roma», VII, 1993, pp. 23-35.
- BARBERIS 2003 = W. BARBERIS, *Le armi del Principe. La tradizione militare sabauda*, Torino, Einaudi, 2003 («Biblioteca di cultura storica», 171).
- BARISH 1956 = J.A. BARISH, *The Prose Style of John Lyly*, «English Literary History», XXIII, 1, 1956, pp. 14-35.
- Bartolomeo Cavaceppi 1994 = Bartolomeo Cavaceppi, *scultore romano (1717-1799)*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 25 gennaio – 15 marzo 1994), a cura di M.G. Barberini, C. Gasparri, Roma, Palombi, 1994.
- BASAN 1765 = F. BASAN, *Catalogue des tableaux, estampes, desseins, qui seront vendus après le décès de M. Michel-Ange Slodtz, sculpteur du Roi Sculpteur du Roi, & dessinateur des Menus Plaisirs de Sa Majesté, par Fr. Basan, graveur, la vente sera indiquée par des affiches & se fera Grande rue du Fauxbourg S. Honoré, au n. 11, Paris, Chez de Lormel, 1765.*
- BASAN et al. 1781 = F. BASAN et al., *Catalogue des différens objets de curiosités dans les sciences et arts: qui composoient le Cabinet de feu M. le Marquis de Ménars, commandeur des ordres du Roi [...]*, Paris, De l'Imprimerie de Prault, 1781.
- BAVA DI SAN PAOLO 1781 = E. BAVA DI SAN PAOLO, *Elogio storico del Principe Francesco Eugenio di Savoia, in Piemontesi illustri 1781-1787*, II, 1781, pp. 1-262.
- BELLESI 2009 = S. BELLESI, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 voll., Firenze, Edizioni Polistampa, 2009.
- BERCKENHAGEN 1970 = E. BERCKENHAGEN, *Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin: kritischer Katalog*, Berlin, Hessling, 1970.
- BERNABÒ SILORATA 1842 = P. BERNABÒ SILORATA, *Elogio storico del Principe Eugenio di Savoia-Carignano*, Torino, Coi tipi di Giuseppe Fodratti, 1842.
- BERNER 1971 = S. BERNER, *Florentine Society in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, «Studies in the Renaissance», XVIII, 1971, pp. 203-246.
- 1972 = S. BERNER, *The Florentine Patriciate in the Transition from the Republic to Principato: 1530-1609*, «Studies in Medieval and Renaissance History», IX, 1972, pp. 3-15.
- BERRETTI 2012 = L. BERRETTI, *La cappella di Camilla Riccardi in palazzo Serristori. Foggini, Marinari e Gherardini*, in *Scritti di museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, a cura di D. Pegazzano, Firenze, Edifir, 2012, pp. 75-82.
- 2017 = L. BERRETTI, *Serristori*, in *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e Settecento*, a cura di C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, 3 voll., Ospedaletto, Pacini Editore, 2015-2017, II, 2017, pp. 45-75.
- 2018 = L. BERRETTI, *Su alcuni dipinti già in collezione Serristori a Firenze provenienti da palazzo Tozzoni di Imola*, in *Collezionismo d'arte in Romagna in età moderna*, a cura di

- B. Ghelfi, O. Orsi, Bologna, Bononia University Press, 2018 («Studi sul patrimonio culturale», 5), pp. 55-68.
- BERTOLOTTI 1886 = A. BERTOLOTTI, *Un Professore alla Sapienza di Roma nel secolo XVII poco conosciuto*, «Il Buonarroti», s. III, quad. VIII, vol. II, 1886.
- BIANCHI 2002 = P. BIANCHI, *Onore e mestiere. Le riforme militari nel Piemonte del Settecento*, Torino, Zamorani, 2002 («Collana del Dipartimento di Storia dell'Università di Torino»).
- BIZZOCCHI 1991a = R. BIZZOCCHI, *La culture généalogique dans l'Italie du seizième siècle*, «Annales. Histoire, sciences sociales», IV, 1991, pp. 789-805.
- 1991b = R. BIZZOCCHI, *Struttura familiare e memoria storica*, in *Palazzo Strozzi metà millennio, 1489-1989*, Atti del convegno (Firenze, 3-6 luglio 1989), a cura di D. Lamberini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 92-107.
- 1995 = R. BIZZOCCHI, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna, il Mulino, 1995 («Annali dell'Istituto storico italo-germanico / Monografia», 22).
- 2004 = R. BIZZOCCHI, *Tra Ferrara e Firenze: culture genealogico-nobiliari a confronto*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, Atti del convegno (Firenze, 27-29 giugno 2001), a cura di M. Rossi, F. Gioffredi Superbi, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2004 («Villa I Talli Series», 20), I, pp. 3-15.
- BLANC 1857 = C. BLANC, *Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente de tableaux, dessins, estampes, livres, marbres [...] avec diverses notes et notices historiques et biographiques*, 2 voll., Paris, Jules Renouard, 1857.
- BODART 2003 = D. BODART, *Le portrait royal sous le dais: polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVIIe siècle*, in *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, a cura di J.L. Colomer, Madrid, Villaverde Ed., 2003, pp. 89-111.
- BOLOGNA 1958 = F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1958.
- 1982 = F. BOLOGNA, *La dimensione europea della cultura artistica napoletana nel XVIII secolo*, in *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, a cura di C. de Seta, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 31-78.
- 1994 = F. BOLOGNA, *Solimena e gli altri, durante il vicereame austriaco*, in *Settecento napoletano 1994*, pp. 57-75.
- BOLZONI 2008 = L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. Pich, Roma-Bari, Laterza, 2008 («Collezione storica»).
- 2010 = L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010 («Saggi», 914).
- 2012 = L. BOLZONI, *Il commento attraverso le immagini: poesie e ritratti*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Atti del convegno (Genève, 15-17 maggio 2008), a cura di M. Danzi, R. Leporatti, Genève, Librairie Droz, 2012 («Travaux d'humanisme et Renaissance», 482), pp. 17-36.
- BOND 1902 = R.W. BOND, *Euphues: The Text and Bibliography*, in *LXLY 1902*, I, pp. 83-175.
- BONNEFOIT 1997 = R. BONNEFOIT, *'Aurum omnia vincit'. Lo 'Studiolo della Ricchezza' dell'umanista romano Antonio degli Effetti*, «Dialoghi di storia dell'arte», III, 4-5, 1997, pp. 74-99.
- 1998 = R. BONNEFOIT, *'Amor omnia vincit'. New Documents on an Early Work of Mattia Preti*, «The Burlington Magazine», CXL, 1138, 1998, pp. 30-33.
- BORRELLI 1985 = G.G. BORRELLI, *Note per uno studio sulla tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento*, «Storia dell'arte», LIV, 1985, pp. 141-156.

- 2018 = G.G. BORRELLI, *Solimena con gli scultori e i decoratori*, in *Francesco Solimena 2018*, II, pp. 287-307.
- BORSELLINO 2017 = E. BORSELLINO, *La collezione Corsini di Roma dalle origini alla donazione allo Stato italiano: dipinti e sculture*, 2 voll., Roma, Edizione Efesto, 2017.
- BORZELLI 1924 = A. BORZELLI, *Perché il pittore Paolo de Matteis da vecchio pensò stabilirsi in Roma*, Napoli, Marzano, 1924.
- BOUTIER 2005 = J. BOUTIER, *Les membres des académies florentines à l'époque moderne. La sociabilité intellectuelle à l'épreuve du statut et des compétences*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe-XVIIIe siècles)*, a cura di Id., B. Marin, A. Romano, Roma, École française de Rome, 2005 («Collection de l'École française de Rome», 355), pp. 405-444.
- 2010 = J. BOUTIER, *La nobiltà del Granducato (XV-XIX secolo)*, in *Firenze e la Toscana 2010*, pp. 213-228.
- BOYD 1979 = R. BOYD, *Metaphor and Theory Change: What is 'Metaphor' a Metaphor for?*, in *Metaphor and Thought*, a cura di A. Ortony, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, pp. 481-532.
- BOZIO 2016 = A. BOZIO, *The Contemplative Cosmos: John Lyly's Endimion and the Shape of Early Modern Space*, «Studies in Philology», CXIII, 1, 2016, pp. 55-81.
- BRESC-BAUTIER 2006 = G. BRESC-BAUTIER, *Les sculptures européennes du musée du Louvre: Byzance, Espagne, îles Britanniques, Italie, anciens Pays-Bas et Belgique, pays germaniques et de l'Europe de l'Est, pays scandinaves, antiques restaurées et copies d'antiques*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2006.
- BREVETTI 2019 = G. BREVETTI, *Per una storia degli studi italiani sul ritratto. Alcune riflessioni*, in *La fantasia e la storia. Studi di storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al contemporaneo*, a cura di G. Brevetti, Palermo, Palermo University Press, 2019 («Arte», 13), pp. 7-35.
- BRUNORI CIANTI 2004 = L. BRUNORI CIANTI, *Per Virginio Zaballi: un primo contributo*, «Bollettino dell'Accademia degli euteleti della città di San Miniato», LXXI, 2004, pp. 49-64.
- BULL 2013 = M. BULL, *Inventing Falsehood, Making Truth: Vico and Neapolitan Painting*, Princeton, Princeton University Press, 2013.
- BURKE 1987 = P. BURKE, *The Presentation of Self in the Renaissance Portrait*, in Id., *The Historical Anthropology of Early Modern Italy: Essays on Perception and Communication*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1987, pp. 150-167.
- BUSSOTTI 2017 = A. BUSSOTTI, *Gli inglesi tra Napoli e Roma nel primo Settecento: l'Accademia degli Inculti e le sue colonie*, in *Diplomazia e comunicazione letteraria nel secolo XVIII: Gran Bretagna e Italia*, Atti del convegno (Modena, 21-23 maggio 2015), a cura di F. Fedi, D. Tongiorgi, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017, pp. 71-84.
- CALCATERRA 1935 = C. CALCATERRA, *Il nostro imminente Risorgimento. Gli studi e la letteratura in Piemonte nel periodo della Sampaolina e della Filopatria*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1935 («Nuova Biblioteca Italiana», 1).
- CALMET 1751 = A. CALMET, *Bibliothèque lorraine, ou Histoire des hommes illustres qui ont fleuri en Lorraine*, Nancy, Leseure, 1751.
- CANALE 1667 = *Poesie del signor Giovanni Canale. Parte prima e seconda. All'illustrissimo et eccellentissimo signor il signor principe d'Avellino Francesco Marino Caracciolo*, Venezia, Zaccaria Conzatti, 1667.

- 1694 = *Poesie del signor Giovanni Canale, divise in morali, di lode, varie, funebri, eroiche, sagre. All'eminentissimo e reverendissimo principe il signor cardinale fra Vincenzo Maria Orsini*, Napoli, Domenico Antonio Parrino e Michele Luigi Mutii, 1694.
- Cappelle barocche* 1991 = *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di M. Gregori, Milano, Silvana Editoriale, 1990.
- CAPPONE 1675 = *Poesie liriche di don Francesco Antonio Cappone accademico ozioso. Ristampate con aggiunta d'altri suoi componimenti, dedicate all'illustrissimo et eccellentissimo signor don Francesco Carafa, prencipe di Belvedere, marchese d'Ansi*, Venezia, Zaccaria Conzatti, 1675.
- CARACCILO 2022 = D. CARACCILO, "Pingere nelle carte": le poesie a tema artistico nei Nove Cieli (1640) di Girolamo Fontanella, in *Intorno alla Galleria di Marino* 2022, pp. 135-178.
- CARAVITA 1869-1870 = A. CARAVITA, *I codici e le arti a Monte Cassino*, 3 voll., Montecassino, Tipi della Badia, 1869-1870.
- CARPENTIERI 2020 = C. CARPENTIERI, *Il ritratto scultoreo a Roma nel primo Settecento. Lambert Sigisbert Adam, Edme Bouchardon e Michelange Slodtz*, Torino, Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia di San Paolo, 2020 («Collana Alti Studi sull'età e la cultura del Barocco. V, Il ritratto»; disponibile on line, URL: <https://www.fondazione1563.it/progetti/il-ritratto-scultoreo-a-roma-nel-primo-settecento/> (15.2.2024)).
- CARRARA 2003 = F. CARRARA, *Salviati e Serristori: le dimore a Firenze in età barocca*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, M.L. Madonna, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2003, pp. 377-392.
- CARTWRIGHT 1998 = K. CARTWRIGHT, *The Confusions of Galathea: John Lyly as Popular Dramatist*, «Comparative Drama», XXXII, 2, 1998, pp. 207-239.
- CASABURI URRIES 1676 = *Le sirene, poesie liriche del signor don Pietro Casaburi Urries. Dedicate all'illustrissimo et eccellentissimo signor don Pietro Gambacorti [...]*, Napoli, Novello de Bonis, 1676.
- CASINI 2004 = T. CASINI, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze, Edifir, 2004 («Le voci del museo», 9).
- CASSANI 1987 = C. CASSANI, *De Angelis (Angelis, Angeli), Gherardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.
- 2000 = C. CASSANI, *Giannelli, Basilio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000.
- CASTELNUOVO 2015² = E. CASTELNUOVO, *Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*, a cura di F. Crivello, M. Tomasi, Torino, Einaudi, 2015² (1^a ed. 1973).
- CASTILLON 1766-1782 = J. CASTILLON, *Éloge de M. Slodtz*, in *Nécrologe des hommes célèbres de France: par une société des gens de lettres. Année 1764-1767*, Paris, Imprimerie de Moreau, 1766-1782, t. I, 1766, pp. 133-144.
- CASTORINA 1847 = D. CASTORINA, *I tre alla difesa di Torino nel 1706. Racconto*, 2 voll., Torino, Presso Carlo Schieppati, 1847.
- Catalogue des Noms de Messieurs les Recteurs* 1742 = *Catalogue des Noms de Messieurs les Recteurs et Administrateurs de l'Hôpital général de la Charité et Aumône générale de Lyon, depuis son institution*, Lyon, Aimé Delaroche, 1742.
- CATELLO 2001 = E. CATELLO, *Francesco Solimena e la scultura del suo tempo*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, 2000, Napoli, Electa, 2001, pp. 7-17.
- CAYLUS 1762 = A.C.P. CAYLUS, *Vie d'Edme Bouchardon, sculpteur du roi*, Paris [s.n.], 1762.

- CECCHI 1993 = A. CECCHI, *Un ritratto immaginario e celebrativo di Giovanni di Paolo Rucellai. Indagini e ipotesi*, «I Tatti Studies», V, 1993, pp. 265-278.
- CECI 1937 = G. CECI, *Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale*, 2 voll., Napoli, R. Deputazione, 1937.
- Cerimoniale 2012 = *Cerimoniale del viceregno spagnolo e austriaco di Napoli, 1650-1717*, a cura di A. Antonelli, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012 («I cerimoniali della corte di Napoli», 1).
- Cerimoniale 2014 = *Cerimoniale del viceregno austriaco di Napoli, 1707-1734*, a cura di A. Antonelli, Napoli, Arte'm, 2014 («I cerimoniali della corte di Napoli», 2).
- Cerimoniale 2015 = *Cerimoniale del viceregno spagnolo di Napoli, 1503-1622*, a cura di A. Antonelli, Napoli, Arte'm, 2015 («I cerimoniali della corte di Napoli», 3).
- Cerimoniale 2017 = *Cerimoniale dei Borbone di Napoli, 1734-1801*, a cura di A. Antonelli, Napoli, Arte'm, 2017 («I cerimoniali della corte di Napoli», 4).
- Cerimoniale 2019 = *Cerimoniale del viceregno spagnolo di Napoli, 1535-1637*, a cura di A. Antonelli, Napoli, Arte'm, 2019 («I cerimoniali della corte di Napoli», 5).
- CERTINI 2011 = C. CERTINI, *Alessandro Gherardini per Filippo Corsini alla villa Le Corti di San Casciano*, «Artista», [s.n.], 2011, pp. 178-193.
- I ceti dirigenti in Firenze 1999 = I ceti dirigenti in Firenze dal gonfalonierato di giustizia a vita all'avvento del ducato*, Atti del convegno (Firenze, 19-20 settembre 1997), a cura di E. In-sabato, Lecce, Conte, 1999 («Attraverso la storia», 6).
- CHAUVAT 1896 = F. CHAUVAT, *Réunion des sociétés savantes des départements à la Sorbonne*, Paris, Section des beaux arts/Ministère de l'instruction publique, 1896.
- CHOL 1987 = D. CHOL, *Michel François Dandré-Bardon ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Edisud, 1987.
- Christie's 2014 = Christie's, *Chefs d'oeuvre d'une grande collection européenne* (Paris, 5 novembre 2014), Paris, Christie's, 2014.
- CIERI VIA 1989 = C. CIERI VIA, *L'immagine del ritratto: considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, in *Il ritratto e la memoria: materiali*, a cura di A. Gentili, Ph. Morel, C. Cieri Via, 3 voll., Roma, Bulzoni Editore, 1989-1993 («Biblioteca del Cinquecento», 48), I, 1989, pp. 45-92.
- CIUFFA 2021 = B. CIUFFA, *François Spierre. Un incisore lorenese nella Roma barocca*, Roma, Artemide, 2021 («Segni e impronte», 1).
- Civiltà del '700 1979-1980 = Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli 1979 - 1980), Firenze, Centro Di, 1979-1980.
- Civiltà del Seicento 1984 = Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli 1984 - 1985), a cura di E. Bellucci, 2 voll., Napoli, Electa, 1984.
- COCHIN 1765 = CH.-N. COCHIN, *Lettre de M. Cochin aux auteurs de la "Gazette littéraire" (sur la vie et les ouvrages de René-Michel Slodtz, sculpteur)*, Paris [editore sconosciuto], 1765.
- 1880 = CH.-N. COCHIN, *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le Comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, Paris, Baur, 1880.
- COIRO 2020 = L. COIRO, *Il lauro perduto del cavalier Marino*, «Napoli nobilissima», s. VII, vol. VI, 2, 2020, pp. 12-17.
- COLA 2012 = M.C. COLA, *Palazzo Valentini a Roma. La committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Seicento*, Roma, Gangemi Editore, 2012 («Roma / Storia, cultura, immagine», 24).

- COLE 2011 = J. COLE, *Music, Spectacle and Cultural Brokerage in Early Modern Italy. Michelangelo Buonarroti il Giovane*, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2011 («Quaderni / Fondazione Carlo Marchi per la Diffusione della Cultura e del Civismo in Italia», 44).
- COLIN 1962 = O. COLIN, *Edme Bouchardon: sculpteur du roi, 1698-1762*, Chaumont, Impr. de l'Est, 1962.
- The Collection of Mr. And Mrs. Saul P. Steinberg 2000 = The Collection of Mr. And Mrs. Saul P. Steinberg, New York, May 26, 2000, Sale 7479*, New York, Sotheby's Auction House, 2000.
- La Collezione del principe 2004 = La Collezione del principe. Da Leonardo a Goya; disegni e stampe della raccolta Corsini*, catalogo della mostra (Roma, Accademia dei Lincei, 21 maggio – 18 luglio 2004), a cura di E. Antetomaso, G. Mariani, A. Emiliani, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2004.
- COLOMBO 1900 = A. COLOMBO, *La statua equestre di Filippo V al Largo del Gesù*, «Napoli nobilissima», IX, 1900, pp. 9-13.
- Componenti 1705 = Componenti in lode del giorno natalizio di Filippo V re di Spagna, di Napoli etc., recitati a dì XIX di dicembre, l'anno MDCCIV, nell'accademia per la celebrazione di esso giorno nel Real Palagio, tenuta dall'illustrissimo et eccellentissimo signor don Giovanni Emanuele Pacecco duca di Ascalona, viceré e capitano generale del Regno di Napoli*, Napoli, Niccolò Bolifoni, 1705.
- CONTE 2012 = F. CONTE, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento*, I, *Da Tanzio da Varallo a Massimo Stanzione*, Firenze, Edifir, 2012.
- 2014 = F. CONTE, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento*, II, *Salvator Rosa*, Firenze, Edifir, 2014.
- CONTINI 1997 = A. CONTINI, *La nobiltà toscana e il potere medico tra Cinque e Seicento. A proposito di una recente discussione*, «Archivio storico italiano», CLV, 574, 1997, pp. 735-754.
- COOLIDGE 1965 = J. COOLIDGE, *Two Portrait Busts Attributed to Guillaume Coustou the Elder*, in *Essays in Honor of Walter Friedlaender*, a cura di W. Cahn, M. Franciscano, New York, Augustin, 1965 («Marsyas / Supplement», 2), pp. 3-15.
- Correspondance 1887-1912 = Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, a cura di A. de Montaiglon, J. Guiffrey, 18 voll., Paris, Charavay Frères / J. Schemit, 1887-1912.
- CRESCIMBENI 1723 = G.M. CRESCIMBENI, *Ristretto delle cose più notabili, che oggi si veggono ne' portici, nelle navi minori, e traversa, e nella tribuna della sacrosanta chiesa papale Lateranense*, Roma, Stamperia di S. Michele a Ripa Grande, 1723.
- CROCE 1896 = DON FASTIDIO [pseudonimo di B. CROCE], *Notizie ed osservazioni*, «Napoli nobilissima», V, 1896, p. 144.
- 1897 = DON FASTIDIO [pseudonimo di B. CROCE], *Notizie ed osservazioni*, «Napoli nobilissima», VI, 1897, pp. 109-112.
- 1898 = DON FASTIDIO [pseudonimo di B. CROCE], *Notizie ed osservazioni*, «Napoli nobilissima», VII, 1898, pp. 15-16.
- 1899 = DON FASTIDIO [pseudonimo di B. CROCE], *Notizie ed osservazioni*, «Napoli nobilissima», VIII, 1899, pp. 15-16.
- 1900 = DON FASTIDIO [pseudonimo di B. CROCE], *Notizie ed osservazioni*, «Napoli nobilissima», IX, 1900, pp. 143-144.

- CROLL 1964 = M.W. CROLL, *Introduction: The Sources of Euphuistic Rhetoric*, in J. Lyly, *Euphuus: The Anatomy of Wit; Euphuus and His England*, a cura di M.W. Croll, H. Clemons, New York, Russell & Russell, 1964, pp. xv-Lxiv.
- DACIER 1913 = E. DACIER, *Le Musée Jacquemart-André. L'Art français*, «Revue de l'art ancien et moderne», 34, 1913, pp. 453-480.
- D'AGEVILLE 1783 = C. D'AGEVILLE, *Éloge historique de Michel-François d'André-Bardon, recteur de l'Académie royale de peinture & de sculpture, de celles des belles-lettres, sciences & arts de Marseille, Toulouse & Rouen, & directeur honoraire perpétuel de celle de peinture, sculpture, & architecture civile & navale de Marseille*, Marseille, J. Mossy, 1783.
- DAMIANAKI ROMANO 1998 = C. DAMIANAKI ROMANO, «Come se fussi viva e pura». *Ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento*, «Bibliothèque d'humanisme et renaissance», LX, 2, 1998, pp. 349-394.
- DANDRÉ-BARDON 1765 = M.F. DANDRÉ-BARDON, *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à ces beaux-arts*, 2 voll., Paris, Desaint, 1765.
- D'ANGELO 2018 = M. D'ANGELO, *Matteo Bottigliero. La produzione scultorea tra fonti e documenti (1680-1757)*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2018 («Arte e ricerca», 2).
- DARDANELLO 2020 = G. DARDANELLO, «Le tout est d'un goût exquis»: la selezione moderna dei modelli di Pierre Legros, in *Sfida al Barocco 2020*, pp. 119-126.
- DAVIES OF HEREFORD 1878 = J. DAVIES OF HEREFORD, *Mirum in modum*, in *Complete Works*, I, a cura di A.B. Grosart, Blackburn, Printed for Private Circulation, 1878.
- DE ANGELIS 1730 = *Rime scelte di Gherardo de Angelis*, Firenze, 1730.
- 1741 = *Rime di Gherardo de Angelis, ultimamente in miglior forma ordinate*, Napoli, Stamperia Muziana, 1741.
- DE BACKER *et al.* 1894 = A. DE BACKER *et al.*, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Bibliographie*, t. V, Bruxelles, Schepens / Picard, Picard, 1894.
- DEBENEDETTI 2002 = E. DEBENEDETTI, *Lambert Sigisbert Adam e Pietro Pacilli, due protagonisti della distensione del Barocco*, in *Sculture romane del Settecento. La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, 3 voll., Roma, Bonsignori, 2001-2003, II, 2002 («Studi sul Settecento romano», 18), pp. 55-79.
- DE BROSSES [1858] 1991 = C. DE BROSSES, *Lettres familières*, 3 voll., ed. a cura di G. Cafasso, L. Norci Cagiano de Azevedo, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1991 («Mémoires et documents sur Rome et l'Italie méridionale / Nouvelle série», 4).
- DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014 = B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, 4 voll., Napoli, Paparo, 2003-2014.
- DE LA CHESNAY DES BOIS 1771 = F.-A.A. DE LA CHESNAY DES BOIS, *Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies*, 10 voll., Paris, La veuve Duchesne, 1771.
- DE LOGU – MARINELLI 1975-1976 = G. DE LOGU – G. MARINELLI, *Il ritratto nella pittura italiana*, 2 voll., Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1975-1976.
- DE MILO 1687 = *Della ghirlanda d'Euterpe. Poesie liriche del signor Domenico Andrea de Milo, napoletano. Parte prima e seconda*, Napoli, Gramignani, 1687.
- 1721 = *Ragionamenti del signor Domenico Andrea de Milo napoletano [...]. Con l'aggiunzione di alcune rime non più impresse. Al molto illustre signore il signor Paolo de Matthaëis*, Napoli, Domenico Roselli, 1721.

- DE MIRANDA 2000 = G. DE MIRANDA, *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi, 1611-1645*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000.
- DERRIN 2013 = D. DERRIN, *Rhetoric and the Familiar in Francis Bacon and John Donne*, Teaneck NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 2013.
- DESCHAMPS 1786 = P.S. DESCHAMPS, *Eloge de feu M. l'abbé Lacroix di M. Deschamps*, «Journal de Lyon», XI, 1786, pp. 2-24.
- DESMAS 2001-2002 = A.-L. DESMAS, *Paolo Benaglia, la carriera di uno scultore a Roma negli anni Trenta del Settecento*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXIV, 2001-2002, pp. 292-328.
- 2002 = A.-L. DESMAS, *Pierre de L'Estache (1688 ca.-1774): un sculpteur français à Rome entre institutions nationales et grands chantiers pontificaux*, «Studiolo», I, 2002, pp. 105-148.
- 2007 = A.-L. DESMAS, *Lo studio di Guidi e il vicolo dell'Armata nel Settecento: Moderati, Benaglia, Corsini e Slodtz*, in *Uno studio e i suoi scultori: gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*, Pisa, Edizioni Plus - Pisa University Press, 2007 («Studi e fonti per la storia della scultura», 2), pp. 95-105.
- 2012 = A.-L. DESMAS, *Le Ciseau e la Tiare: les sculpteurs dans la Rome de Benoît XIII, Clément XII et Benoît XIV (1724-1758)*, Roma, École française de Rome, 2012.
- 2020 = A.-L. DESMAS, *I rapporti tra gli scultori francesi e italiani a Roma (1680-1750). Interazioni e competizioni*, in *Sfida al Barocco 2020*, pp. 107-118.
- 2021 = A.-L. DESMAS, *Les frères Adam à Rome*, in *Les Adam 2021*, pp. 86-97.
- DESMAS – FREDDOLINI 2014 = A.-L. DESMAS – F. FREDDOLINI, *Sculpture in the Palace: Narratives of Comparison, Legacy, and Unity*, in *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*, a cura di G. Feigenbaum, con F. Freddolini, Los Angeles, Getty Research Institute, 2014, pp. 267-282.
- DESTRÉES 1753 = J. DESTRÉES, *Mémorial de Chronologie, généalogique et historique pour l'année 1753*, Paris, Ballard, 1753.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE [1787] 1972 = A.-N. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Vie des fameux architectes depuis la Renaissance des arts [1787]*, 2 voll., Genève, Minkoff, 1972.
- Diario Ordinario 1718-1834 = Diario Ordinario d'Ungheria*, Giovanni et Luca Cracas (dir.), Roma, 1713-1718; poi con il titolo *Diario ordinario*, Roma, 1718-1834 (disponibile on line, URL: <http://cracas.casanatense.it>).
- DIAZ 1976 = F. DIAZ, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, Torino, UTET, 1976 («Storia d'Italia», 13).
- 1980 = F. DIAZ, *L'idea di una nuova élite sociale negli storici e trattatisti del principato*, «Rivista storica italiana», XCII, 1980, pp. 572-587.
- DI CASTRO 2000 = D. DI CASTRO, *L'arredo del Palazzo Pallavicini Rospigliosi*, in DI CASTRO – PEDROCCHI – WADDY 2000, pp. 267-360.
- DI CASTRO – PEDROCCHI – WADDY 2000 = D. DI CASTRO – A.M. PEDROCCHI – P.A. WADDY, *Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi e la Galleria Pallavicini*, Torino, Allemandi, 2000.
- DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017 = V. DI GIUSEPPE DI PAOLO, *Il valore della copia nell'Accademia di Francia (1666-1699). Funzioni, modelli, destinazioni e pratiche*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2017 («Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco, II. Antico e Moderno. Parigi, Roma, Torino. 1670-1760», disponibile on line, URL: https://www.fondazione1563.it/pdf/CdSP_F1563_2014_DiPaolo.pdf (15.2.2024)).

- DI TURA 1669 = *Degli aborti poetici di Nicolò Antonio di Tura. Parte seconda, dedicata all'illustrissimo signore don Domenico Orsino de' duchi di Gravina*, Venezia, Giambattista Catani, 1669.
- DOGLIO 1992 = M.L. DOGLIO, *Dall'Accademia alla Colonia arcadica: la Colonia Innominata di Bra*, «Studi piemontesi», XXI, 1, 1992, pp. 3-21.
- DOGLIO – PASTORE STOCCHI 2013 = M.L. DOGLIO – M.P. STOCCHI, *Rime degli Arcadi, I-XIV, 1716-1781. Un repertorio*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013 («Biblioteca dell'Arcadia / Studi e testi», 1).
- DOGLIO – PASTORE STOCCHI 2019 = M.L. DOGLIO, M.P. STOCCHI, *Rime degli Arcadi, I-XIV, 1716-1781. Un'antologia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019 («Biblioteca dell'Arcadia / Studi e testi», 7).
- DOMBROWSKI 1996-1997 = D. DOMBROWSKI, *Aggiunte all'attività di Andrea Bolgi e revisione critica delle sue opere*, «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte», s. III, XIX-XX, 1996-1997, pp. 251-304.
- DONATI 1988 = C. DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1988.
- DONATO 1985 = M.M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed 'exemplum'. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, 3 voll., Torino, Einaudi, 1984-1986, II, *I generi e i temi ritrovati*, 1985, pp. 97-152.
- D'ONOFRIO 1973 = C. D'ONOFRIO, *Scalinate di Roma*, Roma, Staderini, 1973.
- DORAN 1954 = M. DORAN, *Endeavors of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1954.
- DROT 1991 = J.-M. DROT, *L'Accademia di Francia a Roma: villa Medici*, Roma, Palombi, 1991.
- DUNN 1989 = J.M. DUNN, *Andrea del Castagno e i Carducci: documenti vecchi e nuovi riguardanti la villa Carducci di Firenze*, «Archivio storico italiano», CXLVII, 540, 1989, pp. 251-273.
- 1995 = J.M. DUNN, *Andrea del Castagno's Famous Women: One Sibyl and two Queens*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LVIII, 1995, pp. 359-380.
- Early Modern Things* 2013 = *Early Modern Things: Objects and their Histories 1500-1800*, a cura di P. Findlen, Abingdon, Routledge, 2013.
- EDGE 1974 = D. EDGE, 'Salamints' in *John Lyly's Love's Metamorphosis*, «Notes and Queries», XXI, 8, 1974, p. 286.
- Edme Bouchardon* 2016 = *Edme Bouchardon: une idée du beau*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 14 settembre – 5 dicembre 2016; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 10 gennaio – 2 aprile 2017), a cura di A.-L. Desmas et al., Paris, Louvre éditions-Somogy éditions d'art, 2016.
- Eloge de M. le duc de Saint-Aignan 1777* = *Eloge de M. le duc de Saint-Aignan, Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs*, Paris, La Veuve Duchesne, 1777, pp. 150-152.
- ENGGASS 1976 = R. ENGGASS, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome: An Illustrated Catalogue Raisonné*, 2 voll., University Park, The Pennsylvania State University Press, 1976.
- ERASMUS 1988 = D. ERASMUS, *De copia verborum ac rerum*, in *Opera Omnia: Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*, I.6, a cura di B.I. Knott, Amsterdam, North-Holland, 1988.
- EWALD 1964 = G. EWALD, *Opere sconosciute di Jacopo Vignali*, «Antichità viva», III, 7-8, 1964, pp. 7-27.

- Exposition rétrospective des maréchaux 1922 = Exposition rétrospective des maréchaux de France*, catalogo della mostra (Paris, Palais de la Légion d'Honneur, 11 maggio – 15 luglio 1922), a cura di L. Hourticq, Paris, Money, 1922.
- FABRIS 2018 = D. FABRIS, *Solimena, gli Scarlatti e la musica a Napoli tra Sei e Settecento*, in *Francesco Solimena 2018*, II, pp. 323-338.
- FAGIOLO 1997 = M. FAGIOLO, *Il Settecento e l'Ottocento*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 1997 («Corpus delle feste a Roma», 2).
- FANTONI 1994 = M. FANTONI, *La corte del Granduca. Forme e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni Editore, 1994 («Biblioteca del Cinquecento», 62).
- FASANO GUARINI 2010 = E. FASANO GUARINI, *Repubbliche e principi. Istituzioni e pratiche di potere nella Toscana granducale del '500-'600*, Bologna, il Mulino, 2010.
- Fashioning Identities 2000 = Fashioning Identities in Renaissance Art*, a cura di M. Rogers, Aldershot, Ashgate, 2000.
- FASTENRATH VINATTIERI 2003a = W. FASTENRATH VINATTIERI, *Die Katholische Hofkirche in Dresden: der Bau, die Ausstattung und die Reise des Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen nach Rom (1738-40)*, «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», LIV-LV, 2000-2001 (2003), pp. 238-309.
- 2003b = W. FASTENRATH VINATTIERI, *Sulle tracce del primo Neoclassicismo: il viaggio del principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia in Italia (1738-1740)*, «Zeitenblicke», 2, 2003 (on line, URL: <https://www.zeitenblicke.de/2003/03/pdf/Fastenrath.pdf> (15.2.2024)).
- FEIGENBAUM 2014 = G. FEIGENBAUM, *Introduction: Art and Display in Principle and in Practice*, in *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*, a cura di Eadem con F. Freddolini, Los Angeles, Getty Research Institute, 2014, pp. 1-24.
- FERRARI 1979 = O. FERRARI, *Considerazioni sulle vicende artistiche a Napoli durante il viceregno austriaco (1707-1734)*, «Storia dell'arte», XXV-XXXVII, 1979, pp. 11-27.
- 1997 = O. FERRARI, *Poeti e scultori nella Roma seicentesca: i difficili rapporti tra due culture*, «Storia dell'arte», XC, 1997, pp. 151-161.
- FEULLERAT 1910 = A. FEULLERAT, *John Lyly: Contribution à l'histoire de la Renaissance en Angleterre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1910.
- Firenze e la Toscana 2010 = Firenze e la Toscana. Genesi e trasformazioni di uno Stato (XIV-XIX secolo)*, a cura di J. Boutier, S. Landi, O. Rouchon, Firenze, Mandragora, 2010, pp. 213-228 (ed. or. Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2004).
- FISCHER PACE 1988 = U.V. FISHER PACE, *Die Ausstattung der Kirche des Campo Santo Teutonico in Rom*, in *Der Campo Santo Teutonico in Rom*, a cura di E. Gatz, 2 voll., Wien 1988 («Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte», 43), II, pp. 87-91.
- FITTIPALDI 1980 = T. FITTIPALDI, *Scultura Napoletana del Settecento*, Napoli, Liguori, 1980 («Collana napoletana di studi e documenti in memoria del conte Giuseppe Matarazzo di Licosa», 1).
- FOCARILE 2017 = P. FOCARILE, *I Mannelli di Firenze. Storia, mecenatismo e identità di una famiglia fra cultura mercantile e cultura cortigiana*, Firenze, Firenze University Press, 2017 («Premio tesi di dottorato», 62).
- 2019 = P. FOCARILE, *Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750*, Torino, Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia

- di San Paolo, 2019 («Collana Alti Studi sull'età e la cultura del Barocco. V, Il ritratto»; disponibile on line, URL: https://www.fondazione1563.it/pdf/CdSP_F1563_5.2_Focarile.pdf (15.2.2024)).
- FORGIONE 2014 = G. FORGIONE, *Gaspare Traversi (1772-1770)*, Soncino, Edizioni del Soncino, 2014.
- FRANCESCHINI – VERNESI 2005 = M. FRANCESCHINI – V. VERNESI, *Statue di Campidoglio: diario di Alessandro Gregorio Capponi (1733-1746)*, Città di Castello, Edimond, 2005 («Ricerche, fonti e testi per la storia di Roma», 4).
- Francesco Solimena 2018 = *Francesco Solimena (1657-1747) e le arti a Napoli*, a cura di N. Spinosa, 2 voll., Roma, Ugo Bozzi Editore, 2018.
- FRESCOBALDI – SOLINAS 2004 = D. FRESCOBALDI – F. SOLINAS, *I Frescobaldi. Una famiglia fiorentina*, Firenze, Le Lettere, 2004.
- FUMAROLI 1980 = M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence: Rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1980.
- Funerali 1731 = *Funerali nella morte del signor duca don Gaetano Argento, reggente della Real Cancellaria, presidente del Sacro Regio Consiglio e Gran veceprotonotario del Regno di Napoli, celebrati nella Real chiesa di San Giovanni a Carbonara, con varj componimenti in sua lode di diversi autori*, Napoli, Felice Mosca, 1731.
- FUSCO 1975 = P. FUSCO, *Lambert-Sigisbert Adam's "Bust of Neptune"*, «Bulletin / Los Angeles County Museum of Art», XXI, 1975, pp. 12-25.
- GABBURRI 1730-1742 = N. GABBURRI, *Vite di pittori*, 4 voll., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino E.B. 9.5., 1730-1742.
- GAMBA 1940 = C. GAMBA, *Ritratti di casa Strozzi*, «Illustrazione toscana», XVIII, 1940, pp. 13-24.
- GANDOLFI 2021 = R. GANDOLFI, *Dal «sordido mestiere» al leone rampante. Giano Nicio Eritreo e le ambizioni della «casata» dei Bricci*, in *Una rivoluzione silenziosa 2021*, pp. 124-134.
- 2024 = R. GANDOLFI, *I notai della Camera Apostolica e le successioni ab intestato et sine heredibus: il caso archivistico Plautilla Bricci*, in *Nuove scoperte su Plautilla Bricci 2024*.
- GANNON 1976 = C.C. GANNON, *Lyly's Endimion: From Myth to Allegory*, «English Literary Renaissance», VI, 2, 1976, pp. 220-243.
- Gare del consiglio 1717* = *Gare del consiglio e del valore dedicate al Serenissimo Signor Principe Eugenio di Savoia dagli Accademici Innominati di Bra*, Torino, Appresso Gianfrancesco Mairese e Giovanni Radix stampatori dell'Accademia, 1717.
- Gaspare Traversi 2003* = *Gaspare Traversi. Napoletani del '700 tra miseria e nobiltà*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 13 dicembre 2003 – 14 marzo 2004), a cura di N. Spinosa, Napoli, Electa, 2003.
- GAUDIOSI 1671 = *L'arpa poetica di Tomaso Gaudiosi, distinta in sei parti. All'illustrissimo et eccellentissimo signor Francesco Marino Caracciolo principe d'Avellino [...]*, Napoli, Novello de Bonis, 1671.
- GAUKROGER 2001 = S. GAUKROGER, *Francis Bacon and the Transformation of Early-Modern Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Genealogia Serristori 1924* = [s.a.], *Genealogia e storia della famiglia Serristori di Firenze*, Firenze, L'Arte della Stampa, 1924.
- GIANNANTONIO 1962 = P. GIANNANTONIO, *L'Arcadia napoletana*, Napoli, Liguori, 1962.

- 1993 = P. GIANNANTONIO, *L'Arcadia tra conservazione e rinnovamento*, Napoli, Loffredo Editore, 1993.
- GIANNELLI 1690 = *Poesie del dottor signor Basilio Giannelli. Dedicate all'eccellentissimo signor don Nicolò Gaetano d'Aragona [...]*, Napoli, Giacomo Raillard, 1690.
- GIARRIZZO 1985 = G. GIARRIZZO, *L'ideologia di Metastasio tra Cartesianesimo e Illuminismo*, in *Atti del convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio* (Roma, 25-27 maggio 1983), Roma, Accademia dei Lincei, 1985 («Atti dei convegni lincei», 65), pp. 43-77.
- GIMMA 1703 = *Elogj accademici della Società degli Spensierati di Rossano, descritti dal dottor signor don Giacinto Gimma, promotore perpetuo della medesima, avvocato della fedelissima città di Napoli, ecc., pubblicati da Gaetano Tremigliozzi, consiglier-promotoriale, colle memorie storiche della Società stessa aggiunte dal medesimo nella seconda parte. Consecrati alla cattolica real maestà di Filippo V monarca delle Spagne*, Napoli, Carlo Troise, 1703.
- GINORI LISCI 1972 = L. GINORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Firenze, Giunti & Barbèra, 1972.
- GIOMETTI 2007 = C. GIOMETTI, *Uno studio e i suoi scultori: gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*, Pisa, Edizioni Plus - Pisa University Press, 2007 («Studi e fonti per la storia della scultura», 2).
- 2010 = C. GIOMETTI, *Domenico Guidi 1625-1701: uno scultore barocco di fama europea*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010 («LermArte / Documenti», 5).
- GIORGETTI VICHI 1977 = A.M. GIORGETTI VICHI, *Gli Arcadici dal 1690 al 1800: onomasticon*, Roma, Accademia Letteraria Italiana, 1977.
- Giornale del viaggio 1703 = Giornale del viaggio d'Italia dell'invittissimo e gloriosissimo monarca Filippo V re delle Spagne e di Napoli, etc. [...]*, scritto da Antonio Bulifon, Napoli, Niccolò Bulifoni, 1703.
- GOHLKE 1977 = M. GOHLKE, *Reading Euphues*, «Criticism», XIX, 2, 1977, pp. 103-117.
- GOLZIO 1939 = V. GOLZIO, *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*, Roma, Fratelli Palombi, 1939.
- GRACIÁN 2011 = B. GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, in *Obras completas*, a cura di S. Alonso, Madrid, Cátedra, 2011.
- La Grande Bellezza 2020 = La Grande Bellezza. L'art à Rome au XVIIIe siècle, 1700-1758*, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch, Musée des Beaux-Arts, 25 giugno – 28 settembre 2020), a cura di A. Bacchi et al., Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020.
- GROSSI 1820 = *Le Belle Arti dell'avvocato Giovan Battista Gennaro Grossi. Opuscoli storici su le arti, e professori dipendenti dal disegno ne' luoghi che oggi formano il Regno di Napoli*, II, Napoli, Tipografia del Giornale Enciclopedico, 1820.
- GUATTANI 1786 = G-A. GUATTANI, *Memorie per le belle arti*, II, Roma, Stamperia Pagliarini, 1786.
- GUIDOBONI 2014 = F. GUIDOBONI, *Jean-Nicolas Servandoni à Paris ou la légitimation de l'architecte par le dessin*, in *Le dessin instrument et témoin de l'invention architecturale*, Atti del convegno (Paris, 26-27 marzo 2014), a cura di C. Hattori, C. Mignon, Paris, Société du Salon du dessin, pp. 111-130, 194-197.
- GUYONNET 1981 = R. GUYONNET, *Saint-Aignan au temps de ses derniers seigneurs*, in *Saint-Aignan, Mille ans d'histoire*, a cura di R. Guyonnet e disegni originali di V. Rougier-Le-coq, VI, Blois, pubblicazione dell'autore, 1981.

- HASKELL [1963] 2018 = F. HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relationship between Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963; trad. it. *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'epoca barocca*, a cura di T. Montanari, Torino, Einaudi, 2018.
- HENDERSON 2011 = J.R. HENDERSON, *Euphuus and his Erasmus*, in *John Lyly*, a cura di R.R. Lunney, Farnham, Ashgate, 2011, pp. 3-29.
- HERCHENROEDER 1975 = L. HERCHENROEDER, *Nicolas Vleughels, peintre et directeur de l'Académie de France à Rome, 1668-1737*, Paris, Laget, 1975.
- HERRE 2005 = F. HERRE, *Eugenio di Savoia il condottiero, lo statista, l'uomo*, Milano, Garzanti, 2005 (ed. or. Stuttgart, Dt. Verl.-Anst., 1997).
- HODGES 1985 = D.L. HODGES, *Renaissance Fictions of Anatomy*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1985.
- HODGKINSON 1972 = T. HODGKINSON, *French Eighteenth-Century Portrait Sculptures in the Victoria and Albert Museum*, «Yearbook / Victoria and Albert Museum», III, 1972, pp. 101-115.
- HOEFER 1860 = J.C.F. HOEFER, *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours: avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter*, XXXIII, Paris, Firmin Didot Frères, 1860.
- HOJER 2011 = A. HOJER, *Francesco Solimena, 1657-1747. Malerfürst und Unternehmer*, München, Hirmer, 2011 («Römische Studien der Bibliotheca Hertziana», 31).
- HUNTER 1962 = G.K. HUNTER, *John Lyly: The Humanist as Courtier*, London, Routledge & Kegan Paul, 1962.
- The Image of the Individual* 1998 = *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, a cura di N. Mann, L. Syson, London, British Museum Press, 1998.
- Intorno alla Galleria di Marino* 2022 = *Intorno alla Galleria di Marino: scritture efrastiche tra '600 e '700*, a cura di D. Caracciolo et al., Città di Castello, I Libri di Emil, 2022 («Lo scaffale dei Politropi», 4).
- Istituzioni e società* 1994 = *Istituzioni e società in Toscana nell'età moderna. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuseppe Pansini* (Firenze, 4-5 dicembre 1992), a cura di C. Lamioni, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994 («Pubblicazioni degli Archivi di Stato / Saggi», 31).
- JAMES – SARAZIN 2016 = A. JAMES – J.-Y. SARAZIN, *Hyacinthe Rigaud 1659-1743*, 2 voll., Dijon, Faton, 2016.
- JARDINE 1974 = L. JARDINE, *Francis Bacon: Discovery and the Art of Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- KAZLEPKA 2019 = Z. KAZLEPKA, *Vidi del buon Signor l'anima forte! Portréty Diega d'Aragona Pignatelliho od Franceska Solimena a jeho dílny*, «Opuscula Historiae Artium», LXVIII, 2, 2019, pp. 282-289.
- KIEVEN 1989 = E. KIEVEN, *Überlegungen zu Architektur und Ausstattung der Cappella Corsini, in L'architettura da Clemente XI a Benedetto XIV. Pluralità di tendenze*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Multigrafica Editrice, 1989 («Studi sul Settecento Romano», 5), pp. 69-95.
- 2016 = E. KIEVEN, *Edme Bouchardon (1698-1762) e la scena artistica romana*, in *L'Académie de France à Rome* 2016, pp. 307-320.
- KING 1955 = W.N. KING, *John Lyly and Elizabethan Rhetoric*, «Studies in Philology», LII, 2, 1955, pp. 149-161.

- KINNEY 1986 = A.F. KINNEY, *Humanist Poetics: Thought, Rhetoric, and Fiction in Sixteenth-Century England*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1986.
- 2012a = A.F. KINNEY, *John Lyly and the University Wits: George Peele, Robert Greene, Thomas Lodge and Thomas Nashe*, in *The Cambridge Companion to Shakespeare and Contemporary Dramatists*, a cura di T. Hoenselaars, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 1-18.
- 2012b = A.F. KINNEY, *John Lyly's Poetic Economy*, «Connotations», XXII, 1, 2012, pp. 1-12.
- KNIGHT 1939 = G.W. KNIGHT, *Lyly*, «The Review of English Studies», XV, 58, 1939, pp. 146-163.
- LABROT 1992 = G. LABROT, *Collections of Paintings in Naples, 1600-1780*, Munich-London-New York-Paris, Saur, 1992 («Documents for the History of Collecting / Italian Inventories», 1).
- LAMI 1910-1911 = S. LAMI, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-huitième siècle*, Paris, Champion, 1910-1911.
- LAPAUZE 1924 = H. LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, 2 voll., Paris, Plon-Nourrit & Cie, 1924.
- LATTUADA 2013 = R. LATTUADA, *Filippo V a Napoli*, in *Il mestiere delle armi e della diplomazia. Alessandro ed Elisabetta Farnese nelle collezioni del Real Palazzo di Caserta*, catalogo della mostra (Caserta, Reggia, 23 ottobre 2013 – 19 gennaio 2014), a cura di V. De Martini, Caserta, Ed. Scientifiche Italiane, 2013, pp. 114-125.
- LAUREATI 2015 = L. LAUREATI, *Michelangelo Cerquozzi nella collezione romana di Antonio degli Effetti (e una nota su Sebastiano Baldini)*, «Paragone», LXVI, 783, 2015, pp. 45-53.
- LEBRUN 1776 = J-B. P. LEBRUN, *Catalogue d'une belle collection de tableaux originaux des bons maîtres des trois écoles: figures, bustes de marbre & de bronze, d'ancienne porcelaine de la Chine & du Japon: lacques, pierres gravées & autres, médailles, estampes & objets curieux, qui composent le cabinet de feu M. le Duc de S. Aignan: dont la vent se fera le lundi 17 juin 1776, en son Hôtel rue Saint Avoye: par J.B.P. Lebrun*, Paris, De l'Imprimerie de Prault, 1776.
- LEMALE 1860 = A.G. LEMALE, *Notices biographiques sur les Ducs de Saint-Aignan (François et Hippolyte) Gouverneurs du Havre*, Havre, Alphonse Lemale, 1860.
- LE MOËL – ROSENBERG 1969 = M. LE MOËL – P. ROSENBERG, *La collection de tableaux du Duc de Saint-Aignan et le catalogue de sa vente*, «Revue de l'art», VI, 1969, pp. 51-67.
- LEONE DE CASTRIS 2006 = P. LEONE DE CASTRIS, *Il ritratto nella pittura del Cinquecento a Napoli*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra (Napoli, Galleria di Capodimonte, 25 marzo – 4 giugno 2006), a cura di N. Spinosa, Napoli, Electa, 2006, pp. 84-90.
- 2019 = P. LEONE DE CASTRIS, *Il ritratto nella Napoli del Cinquecento, fra pittura e incisione, in La fantasia e la storia. Studi di storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al contemporaneo*, a cura di G. Brevetti, Palermo, Palermo University Press, 2019 («Arte», 13), pp. 63-77.
- LERIBAULT 2002 = C. LERIBAULT, *Jean-François De Troy (1679-1752)*, Paris, Arthena, 2002.
- LESUR 2023 = N. LESUR, *Pierre Subleyras 1699-1749*, Paris, Arthena, 2023.
- LITCHFIELD 1986 = R.B. LITCHFIELD, *Emergence of a Bureaucracy. The Florentine Patricians 1530-1790*, Princeton, Princeton University Press, 1986.
- LOFANO 2016 = F. LOFANO, *Sincretismo e unità delle arti. La cappella Cacace-de Caro in San Lorenzo Maggiore a Napoli alla luce di nuovi documenti*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XL, 2011-2012 (2016), pp. 241-287.

- 2021 = F. LOFANO, *Poeti e scultori nella cerchia degli Oziosi. Il caso della cappella Cacace-de Caro e altre questioni*, in *Il Manso ovvero De l'amicizia. Vita e cultura di un gentiluomo della Napoli spagnola (1567-1645)*, a cura di R. Mondola, P.G. Riga, C. Allocca, Napoli, Tullio Pironte Editore, 2021 («Materia hispánica», 9), pp. 99-143.
- LOMONACO 1989 = F. LOMONACO, *Contributo all'iconografia vichiana (1744-1899)*, «Bollettino del Centro di studi vichiani», XIX, 1989, pp. 25-156.
- LORENZINI 1744 = F.M. LORENZINI, *Poesie*, Napoli, nella Stamperia Muziana, 1744.
- LORET 1929 = M. LORET, *Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli*, «Roma», VII, 5, 1929, pp. 199-202.
- LORIGA 1992 = S. LORIGA, *Soldati. L'istituzione militare nel Piemonte del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1992 («Storia e scienze sociali / Saggi»).
- LOTORO 2005 = V. LOTORO, *Le "Rime" di Domenico Andrea de Milo in lode del De Matteis, in Interventi sulla "questione meridionale"*, a cura di F. Abbate, Roma, Donzelli, 2005, pp. 253-260.
- 2008 = V. LOTORO, *La fortuna della Gerusalemme Liberata nella pittura napoletana tra Seicento e Settecento*, Roma, Aracne, 2008.
- 2016 = V. LOTORO, *"Pittore degnissimo, & eruditissimo letterato". La grafica di Francesco Solimena nel momento arcadico*, «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», XIII, 2016, pp. 117-152.
- LOYOLA 1920 = I. DE LOYOLA, *Exercitia spiritualia*, Madrid, Blass y Cía, 1920.
- LUNNEY 2011 = R. LUNNEY, *Recent Studien in John Lyly (1990-2010)*, «English Literary Renaissance», XLI, 3, 2011, pp. 529-554.
- LYLY 1902 = J. LYLY, *The Complete Works: Now for the First Time Collected and Edited from the Earliest Quartos with Life, Bibliography, Essays Notes, and Index*, a cura di R.W. Bond, 3 voll., Oxford, Clarendon Press, 1902.
- MACCAFFREY 1976 = I.G. MACCAFFREY, *Spenser's Allegory: The Anatomy of Imagination*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- MACSOTAY BUNT 2014 = T. MACSOTAY BUNT, *The Profession of Sculpture in the Paris Académie*, Oxford, Voltaire Foundation, 2014 («Oxford University / Studies in the Enlightenment», 2).
- MAFFEIS 2001 = R. MAFFEIS, *Storie di casa Rucellai*, in *Storie di casa Rucellai*, catalogo della mostra (Firenze, Giovanni Pratesi Antiquario, palazzo Corsini, 22 settembre - 7 ottobre 2001), a cura di Id., Firenze, Tipografia Editrice Polistampa, 2001, pp. 5-20.
- MAMPIERI 2008 = A. MAMPIERI, *Roma - Bologna: le statue dei Santi Pietro e Paolo per il completamento della facciata della Metropolitana di San Pietro*, in *Benedetto XIV e la facciata della Cattedrale di Bologna*, a cura di R. Terra, G. Cavina, Ferrara, Edizioni Edisai, 2008, pp. 39-53.
- MANFRÈ - MAURO 2011 = V. MANFRÈ - I. MAURO, *Rievocazione dell'immaginario asburgico: le serie dei ritratti di viceré e governatori nelle capitali dell'Italia spagnola*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti, 2010-2011*, Napoli, Electa, 2011, pp. 107-135.
- MANSO 1635 = *Poesie nomiche di Giovan Battista Manso marchese di Villa, signor della città di Bisaccia e di Pianca, academico otioso. Divise in rime amorose, sacre, e morali*, Venezia, Francesco Baba, 1635.
- MARAVALL 1986 = J.A. MARAVALL, *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, trad. a cura di T. Cochran, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986 (1ª ed. Ariel, Sant Joan Despí, 1975).

- MARIETTE 1853-1860 = J.-P. MARIETTE, *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, ed. a cura di P. de Chennevières, A. de Montaignon, 6 voll., Paris, Dumoulin, 1853-1860.
- I marmi vivi* 2009 = *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 3 aprile – 12 luglio 2009), a cura di A. Bacchi *et al.*, Firenze, Giunti, 2009.
- Mastery and Elegance* 1998 = *Mastery and Elegance: Two Centuries of French Drawings from the Collection of Jeffrey E. Horvitz*, catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University, Art Museums, 5 dicembre 1998 – 31 gennaio 1999), a cura di A.L. Clark, M.M. Grasselli, Cambridge, Mass, 1998.
- MAZZUCCO 2019 = M. MAZZUCCO, *L'architetrice*, Torino, Einaudi, 2019 (Le fonti e la bibliografia sono disponibili on line, URL: https://www.einaudi.it/content/uploads/2019/11/architetrice_materiali.pdf).
- MAZZUCCO – PRIMAROSA 2021 = M. MAZZUCCO – Y. PRIMAROSA, *Plautilla Bricci. Cenni biografici*, in *Una rivoluzione silenziosa* 2021, pp. 341-343.
- MCCABE 1984 = R.A. MCCABE, *Wit, Eloquence, and Wisdom in Euphues: The Anatomy of Wit*, «Studies in Philology», LXXXI, 3, 1984, pp. 299-324.
- MCGOWAN 1985 = M.M. MCGOWAN, *Le phénomène de la galerie des portraits des illustres, in L'âge d'or du mécénat (1598-1661)*, Atti del convegno (Paris, marzo 1983), a cura di R. Mousnier, J. Mesnard, Paris, Editions du centre national de la recherche scientifique, 1985, pp. 411-422.
- MCIVER 2013 = K.A. MCIVER, *Material Culture: Consumption, Collecting and Domestic Goods*, in *The Ashgate Research Companion to Women and Gender in Early Modern Europe*, a cura di A.M. Poska, J. Couchman, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 469-487.
- MENIETTI 2003 = P. MENIETTI, *Pietro Micca nel reale e nell'immaginario. Note storiche, artistiche e letterarie*, Torino, Editrice Il Punto, 2003.
- MENINNI 1705 = *Le maraviglie poetiche, e le poesie varie del signor Federigo Meninni*, Venezia, Andrea Poletti, 1705.
- MICHEL 1972 = O. MICHEL, *Bricci, Plautilla*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, pp. 223-224.
- 1996 = O. MICHEL, *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, Roma, Publications de l'École française de Rome, 1996 («Collection de l'École Française de Rome», 217).
- 2016 = O. MICHEL, *Le palais de l'Académie de France à Rome: une vitrine du «bon goût» français dans la Rome pontificale*, in *L'Académie de France à Rome* 2016, pp. 79-92.
- MILLER – TILLEY 1996 = D. MILLER – C. TILLEY, *Editorial*, «Journal of Material Culture», I, 1, 1996, p. 5.
- MINIERI RICCIO 1864-1865 = *Catalogo di libri rari della biblioteca del signor Camillo Minieri Riccio*, Napoli, Vincenzo Priggiobba, 1864.
- 1879 = C. MINIERI RICCIO, *Cenno storico delle accademie fiorite nella città di Napoli*, «Archivio storico per le province napoletane», IV, 1879, pp. 163-178.
- MINONZIO 2007 = F. MINONZIO, *Il Museo di Gioivo e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti del convegno (Pisa, 30 settembre – 1° ottobre 2004), a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa, Scuola Normale di Pisa, 2007 («Seminari e convegni», 14), pp. 77-146.

- 2011 = F. MINONZIO, *Introduzione*, in P. Giovio, *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, a cura di F. Minonzio, 2 voll., Torino, Aragno, 2011, I, pp. vii-CLXXVI.
- MIREUR 1901-1912 = H. MIREUR, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^{me} & XIX^{me} siècles*, 7 voll., Paris, Soullié, 1901-1911.
- MONFERINI 1962 = A. MONFERINI, *Il ciborio lateranense e Giovanni di Stefano*, «Commentari», XIII, 3-4, 1962, pp. 182-212.
- MONTANARI 2013 = T. MONTANARI, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Roma, Carocci, 2013 («Frecce», 153).
- MORANDINI 1955 = F. MORANDINI, *Statuti e Ordinamenti dell'Ufficio dei pupilli et adulti nel periodo della Repubblica fiorentina (1388-1534)*, «Archivio storico italiano», CXIII, 408, 1955, pp. 523-551.
- 1956 = F. MORANDINI, *Statuti e ordinamenti dell'Uffici dei pupilli et adulti nel periodo della Repubblica fiorentina (1388-1534)*, «Archivio storico italiano», CXIV, 409, 1956, pp. 92-117.
- 1957 = F. MORANDINI, *Statuti e ordinamenti dei Pupilli e Adulti nel periodo della Repubblica fiorentina (1388-1534)*, «Archivio storico italiano», CXV, 413, 1957, pp. 87-104.
- MORI 2014 = G. MORI, *Il metodo induttivo di Francis Bacon e la retorica barocca*, «Intersezioni», XXXIV, 1, 2014, pp. 53-71.
- 2017 = G. MORI, *Le tracce della verità: metodo scientifico e retorica digressiva nell'età di Francis Bacon*, Bologna, il Mulino, 2017.
- MORONI 1855 = G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, 103 voll., Venezia, Tipografia Emiliana, 1840-1861, LXXV, 1855.
- Mostra del ritratto* 1954 = *Mostra del ritratto storico napoletano*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, ottobre – novembre 1954), a cura di G. Doria, F. Bologna, Napoli, L'Arte Tipografica, 1954.
- MOTTIN 1993 (1994) = B. MOTTIN, *Le cardinal et le sculpteur: une correspondance inédite entre Michel-Ange Slodtz et le cardinal de la Tour d'Auvergne à propos des monuments de la cathédrale Saint-Maurice de Vienne*, «Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français», 1993 (1994), pp. 101-125.
- MURATORI 1751-1755 = L.A. MURATORI, *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno 1749...*, In Napoli, a spese di Giuseppe Ponzelli, presso Giuseppe Raimondi 1751-1755, 12 voll., Napoli, 1751-1755.
- MUSCETTOLA 1661 = *Delle poesie di don Antonio Muscettola, parte prima. Dedicata all'altezza serenissima del signor prencipe Giovan Carlo cardinal de' Medici, in questa nuova impressione accresciute*, Venezia, Baba, 1661.
- Musée Jacquemart-André* 1926 = *Musée Jacquemart-André. Catalogue Itinéraire*, Paris, Bulloz, 1926.
- Musée National du Château de Versailles et de Trianon* 1995 = *Musée National du Château de Versailles et de Trianon. Les peintures*, a cura di C. Constans, 2 voll., Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- Il museo dello Spedale degli Innocenti* 1977 = *Il museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze*, a cura di L. Bellosi, Milano, Electa, 1977.
- NAVA CELLINI 1981 = A. NAVA CELLINI, *La scultura del Settecento*, Torino, UTET, 1981.
- NICHOLSON 2014 = C. NICHOLSON, *Uncommon Tongues: Eloquence and Eccentricity in the English Renaissance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2014.

- NOACK 1927 = F. NOACK, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters: Von Friedrich Noack*, 2 voll., Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1927.
- NORLANDER ELIASSON 2009 = S. NORLANDER ELIASSON, *Portraiture and Social Identity in Eighteenth-Century Rome*, Manchester, Manchester University Press, 2009.
- Notizie storiche degli Arcadi morti 1720a = *Notizie storiche degli Arcadi morti*, tomo primo. *All'eminentissimo e reverendissimo principe il signor cardinale Giuseppe Vallemani*, Roma, Antonio de Rossi, 1720.
- Notizie storiche degli Arcadi morti 1720b = *Notizie storiche degli Arcadi morti*, tomo secondo. *All'illustrissimo e reverendissimo signore monsignor Girolamo Crispi, auditore della Sacra Ruota Romana*, Roma, Antonio de Rossi, 1720.
- Nuove scoperte su Plautilla Bricci 2024 = *Nuove scoperte su Plautilla Bricci, artista universale nella Roma del Seicento*, Atti del convegno (Roma, 11 aprile 2022), a cura di Y. Primarosa, Napoli, Paparo, 2024.
- ORSINI D'ORBASSANO 1788 = C.F. ORSINI D'ORBASSANO, *Elogio storico del principe Francesco Eugenio di Savoia*, Carmagnola, presso Pietro Barbìe, 1788.
- PAARDEKOOOPER 1990 = L. PAARDEKOOOPER, *Lo scultore Janssens a Bologna ed Imola*, in *Studi belgi e olandesi per il IX centenario dell'Alma Mater bolognese*, a cura di A. Boschloo, Bologna, Parma, 1990, pp. 75-92.
- PACELLI 1987 = V. PACELLI, *L'ideologia del potere nella ritrattistica napoletana del Seicento*, «Bollettino del Centro di studi vichiani», XVI, 1987, pp. 197-241.
- PAGLIERO 1985 = G. PAGLIERO, *Risbaldo Orsini d'Orbassano. Un intellettuale piemontese tra classicismo, giansenismo e lumi*, prefazione di M. Cerruti, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1985 («Biblioteca di Studi Piemontesi», 11).
- 2002 = G. PAGLIERO, *Le accademie letterarie*, in *Storia di Torino V. Dalla città razionale alla crisi dello Stato d'Antico Regime*, a cura di G. Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, pp. 979-1004.
- PAILLET 1786 = A.-J. PAILLET, *Catalogue des Tableaux précieux, Dessins, Gouaches, Estampes, Portraits en émail, par Petitot & Châtillon, Terres cuites, Bustes & Figures de marbre, Bronzes formant girandoles, Vases de Porphyre, de serpent, d'albâtre, d'Agathes orientales, tous richement garnis; Cristaux de roche, Pierres gravées antiques & autres; Collection d'Histoire naturelle, Minéraux, Coquilles, Coraux, Madrépores, Cailloux, Agathes, & autres Objets curieux qui composoient le Cabinet de feu M. Aubert, Jouaillier de la Couronne. Par A.J. Paillet. Dont la Vente se fera le Jeudi 2 Mars 1786, & jours suivans*, Paris, De l'Imprimerie de Prault, 1786.
- Palazzo San Clemente 2007 = *Palazzo San Clemente a Firenze: architettura e decorazioni dai Guadagni ai Velluti Zati*, a cura di M. Bevilacqua, E. Insabato, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007 («Opvs Incertvm», 3).
- PALMER 1994 = R. PALMER, *Panegirici napoletani al tempo degli Asburgo d'Austria*, in *Settecento napoletano* 1994, pp. 115-122.
- PAMPALONE 2014 = A. PAMPALONE, *Cerimonie di laurea nella Roma barocca. Pietro da Cortona e i frontespizi ermetici di tesi*, Roma, Gangemi, 2014.
- Pandolfini 2017 = Pandolfini casa d'aste, *Da mercante a collezionista: cinquant'anni di ricerca per una prestigiosa raccolta*, catalogo d'asta (Firenze, 11 ottobre 2017), Firenze 2017.
- PANSINI 1972 = G. PANSINI, *Per una storia del feudalesimo nel Granducato di Toscana durante il periodo mediceo*, «Quaderni storici», VII, 19, 1972, pp. 131-186.
- PAOLI 2011 = M.P. PAOLI, *Sante di famiglia. "Notizie storiche" e agiografie femminili nella Firenze dei secoli XVII-XVIII*, in *Memoria e comunità femminili. Spagna e Italia, secc. XV-XVII*,

- a cura di G. Zarri, N. Baranda Leturio, Firenze, Firenze University Press – UNED, 2011 («Biblioteca di storia», 12), pp. 187-210.
- PAVONE 1977 = M.A. PAVONE, *Contributo ad Angelo Solimena*, «Prospettiva», VIII, 1977, pp. 57-62.
- 1980 = M.A. PAVONE, *Angelo Solimena e la pittura napoletana della seconda metà del Seicento*, Salerno, Arti Grafiche Boccia, 1980.
- PELLECCHIA 2013 = L. PELLECCIA, *Il palazzo di Giuliano Gondi e Giuliano da Sangallo, in Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, a cura di G. Morolli, P. Fiumi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2013, pp. 89-125.
- Perfetto capitano* 2001 = *Il 'Perfetto capitano'. Immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, Atti del convegno (Ferrara, 1995-1997), a cura di M. Fantoni, Roma, Bulzoni, 2001 («Biblioteca del Cinquecento», 98).
- PERONNET – FREDERICKSEN 1998 = B. PERONNET – B. FREDERICKSEN, *Répertoire des tableaux vendus en France au XIXe siècle*, 2 voll., Los Angeles, Getty Information Institute, 1998.
- PERREAU 2016 = S. PERREAU, *Quand Hyacinthe Rigaud peint monseigneur d'Auvergne ou genèse d'un chef d'oeuvre*, 16 marzo 2016 (disponibile on-line, URL: [Quand Hyacinthe Rigaud peint monseigneur d'Auvergne ou genèse d'un chef d'oeuvre - Hyacinthe Rigaud \(1659-1743\): Le blog \(over-blog.com\)](http://QuandHyacintheRigaudpeintMonseigneurdAuvergneougenese.dunchefdoeuvre-HyacintheRigaud(1659-1743):Leblog(over-blog.com))).
- 2017 = S. PERREAU, *Henri Oswald, cardinal d'Auvergne et les arts: le goût dans la représentation*, «Les cahiers d'histoire de l'art», XV, 2017, pp. 13-24.
- PERRUCCI 1695 = *Idee delle Muse. Poesie del dottor Andrea Perrucci, consecrate all'altezza serenissima di Carlo Ferdinando Gonzaga [...]*, Napoli, Parrino e Mutii, 1695.
- PESTILLI 1990 = L. PESTILLI, *Lord Shaftesbury e Paolo de Matteis: Ercole al bivio tra teoria e pratica*, «Storia dell'arte», LXVIII, 1990, pp. 95-121.
- 2016² = L. PESTILLI, *Paolo de Matteis. Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*, Farnham, Ashgate, 2016² (1^a ed. 2013).
- PETRUCCI 1998 = F. PETRUCCI, *Alcuni arredi seicenteschi del Palazzo Chigi di Ariccia nei documenti d'archivio*, «Studi romani», XLVI, 3-4, 1998, pp. 320-336.
- PETRUCCI 1995 = G. PETRUCCI, *Una strada del Seicento a Roma. La via di S. Francesco a Ripa*, Roma, Kappa, 1995 («Museo della città e del territorio»).
- PICH 2007 = F. PICH, *Il ritratto letterario nel Cinquecento. Ipotesi e prospettive per una tipologia, in Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Atti del convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002), a cura di A. Galli, C. Piccinini, M. Rossi, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2007 («Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento / Atti di convegni», 24), pp. 137-168.
- 2010 = F. PICH, *I poeti davanti al ritratto: da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.
- 2019 = F. PICH, *La poesia e il ritratto*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese, A. Torre, Roma, Carocci, 2019 («Studi superiori», 1187), pp. 57-84.
- Piemontesi illustri 1781-1787 = Piemontesi illustri*, 5 voll., Torino, presso Giammichele Briolo, 1781-1787.
- PIERRE 1915 = J. PIERRE, *Decoration du choer de la Cathédral de Bourges (1754-1773)*, «Revue du Berry et du Centre. Revue mensuelle d'archéologie, d'histoire, de science, de littérature et d'art. Propriétaire directeur J. Pierre», XIX, 2, 1915, pp. 49-272.
- PINELLI 2000 = A. PINELLI, *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, testi di M. Beltramini, A. Angeli, 4 voll., Modena, Panini, 2000.

- PISANI 1727 = *Rivoli di Elicona. Divertimenti poetici di Baldassarre Pisani, distinti in sonetti, canzoni, madrigali ed epistole eroiche, dedicati all'illustrissimo ed eccellentissimo signore don Francesco Antonio Mottula [...]*, Napoli, Felice Mosca, 1727.
- PISANI 1996 = M. PISANI, *Ritratti napoletani dal Cinquecento all'Ottocento*, Napoli, Electa, 1996.
- 1997 = M. PISANI, *Dal ritratto classico alla nascita ed evoluzione del ritratto ufficiale cinquecentesco. Committenza a Napoli tra Sei e Settecento*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 20 dicembre 1997 – 15 marzo 1998), Napoli, Electa, 1997, pp. 55-72.
- PLANTET 1885 = E. PLANTET, *La collection de statues du Marquis de Marigny, catalogue descriptif accompagné de 28 héliogravures et précédé de la biographie du Marquis de Marigny d'après les documents conservés aux Archives nationales*, Paris, Quantin, 1885.
- Poetici applausi* 1654 = *Poetici applausi alle glorie d'Andrea Bolgi eccellente scultore, raccolti da don Francesco Antonio Capponne accademico otioso*, Napoli, Onofrio Savio, 1654.
- POMMIER 2003 = É. POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003 («Saggi», 854) (ed. or. Paris, Gallimard, 1998).
- POSNER 1990 = D. POSNER, *Mme. de Pompadour as a Patron of the Visual Arts*, «The Art Bulletin», 72, 1990, pp. 74-105.
- POULLAIN DE SAINT-FOIX 1760 = G.F. POUILLAIN DE SAINT-FOIX, *Catalogue des chevaliers, commandeurs et officiers de l'Ordre du Saint Esprit*, Paris, Ballard, 1760.
- PRIMAROSA 2018 = Y. PRIMAROSA, *Elpidio Benedetti (1609-1690). Committenza e relazioni artistiche di un agente del re di Francia nella Roma del Seicento*, Torino, Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia di San Paolo, 2018 («Collana Alti studi sull'età e la cultura del Barocco. III, La civiltà del Barocco e le declinazioni della Historia»; disponibile on line, URL: [https://www.fondazione1563.it/progetti/elpidio-benedetti/\(15.2.2024\)](https://www.fondazione1563.it/progetti/elpidio-benedetti/(15.2.2024))).
- 2021 = Y. PRIMAROSA, *Plautilla Bricci disegnatrice, pittrice, architettrice. Verso un catalogo ragionato*, in *Una rivoluzione silenziosa* 2021, pp. 44-102.
- 2023 = Y. PRIMAROSA, *La libertà di Artemisia. Espedienti e talenti di un'artista senza "paura di sorte alcuna"*, in *Artemisia. Coraggio e passione*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 16 novembre 2023 – 1° aprile 2024), a cura di C. D'Orazio, con la collaborazione di A. Orlando, Milano, Skira, 2023, pp. 39-47.
- 2024 = Y. PRIMAROSA, *Plautilla artista universale: architettrice, pittrice e "scultrice" per la basilica di San Giovanni in Laterano. Nuove opere e documenti*, in *Nuove scoperte su Plautilla Bricci* 2024.
- PRIZZON 2020 = T. PRIZZON, *Arte, storia e prestigio. Per un'introduzione alla "ritrattistica genealogica": la serie Guadagni di Firenze*, in *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, a cura di M. Betti, C. Brovadan, Firenze, Firenze University Press, 2020 («Studi e saggi», 212), pp. 31-58.
- 2021 = T. PRIZZON, *I ritratti Guadagni. Arte e politica familiare nella Firenze medicea*, Firenze, De Stijl Art Publishing, 2021.
- Procès-verbaux* 1875-1892 = *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1792. Publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art Français d'après les registres originaux conservés à l'Ecole des Beaux-Arts*, 10 voll., ed. a cura di A. De Montaignon, J. Baur, Paris, J. Baur, 1875-1892.

- PROHASKA 2019 = W. PROHASKA, *Two Historical Ladies by Francesco Solimena for Nicola Spinosa*, in *Gli amici per Nicola Spinosa*, a cura di F. Baldassari, M. Confalone, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2019, pp. 153-158.
- PROSIO 2006 = P.M. PROSIO, *Vittorio Amedeo, Prinz Eugen, Pietro Micca. L'assedio di Torino visto dagli scrittori*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2006 («Fonti letterarie»).
- QUINTILIANUS = M.F. QUINTILIANUS, *Institutionis oratoriae libri duodecim*, a cura di M. Winterbottom, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1970.
- QUONDAM 1970 = A. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, VI, Cava de' Tirreni 1970, pp. 809-1094.
- RABY 1797 = P.L. RABY, *Eugenio ossia Torino liberata. Poema*, Torino, coi nuovi tipi di Pane e Barberis, 1797.
- RAGNI 2020 = S. RAGNI, *I sepolcri monumentali nella Firenze del Principato. Dagli ultimi anni del regno di Ferdinando I fino alla fine della dinastia medicea (1600-1743)*, Firenze, Altralea Edizioni, 2020.
- RAMBAUD 1971 = M. RAMBAUD, *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art: (1700-1750)*, 2 voll., Paris, S.E.V.P.E.N., 1971.
- RICE 1998 = L. RICE, *Pietro da Cortona and the Roman Baroque Thesis Print*, in *Pietro da Cortona*, Atti del convegno (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), a cura di C.L. Frommell, Milano, Electa, 1998, pp. 189-200.
- RICUPERATI 1985 = G. RICUPERATI, *Intellettuali e istituzioni della cultura nello Stato Sabauda della seconda metà del '700*, in *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione*, Atti del convegno in memoria di Carlo Palmisano (San Salvatore Monferrato, 22-24 settembre 1983), a cura di G. Ioli, Torino, Vincenzo Bona, 1985, pp. 3-15.
- 1989 = G. RICUPERATI, *I volti della pubblica felicità. Storiografia e politica nel Piemonte settecentesco*, Torino, Albert Meynier, 1989 («Piemonte moderno», 2).
- RIGA 2015 = P.G. RIGA, *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento. Tasso, Marino, gli Oziosi*, Bologna, I Libri di Emil, 2015.
- 2019 = P.G. RIGA, *L'elogio del Principe. Ritratti letterari di Eugenio di Savoia-Soissons*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2019 («Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco. V, Il ritratto»); disponibile on line, URL: https://www.fondazione1563.it/pdf/CdSP_F1563_5.5_Riga.pdf (15.2.2024)).
- Rime degli Accademici Inculti 1715* = *Rime degli Accademici Inculti. A sua eccellenza il signor Principe di Carrara, etc.*, Genova 1715.
- Rime degli Arcadi 1716* = *Rime degli Arcadi, tomo terzo. All'altezza serenissima del principe Eugenio di Savoia*, Roma, Antonio Rossi, 1716.
- Rime degli Arcadi 1717* = *Rime degli Arcadi, tomo quarto. All'illustrissimo ed eccellentissimo signore, il signor don Carlo Albani, nipote di nostro signore papa Clemente XI*, Roma, Antonio Rossi, 1717.
- Rime scelte 1709* = *Rime scelte di poeti illustri de' nostri tempi*, Lucca, Pellegrino Frediani, 1709.
- Il ritratto italiano 1927* = *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1911), a cura di C. Caversazzi et al., con prefazione di U. Ojetti, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1927.
- Una rivoluzione silenziosa 2021* = *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Galleria Corsini,

- 5 novembre 2021 – 19 aprile 2022), a cura di Y. Primarosa, Roma, Officina Libraria, 2021.
- RIZZO 2011 = A. RIZZO, *L'abecedario di un «pensionnaire du roi»: Carle Vanloo a Roma (1728-1732)*, in *Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, a cura di G. Dardanello, Cuneo, Nerosubianco Edizioni, 2011, pp. 53-60.
- RIZZO 1999 = V. RIZZO, *Ferdinandus Sanfelicius architectus Neapolitanus*, Napoli, Luciano, 1999 («Collana di studi settecenteschi napoletani»).
- 2001 = V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli, Altrastampa, 2001.
- ROCCHI – ACANFORA 1996 = G. ROCCHI – E. ACANFORA, *San Pietro. Arte e storia nella Basilica Vaticana*, Bergamo, Bolis, 1996.
- RÖTTGEN 1985 = S. RÖTTGEN, *Hofkunst - Akademie - Kunstschule - Werkstatt: Texte und Kommentare zur Kunstpflege von August III. von Polen und Sachsen bis zu Ludwig I. von Bayern*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», II, 36, 1985, pp. 131-181.
- ROMANO 2001 = A. ROMANO, *Vincenzo Monti a Roma*, Manziana, Vecchiarelli, 2001 («Negotia litteraria / Studi», 1).
- Roma-Parigi 2016 = *Roma-Parigi. Accademie a confronto: l'Accademia di San Luca e gli artisti francesi, XVII-XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 13 ottobre 2016 – 13 gennaio 2017), a cura di C. Brook et al., Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2016.
- RONOT 2002 = H. RONOT, *Jean-Baptiste Bouchardon, architecte et sculpteur*, 2 voll., Dijon, Faton, 2002.
- ROSENBERG 1974 = P. ROSENBERG, *Dandré-Bardon as a Draughtsman: A Group of Drawings at Stuttgart*, «Master Drawings», XII, 1974, pp. 137-151.
- ROSEROT 1910 = A. ROSEROT, *Edme Bouchardon*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1910.
- ROUCHON 2010 = O. ROUCHON, *L'invenzione del principato mediceo (1512-1609)*, in *Firenze e la Toscana* 2010, pp. 55-76.
- ROULEZ 1875 = J.E.G. ROULEZ, *La mort d'Alceste*, «Gazette archéologique», I, 1875, pp. 105-110.
- RUOTOLO 1979 = R. RUOTOLO, *Brevi note sul collezionismo aristocratico napoletano fra Sei e Settecento*, «Storia dell'arte», XXXV-XXXVII, 1979, pp. 29-38.
- 2005 = R. RUOTOLO, *Breve nota su fra' Ilario de' Rossi ceroplasta francescano*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, a cura di F. Abbate, Roma, Donzelli, 2005, pp. 197-199.
- RUSSO 2020 = A. RUSSO, *Storie di ritratti a Napoli tra Seicento e Settecento. Dalle rime ai marmi*, Torino, Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia di San Paolo, 2020 (Collana di Alti Studi sull'età e la cultura del Barocco. V, Il ritratto»; disponibile on line, URL: https://www.fondazione1563.it/pdf/CdSP_F1563_5.6_Russo.pdf (15.2.2024)).
- 2024 = A. RUSSO, *Un semiconosciuto episodio di Francesco Solimena letterato, accademico inculto (ovvero antiniano)*, «Il Capitale Culturale», 2024, in corso di stampa.
- SACCIO 1969 = P. SACCIO, *The Court Comedies of John Lyly: A Study in Allegorical Dramaturgy*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- SANTI 1897 = V. SANTI, *La precedenza tra gli Estensi e i Medici e l'Historia de' principi d'Este di G. Battista Pigna*, «Atti della Deputazione ferrarese di storia patria», IX, 1897, pp. 37-122.

- SANTIAGO PÁEZ 1967 = E. SANTIAGO PÁEZ, *Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España*, «Archivo español de arte», XL, 1967, pp. 115-132.
- SCARPA SONINO 1992 = A. SCARPA SONINO, *Cabinet d'amateur: le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX secolo*, Milano, Berenice, 1992.
- SCHERF 2003 = G. SCHERF, *Un sculpteur qui dessine. Michelange Slodtz*, in *Dessins français aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Atti del convegno (Paris, 24-25 giugno 1999), a cura di P.-N. Sainte-Fare-Garnot, Paris, École du Louvre, 2003, pp. 351-366.
- 2010 = G. SCHERF, *Edme Bouchardon, une figure de renouveau*, in *L'Antiquité revêue: innovations et résistances au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 2 dicembre 2010 – 14 febbraio 2011), a cura di G. Faroult et al., Paris, Gallimard, 2010, pp. 79-85.
- 2015 = G. SCHERF, *The Rediscovered Marble Busts of the Four Elements by Lambert-Sigisbert Adam*, in *The Eternal Baroque: Studies in Honor of Jennifer Montagu*, a cura di C.-H. Miner, Milano, Skira, 2015, pp. 519-534.
- 2020 = G. SCHERF, *L'influenza della scultura a Roma sugli scultori francesi a Parigi (1680-1750)*, in *Sfida al Barocco 2020*, pp. 63-74.
- SCHMIDL 1929 = C. SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1929.
- SCHMIDT 2012 = E.D. SCHMIDT, *Das Elfenbein der Medici: Bildhauerarbeiten für den Florentiner Hof von Giovanni Antonio Gualterio, dem Furienmeister, Leonhard Kern, Johann Balthasar Stockamer, Melchior Barthel, Lorenz Rues, Francis van Bossuit, Balthasar Griessmann und Balthasar Permoser*, München, Hirmer, 2012, pp. 151-183.
- SCHÜTZE 2014 = S. SCHÜTZE, *Theatrum Artis Pictoriae: i viceré austriaci a Napoli e le loro committenze artistiche*, in *Cerimoniale 2014*, pp. 37-67.
- SCOULAR 1965 = K.W. SCOULAR, *Natural Magic: Studies in the Presentation of Nature in English Poetry from Spenser to Marvell*, Oxford, Clarendon Press, 1965.
- SCRAGG 1987 = L. SCRAGG, *John Lyly, in Elizabethan Dramatists*, a cura di F. Bowers, Detroit, Gale Research, 1987, pp. 196-211.
- 2005a = L. SCRAGG, *John Lyly and the Politics of Language*, «Essays in Criticism», LV, 1, 2005, pp. 17-38.
- 2005b = L. SCRAGG, *Speaking Pictures: Style and Spectacle in Lylian Comedy*, «English Studies», LXXXVI, 4, 2005, pp. 298-311.
- Seicento napoletano* 1984 = *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Milano, Ed. di Comunità, 1984, pp. 343-362.
- Il Settecento a Roma* 2005 = *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 10 novembre 2005 – 26 febbraio 2006), a cura di A. Lo Bianco, Milano, Silvana Editoriale, 2005.
- Settecento napoletano* 1994 = *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale, 1707-1734*, catalogo della mostra (Wien, Kunstforum, 10 dicembre 1993 – 20 febbraio 1994; Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo – 24 luglio 1994), direzione scientifica di W. Prohaska, N. Spinosa, Napoli, Electa, 1994.
- Sfida al Barocco 2020* = *Sfida al Barocco 1680-1750 Roma Torino Parigi*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo – 14 giugno 2020, posticipata 30 maggio – 20 settembre), a cura di M. di Macco, G. Dardanello, C. Gauna, Genova, Sagep, 2020.

- SHARPE 2018 = M. SHARPE, *The Topics Transformed: Reframing the Baconian Prerogative Instances*, «Journal of the History of Philosophy», LVI, 3, 2018, pp. 429-454.
- SHEARMAN 1995 = J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*. "Only connect...", trad. it. di B. Agosti, Milano, Jaca Book, 1995 (ed. or. Princeton, Princeton University Press, 1992).
- SOLARO DELLA MARGHERITA 1708 = G.M. SOLARO DELLA MARGHERITA, *Journal historique du siège de la ville et de la citadelle de Turin l'année 1706*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1708.
- SOLINAS 2021 = F. SOLINAS, *I ritratti della Repubblica*, in PRIZZON 2021, pp. 7-11.
- SORRONE 2022 = M.L. SORRONE, *Su alcuni sconosciuti sonetti di Francesco Maria dell'Antoglietta per Paolo de Matteis*, in *Intorno alla Galeria di Marino* 2022, pp. 327-345.
- Sotheby's 1977 = *Palazzo Serristori. Vendita comprendente importanti dipinti antichi, dipinti del secolo XIX, mobili e oggetti di arredamento, argenti, ceramiche europee ed orientali, importanti oggetti d'arte, armi antiche [...]*, catalogo della vendita (Firenze, palazzo Serristori, 9 maggio – 16 maggio 1977), London, Sotheby's, 1977.
- Sotheby's 2007 = *Importanti dipinti, oggetti d'arte ed arredi già dalle collezioni di palazzo Serristori*, Firenze, catalogo della vendita (Firenze, palazzo Serristori, 6 novembre 2007), Milano, Sotheby's, 2007.
- SOUCHAL 1967 = F. SOUCHAL, *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du roi (1685-1764)*, Paris, Boccard, 1967.
- 1980 = F. SOUCHAL, *Les frères Coustou. Nicolas (1658-1733), Guillaume (1677-1746) et l'évolution de la sculpture française, du Dôme des Invalides aux Chevaux de Marly*, Paris, Boccard, 1980.
- 1982 = F. SOUCHAL, *A propos du buste du peintre Jean-François de Troy*, «The Burlington Magazine», CXXIV, 1982, pp. 446-449.
- Soufflot et son temps 1980 = *Soufflot et son temps 1780-1980*, catalogo della mostra (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1980), Lyon, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1980.
- SPENCER 1991 = J.R. SPENCER, *Andrea del Castagno and his Patrons*, Durham-London, Duke University Press, 1991.
- SPINELLI 1996 = R. SPINELLI, *Indagini sulle decorazioni secentesche del Casino Guadagni 'di San Clemente' a Firenze*, «Quaderni di palazzo Te», IV, 1996, pp. 37-65.
- SPINOSA 1986, ed. 1993 = N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento, dal Barocco al Rococò*, Napoli 1993² (1^a ed. 1986).
- 1987, ed. 1993 = N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento, dal Rococò al Classicismo*, Napoli, Electa, Napoli 1993² (1^a ed. 1987).
- 2018 = N. SPINOSA, *Solimena e il ritratto*, in *Francesco Solimena* 2018, I, pp. 127-141.
- SPOSATO 2020 = G. SPOSATO, *Gli uomini illustri di Andrea del Castagno alle gallerie degli Uffizi. Vicende conservative, collezionistiche e museografiche*, «Imagines», IV, 2020, pp. 180-201.
- STARITA 2018 = L. STARITA, *Solimena illustratore*, in *Francesco Solimena* 2018, II, pp. 309-322.
- STEA – QUARANTA 1989 = F. STEA – R. QUARANTA, *Alla scuola di G.B. Vico. Gherardo degli Angioli poeta e oratore*, Galatina, Congedo, 1989 («Collana di saggi e testi / Sezione», 4).
- STEPHANSON 1981 = R. STEPHANSON, *John Lyly's Prose Fiction: Irony, Humor and Anti-Humanism*, «English Literary Renaissance», XI, 1, 1981, pp. 3-21.

- Storia della civiltà toscana* 2003 = *Storia della civiltà toscana*, a cura di P. Barucci, G. Becattini, Firenze, Le Monnier, 1998-2006, III, *Il principato mediceo*, a cura di E. Fasano Guarini, 2003.
- STROPPA 1993 = S. STROPPA, «*Fra notturni sereni*». *Le azioni sacre del Metastasio*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1993.
- Subleyras* 1987 = *Subleyras:1699-1749*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Luxembourg, 20 febbraio – 26 aprile 1987; Roma, Villa Medici, 18 maggio – 19 luglio 1987), a cura di O. Michel, P. Rosenberg, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1987.
- Suite de la Clef 1734* = *Suite de la Clef, ou Journal historique sur les matières du tems, Contenant quelques nouvelles de Litterature, et autres remarques curieuses*, Paris, Etienne Ganeau, 1734.
- SWIFT 1986 = C.R. SWIFT, *The Allegory of Wisdom in Lyly's Endimion*, in *Drama in the Renaissance: Comparative and Critical Essays*, a cura di C. Davidson, C.J. Gianakaris, J.H. Stroupe, New York, AMS Press, 1986, pp. 61-83.
- SYMCOX 1989 = G. SYMCOX, *Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabaudo 1675-1730*, prefazione di G. Ricuperati, Torino, SEI, 1989 (ed. or. Berkley, University of California Press, 1983).
— 2006 = G. SYMCOX, *Politica, diplomazia, battaglie*, in *Torino 1706. Dalla storia al mito* 2006, pp. 13-55.
- TARIZZO 1707 = A.F. TARIZZO, *Ragguaglio istorico dell'assedio, difesa e liberazione della città di Torino*, Torino, per Giovan Battista Zappatore stampatore, 1707.
- TELESCA 2023 = I. TELESCA, *I viceré austriaci. Esibizione del potere tra committenza e collezionismo a Napoli (1707-1734)*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2023.
- THIRION 1885 = H. THIRION, *Les Adam et Clodion*, Paris, Quantin, 1885.
- TOGNETTI 2003 = S. TOGNETTI, *Da Figline a Firenze. Ascesa economica e politica della famiglia Serristori (secoli XIV-XVI)*, Firenze, Opus Libri, 2003.
- TONGIORGI 2012 = D. TONGIORGI, «*Matematici inurbani*» e «*fulmini tremendi*»: ancora sul «*melanconico Tana*» (intorno al 1781), in *Lumi inquieti. Amicizie, passioni, viaggi di letterati nel Settecento. Omaggio a Marco Cerruti*, Torino, Accademia University Press, 2012, pp. 182-194.
- Torino 1706. Dalla storia al mito* 2006 = *Torino 1706. Dalla storia al mito, dal mito alla storia*, a cura di D. Balani, S.A. Benedetto, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 2006.
- Torino 1706. Memorie e attualità* 2006 = *Torino 1706. Memorie e attualità dell'assedio di Torino tra spirito europeo e identità regionale*, Atti del convegno (Torino, 29-30 settembre 2006), a cura di G. Mola di Nomaglio *et al.*, 2 voll., Torino, Centro Studi Piemontesi, 2006.
- La Toscana nell'età di Cosimo III* 1993 = *La Toscana nell'età di Cosimo III*, Atti del convegno (Pisa-San Domenico di Fiesole, 4-5 giugno 1990), a cura di F. Angiolini, V. Becagli, M. Verga, Firenze, Edifir, 1993.
- Tradition & Transitions* 2017 = *Tradition & Transitions: Eighteenth-Century French art from the Horvitz Collection*, catalogo della mostra (Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 21 marzo – 9 luglio 2017), a cura di A.L. Clark, P. Rosenberg, Boston, The Horvitz Collection, 2017.
- TREY 2016 = J. TREY, *Edme Bouchardon (1698-1762)*, Paris, Louvre Éditions, 2016 («*Inventaire général des dessins, École française*»).
- Ultimi onori 1727* = *Ultimi onori di letterati amici in morte di Angiola Cimini marchesana della Petrella*, Napoli, Felice Mosca, 1727.

- Unter einer Krone* 1997 = *Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union*, a cura di W. Schmidt, Leipzig, Edition Leipzig, 1997.
- VALESIO [1700-1742] 1977-1979 = F. VALESIO, *Diario di Roma*, 6 voll., Milano, G. Scano, 1977-1979.
- VARAGNOLI 1988 = C. VARAGNOLI, *Ricerche sull'opera architettonica di Gregorini e Passalacqua*, «Architettura», 1988, pp. 21-65.
- Varj componimenti* 1714 = *Varj componimenti per le nozze del signor don Gaetano Argento, reggente e presidente del Sacro Consiglio di Napoli, con la signora donna Gostanza Merella de' marchesi di Calitri*, Napoli, Felice Mosca, 1714.
- VASSILIEVA-CODOGNET 2016 = O. VASSILIEVA-CODOGNET, "À la recherche des généalogies effigieuses de princes": *Series of Retrospective Dynastic Portraits and the Social Implications of True Likeness (Antwerp, ca. 1600)*, in *Das Porträt als kulturelle Praxis*, a cura di E.B. Krems, S. Ruby, Berlin-München, Deutscher Kunstverlag, 2016, pp. 93-107.
- VERGA 1990 = M. VERGA, *Da "cittadini" a "nobili". Lotta politica e riforma delle istituzioni nella Toscana di Francesco Stefano*, Milano, Giuffrè, 1990.
- 1991 = M. VERGA, *La «disavventura inesplicabile»: mutamenti dinastici e riforme nell'Italia del primo Settecento. Note sul granducato di Toscana da Cosimo III a Francesco Stefano di Lorena*, in *L'Europa delle Corti alla fine dell'antico regime*, a cura di C. Mozzarelli, G. Venturi, Roma, Bulzoni Editore, 1991, pp. 405-427.
- 1999 = M. VERGA, *Dai Medici ai Lorena*, in *Storia della civiltà toscana*, a cura di P. Barucci, G. Becattini, Firenze, Le Monnier, 1998-2006, IV, *L'età dei Lumi*, 1999, pp. 125-151.
- VERNESI 2013 = V. VERNESI, *Statue di Campidoglio: cronaca del Museo Capitolino*, in *I Corsini tra Firenze e Roma. Aspetti della politica culturale di una famiglia papale tra Sei e Settecento*, Atti del convegno (Roma, 27-28 gennaio 2005), a cura di E. Kieven, S. Prosperi Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013, pp. 45-51.
- VICKERS 1968 = B. VICKERS, *Francis Bacon and Renaissance Prose*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968.
- VICO ed. 1940 = G. VICO, *Scritti vari e pagine sparse*, a cura di F. Nicolini, Bari, Laterza, 1940 («Scrittori d'Italia», 174).
- VIRASSAMYNÄIKEN 2010 = L. VIRASSAMYNÄIKEN, «*Auguste punissant les concussionnaires*» de Michel-François Dandré-Bardon: *une œuvre maîtresse du musée Granet*, «La Revue des musées de France», LX, 5, 2010, pp. 42-47, 110-112.
- VITOLO 1978 = G. VITOLO, *Iconografia vichiana: una lettera inedita al marchese di Villarosa*, «Bollettino del Centro di studi vichiani», VIII, 1978, pp. 123-128.
- VOCCA 1957 = P. VOCCA, *Gherardo degli Angioli*, Salerno, Arti Graf., 1957.
- WADDY 2000 = P. WADDY, *L'architettura del Palazzo a Monte Cavallo nel Seicento e nel Settecento*, in DI CASTRO – PEDROCCHI – WADDY 2000, pp. 200-264.
- WALDMAN – PREYER 2010 = L.A. WALDMAN – B. PREYER, *The Rise of the Patronage Portrait in Late Renaissance Portrait: An Enigmatic Portrait of Giovanni di Paolo Rucellai and it's Role in Family Commemoration*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIV, 1, 2010 (2012), pp. 133-154.
- WALKER 2000 = G. WALKER, *Courtship and Counsel: John Lyly's Campaspe*, in *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*, a cura di M. Hattaway, Oxford, Blackwell, 2000, pp. 187-194.

BIBLIOGRAFIA

- WALKER 1994 = S. WALKER, *The Sculptor Pietro Stefano Monnot in Rome, 1695-1713*, Ph.D. Diss., New York, New York University, 1994.
- WALLNIG – WALLNIG 2012 = P. WALLNIG – T. WALLNIG, *Le viceregine “austriache”, in Alla corte napoletana. Donne e potere dall’età aragonese al vicereame austriaco (1442-1734)*, a cura di M. Mafrici, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2012, pp. 81-104.
- WALTON 1971 = C. WALTON, *Ramus and Bacon on Method*, «Journal of the History of Philosophy», X, 3, 1971, pp. 289-302.
- WELLS 2011 = R.H. WELLS, *Elizabethan Epideictic Drama: Praise and Blame in the Plays of Peele and Lyly*, in *George Peele*, a cura di D. Bevington, Franham, Ashgate, 2011, pp. 115-133.
- WINE 2018 = H. WINE, *The Eighteenth Century French Paintings*, London, National Gallery Company, 2018.
- ZAGARIA 1913 = R. ZAGARIA, *Vita e opere di Niccolò Amenta (1659-1719)*, Bari, Laterza, 1913.



© 2024

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



© 2024



Fondazione
1563
per l'Arte
e la Cultura

INDICE DEI NOMI

- Acciaiuoli, Agnolo (di Averardo), 79
 Acciaiuoli, famiglia, 79
 Acciaiuoli, Ginevra (di Averardo), sposata Frescobaldi, 88
 Adam, Lambert-Sigisbert, 36, 36n, 37, 40, 58, 65n
 Adam, Nicolas Sébastien, 65n
 Agricola, Filippo, 103n
 Albani, Annibale, 41, 55, 57, 57n
 Alessandro Magno, 115
 Alfieri, Vittorio, 122n
 Algardi, Alessandro, 32, 33
 Allori, Alessandro, 92
 Ambroselli, Edouard, 35n, 59n
 Amedeo V di Savoia, 125
 Amelot, Jean-Jacques, 52, 53
 Amenta, Niccolò, 105, 105n
 Ammirato, Scipione, detto 'il giovane' (Cristofano del Bianco), 72
 Ammirato, Scipione, detto 'il vecchio', 72
 Andrea del Castagno (Andrea di Bartolo di Bargilla), 78n
 Antin, Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin, duca d', 39, 44, 45, 45n
 Antoglietta, Francesco Maria dell', 115
 Arduino Ludovisi, Anna Maria, 112, 113, 113n
 Arena, Girolamo, 96
 Argento, Gaetano, 109, 110, 110n, 111
 Aristotele, 6
 Arizzoli-Clementel, Pierre, 59n
 Artale, Giuseppe, 97
 Ascham, Roger, 5, 6
 Ashley Cooper, Anthony, conte di Shaftesbury, 114
 Attignat, Ruffier d', 51, 52
 Aubert, Ange-Joseph, 40, 40n
 Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano, 40
 Augusto III di Polonia, 55
 Aulisio, Domenico, 111
 Aulisio Ferrara, Nicolò, 111
 Auvergne, Henri-Oswald de La Tour d', 60, 63, 63n, 64n
 Bacon, Francis, 2, 2n, 8, 14-16
 Badino, Luigi Donato, 124n
 Baldi, Antonio, 107
 Baldinucci, Filippo, 73
 Baldovino, Salvatore, 127-129
 Ballaira, Elisabetta, 93n
 Basile, Giovan Battista, 96
 Bava di San Paolo, Gaetano Emanuele, 131, 132n, 133, 136
 Beauvillier, Paul-Etienne-Auguste, 48n, 49n
 Beauvillier, Paul-François de, 44n, 49
 Beauvillier, Paul-Hippolyte de, duca di Saint-Aignan, 36, 36n, 40, 40n, 41n, 44, 44n, 45n, 46, 46n, 47, 47n, 48, 48n, 49n, 52, 52n, 57, 57n, 62
 Beauvillier, Paul-Louis de, 44n, 49, 49n
 Beauvillier, Paul-Louis Victor de, 44n
 Belvedere, Andrea, 98
 Belvedere, Giovanni di Campobasso, 103n
 Benaglia, Paolo, 35, 60, 60n
 Benedetti, Elpidio, 17, 17n, 19, 19n, 20, 20n, 21, 22, 22n, 23n
 Benedetto XIV (Prospero Lorenzo Lambertini), papa, 46, 48, 63, 66
 Bernabò Silorata, Pietro, 136
 Bernini, Gian Lorenzo, 22, 33, 37, 61, 64-66
 Berrettini, Pietro *vedi* Pietro da Cortona
 Berti, Camillo, 80
 Bianchi, Clemente, 66
 Bianchini, Bartolomeo, 87
 Bionducci, Gaetano, 46n
 Bizzocchi, Roberto, 72n
 Boccasso, Francesca, 93n
 Boccaccio, Giovanni, 92
 Bolgi, Andrea detto il Carrarino, 96
 Bologna, Ferdinando, 98



© 2024



- Bolzoni, Lina, 93
 Bonelli, famiglia, 40n
 Bonino, Giovan Francesco, 125
 Bonsi, famiglia, 91
 Borbone, Carlo I, re di Napoli, 98
 Borbone, famiglia, 120
 Borbone, Filippo IV, re di Spagna, 88
 Borbone, Filippo V, re di Spagna, 98, 100-103
 Borbone, Isabella, regina di Spagna, 88
 Borbone-Orleans, Filippo I, 122
 Borbone-Orléans, Louis Armand II, 47n
 Borbone-Orléans, Luigi Filippo II, 47n
 Bottari, Giovanni Gaetano, 57
 Botti, Giacinto, 77, 79, 80
 Bouchardon, Edme, 36, 36n, 37, 39n, 40, 40n, 41, 41n, 42, 50, 51n, 53, 54, 58, 58n, 61n, 65, 67n
 Boucher, François, 39n
 Boyd, James, 15
 Bracci, Pietro, 55, 57, 57n, 80
 Bricci, Basilio, 19, 21, 22, 24, 25, 27, 27n, 31
 Bricci, famiglia, 22n, 23, 25, 33
 Bricci, Giovanni, 19, 23
 Bricci, Plautilla, 17, 17n, 19-21, 21n, 22, 22n, 23, 23n, 24, 25, 25n, 27, 27n, 28, 29, 31, 33
 Brizio, Giovan Tommaso, 126
 Brosse, Charles de, 40, 62
 Buckingham, duchessa di, 36n
 Burgos, Alessandro, 126
- Caçace, Giovan Camillo, 96
 Caglioti, Francesco, 93n
 Calcaterra, Carlo, 130, 130n, 131n
 Canale, Giovanni, 97
 Canillac, Claude-François de, 45, 45n, 63
 Canova, Antonio, 66
 Cappone, Francesco Antonio, 96, 97
 Capponi, Alessandro Gregorio, 59, 59n, 66, 66n, 67
 Capua, Bartolomeo di, 111
 Carcani, Filippo, 27n
 Carducci, famiglia, 78n
 Carlo Alberto di Savoia, 136
 Carlo d'Asburgo, arciduca d'Austria e imperatore del Sacro Romano Impero *vedi* Carlo III
 Carlo di Borbone, re di Napoli *vedi* Borbone, Carlo I, re di Napoli
 Carlo Emanuele III di Savoia, 37n, 121
 Carlo I d'Angiò, re di Napoli, 75
- Carlo III d'Asburgo, imperatore, 102, 103n, 106
 Carlo VI d'Asburgo, imperatore, 41n, 126
 Carlo VIII di Valois, 52, 52n
 Cartari, Carlo, 23n
 Casini, Domenico, 80, 81
 Casini, Valore, 80, 81
 Castillon, Jean, 67
 Castorina, Domenico, 122n
 Cattaneo della Volta Paleologo, Baldassarre, 111, 112
 Cattaneo, Anna, 111, 112
 Cavaceppi, Bartolomeo, 66
 Caylus, conte di, Anne-Claude-Philippe de Tubières, 54, 67, 67n
 Ceccarini, Sebastiano, 55, 55n
 Ceci, Giuseppe, 94
 Cerotti, Francesco, 60
 Chigi, famiglia, 23, 27n
 Chimenti, Jacopo *vedi* Jacopo da Empoli
 Cimmino, Angela, 117
 Cinqui, Giovanni, 88
 Claus, Giuseppe, 67, 67n
 Clemente XI (Giovanni Francesco Albani), papa, 123
 Clemente XII (Lorenzo Corsini), papa, 58, 66
 Cochin, Charles Nicolas, 54, 63, 67
 Colbert de Villacerf, Marguerite, 45
 Cole, Janie, 73n
 Colet, John, 5
 Colombo, Giacomo, 112
 Coolidge, John, 48n
 Cornacchini, Agostino, 62
 Corsini, Agostino, 35n
 Corsini, famiglia, 58
 Corsini, Neri Maria, 57, 58
 Costanzi, Giovanni, 45, 46, 46n
 Costanzi, Placido, 66
 Coustou, Guillaume, 38n, 47, 62
 Coypel, Antoine, 54n, 67
 Crescimbeni, Giovan Mario, 98, 113
 Croce, Benedetto, 94
 Croll, Morris W., 3, 4
 Curradi, Francesco, 92
- Dandini, Pier, 88
 Dandré-Bardon, Michel-François, 38, 38n
 Daun, Wirich Philipp Lorenz von, viceré di Napoli, 105n, 106, 106n, 107, 108
 Davies of Hereford, John, 9

- de Angelis, Gherardo, 115-117
 De Dominici, Bernardo, 98, 99, 101, 102n, 107-109, 111, 113
 De Giovanni, Biagio, 116
 degli Effetti, Antonio, 31
 del Bianco, Cristofano *vedi* Ammirato, Scipione, detto 'il giovane'
 de Lellis, Carlo, 96
 de Lima, Jean, 64
 de Lione, Andrea, 97
 della Torre, Pier Ignazio, 124
 Della Valle, Filippo, 61
 de Matteis, Paolo, 94n, 95, 106, 114, 115, 115n, 117, 118
 de Milo, Domenico Andrea, 97, 114, 115
 de Nicolay, Barbara, 35n
 Derizet, Antoine, 62
 de' Rossi, Ilario, 97
 Deschamps, Pierre-Suzanne, 52
 di Macco, Michela, 93n
 d'Ippolito, Vincenzo, 110
 di Tura, Nicola Antonio, 97
 Doglio, Maria Luisa, 123
 Donne, John, 1
 Doria, Paolo Mattia, 107
 Dupré, Jean-Baptiste, 49n
 Durando di Villa, Felice, 132n
- Effner, Joseph, 59n
 Egizio, Matteo, 114
 Elyot, Thomas, 5
 Erasmo da Rotterdam, 5, 6
 Errard, Charles, 39n
 Este, Aurelia d', duchessa di Limatola, 106, 106n, 107, 108, 108n, 109, 112
 Este, d', famiglia, 72n
 Eugenio di Savoia-Soissons, 119, 119n, 120, 121, 121n, 122, 122n, 123, 123n, 124, 124n, 125-128, 128n, 129, 129n, 130-136
- Fani, Mario, 31
 Faudoas, Charles-Antoine de, 43n
 Federico Cristiano di Polonia, elettore di Sassonia, 55, 56, 56n, 57, 57n
 Federico II il Grande, re di Prussia, 40
 Felici, Vincenzo, 35
 Feoli, Teodoro, 27
 Filippo d'Orleans *vedi* Borbone-Orleans, Filippo I
 Filippo IV, re di Spagna *vedi* Borbone, Filippo V
 Fontanella, Girolamo, 96
 Francin, Claude-Clair, 40, 40n
 Frescobaldi, Antonio, cavaliere di Malta, 75
 Frescobaldi, Bardo (di Lamberto), 75
 Frescobaldi, Berto (di Rinieri), 74
 Frescobaldi, Dino, 75
 Frescobaldi, famiglia, 73, 74, 76, 78, 79, 88, 90
 Frescobaldi, Fresco (di Lamberto), 74, 75
 Frescobaldi, Geri (di Lamberto), 74, 75
 Frescobaldi, Ginevra, nata Acciaiuoli *vedi* Acciaiuoli, Ginevra
 Frescobaldi, Giuliano (di Piero), 88, 89
 Frescobaldi, Giuseppe (di Matteo), 79n
 Frescobaldi, Lamberto (di Frescobaldo), 75, 76
 Frescobaldi, Lamberto (di Matteo), 88
 Frescobaldi, Lambertuccio (di Ugolino), 75
 Frescobaldi, Leonardo (di Niccolò), 75
 Frescobaldi, Maria Anna, nata Orsini, 88
 Frescobaldi, Matteo (di Dino), 75, 76, 79
 Frescobaldi, Matteo (di Gherardo), 73, 74
 Frescobaldi, Piero (di Matteo), 73, 79
 Frescobaldi, Stoldo (di Rinieri), 75
 Frescobaldi, Teglia (di Nieri), 75
 Frescobaldi, Tommaso (di Lionardo), 75, 78
 Fuga, Ferdinando, 66
 Furietti, Giuseppe Alessandro, 66
 Furini, Filippo, 80
- Gabburri, Niccolò Maria, 61
 Gaetani d'Aragona, Niccolò, duca di Laurenzana, 98, 99
 Galletti, Filippo Maria, 88
 Gallimard, Claude-Olivier, 58
 Gambacorta, Francesco, duca di Limatola, 107, 108
 Gandolfi, Riccardo, 21, 23
 Gattola, Erasmo, 101
 Gaudiosi, Tommaso, 97
 Gentile, Bartolomeo, 25
 Gentileschi, Artemisia, 33, 33n, 96
 Gherardini, Alessandro, 83, 83n, 84
 Ghezzi, Pier Leone, 29, 54n
 Ghibbesio, Giacomo Albano *vedi* Gibbes, James Alban
 Giannelli, Basilio, 99, 99n, 100, 114
 Gianni, Giuseppe Maria (di Niccolò Francesco), 91

- Gibbes, James Alban, 23, 23n
 Gimignani, Ludovico, 27n
 Ginori, famiglia, 77, 81, 81n
 Giometti, Cristiano, 35n
 Giordano, Luca, 97, 114
 Giovanni di Stefano, 25
 Giovio, Paolo, 82
 Gondi, famiglia, 84, 84n
 Gondi, Giuliano, detto 'il Magnifico', 76, 84, 84n
 Góngora, Luis de, 1, 2, 94
 Gonnelli, Giovanni, 97
 Gordon, John, Lord, 36n
 Gracián, Baltasar, 1
 Gravina, Gian Vincenzo, 98, 107, 136
 Gregorini, Domenico, 45, 45n, 46n
 Guadagni, famiglia, 77, 79, 79n, 80, 81, 81n, 87, 90, 92
 Guadagni, Francesco (di Tommaso), 80
 Guadagni, Guitto, 80
 Guadagni, Piero (di Filippo), cavaliere di Malta, 80
 Guadagni, Tommaso (di Francesco), 79, 80
 Guidi, Domenico, 35, 35n
- Harcourt, Eugénie-Eulalie-Pauline d', 44n
 Harcourt, François d', 43, 43n, 44, 44n, 48n
 Harrach, Aloys Thomas Raimund von, viceré di Napoli, 107
 Haussonville, Gabriel-Paul-Othenim, 43, 44n
 Héré, Emmanuel, 64
 Hervey, John, Lord, 36n
 Hutin, François-Charles, 41, 41n
- Ignazio di Loyola, 7
 Innocenzo XI (Benedetto Odescalchi), papa, 27, 29, 31
 Isabella di Borbone, regina di Spagna *vedi* Borbone, Isabella
- Jacopo da Empoli (Jacopo Chimenti), 74
 Janssens, Jean-François, 61, 61n
- Kuntze, Taddeo, 57n
- Lacroix-Laval, Antoine de, 51, 52, 52n
 Laschi, Michele, 88
 Leblanc, Jean-Bernard, 54
 Le Fort, August, 37n
 Legros, Pierre, 37
- Lemoyne, Jean-Baptiste, 37n, 39n, 54, 54n
 Lenoir, Louis, 65, 65n
 Leopoldo I d'Asburgo, imperatore, 134
 L'Estache, Pierre de, 37, 37n, 59
 Leszczyński, Stanislas, 64
 Lily, William, 5
 Lippi, Lisabetta, 74
 Lippi, Lorenzo, 73, 73n, 74, 74n, 78, 88, 89
 Longhi, Roberto, 116n
 Lorenzini, Francesco Maria, 129n
 Lotoro, Valentina, 94
 Louis Armand II di Borbone-Orléans *vedi* Borbone-Orléans, Louis Armand II
 Ludovisi, Niccolò, 113
 Luigi Filippo II di Borbone-Orléans *vedi* Borbone-Orléans, Luigi Filippo II
 Luigi XIV, re di Francia, 40, 119, 120, 122, 134
 Luigi XV, re di Francia, 38, 39n
 Lyly, John, 1, 2, 2n, 3, 4, 4n, 5-11, 11n, 12-16
- MacCaffrey, Isabel, 7
 Magliar, Andrea, 111
 Maini, Giovanni Battista, 60
 Majoli d'Avitabile, Biagio, 103
 Mancini, Francesco, 55
 Mangiacani, mesticatore, 88
 Mannelli, Anna Clarice, 91
 Mannelli, Caterina, nata Pitti (moglie di Pietro) *vedi* Pitti, Caterina
 Mannelli, Filippo (di Giovanni), 91
 Mannelli, Francesco (di Amaretto), 92, 92n
 Mannelli, Jacopo (di Ugolino), 91
 Mannelli, Leonardo (di Niccolò di Jacopo), 91
 Mannelli, Ottavio (di Jacopo), 90-92
 Mannelli, Pietro (Pier Maria Baldassarre di Leonardo), 90, 91
 Mannelli, poi Mannelli Galilei, famiglia, 90, 92
 Mannelli, Raimondo (di Amaretto), 92, 92n
 Mannelli, Zanobi (di Lapo di Coppo), 91
 Manso, Giovan Battista, 96
 Maratti, Carlo, 55, 114
 Maravall, José Antonio, 14
 Marchese, Annibale, 99
 Marco d'Antonio, *festarolo*, 45, 46n
 Maria Albertina di Sassonia, 121
 Maria Amalia di Sassonia, 55
 Maria Giovanna Battista di Savoia, 123
 Mariette, Pierre-Jean, 50n

- Marino, Giovan Battista, 1, 2, 94, 94n, 96, 97, 99
 Martelli, Lorenzo, 74n
 Martini, Simone, 93
 Marigny, marchese di *vedi* Poisson de Vandières, Abel-François
 Mazzucco, Melania, 19
 Medici, Cosimo I, 77n, 82
 Medici, Cosimo III, 58n
 Medici, famiglia, 71, 72, 72n, 77, 79, 88, 89, 89n
 Medici, Ferdinando (di Cosimo III), 89
 Medici, Giangastone, 89
 Méjanès, Jean-François, 50
 Meninni, Federico, 97
 Menoux, Joseph de, 64, 65, 65n
 Merella, Costanza, 109, 112
 Metastasio, Pietro, 127, 127n, 129, 129n
 Micca, Pietro, 119n, 121, 131, 132, 132n
 Michelangelo, 38, 39, 39n, 61
 Miger, Simon-Charles, 51
 Moderati, Francesco, 35n
 Mombello, Gioseffo Antonio, 126
 Monahan, Casey Kane, 48n
 Monnot, Pierre-Étienne, 37, 37n
 Montanari, Tomaso, 65, 94
 Monti Perticari, Costanza, 103n
 Monti, Bernardino, 41n
 Monti, Vincenzo, 103, 103n
 Montlezun, Jean-Baptiste-François de, 45
 Montlezun, Marie-Généviève de, 44, 45, 45n, 46, 46n, 53
 Montmorin, Armand de, 60, 63, 64
 Morandi, Giovanni Maria, 114
 Moroni, Gaetano, 29
 Muscettola, Antonio, 97
- Natoire, Charles-Joseph, 59
 Natoire, Madame, 59
 Nespola, Agostino, 22, 22n, 23, 23n, 24
 Nespola, Caterina, 22n
 Nespola, Dorotea, 22n
 Naspola, Elisabetta, 22n
 Nespola, Maria Maddalena, 22n, 23n
 Nespola, Margherita, 22n, 23
 Nicholson, Catherine, 4n
 Nicolini, Fausto, 118
 Norden, John, 9
- Origlia, Romina, 35n
 Orsini d'Orbassano, Risbaldo, 133, 133n, 134, 135
- Orsini, Maria Anna, sposata Frescobaldi *vedi* Frescobaldi, Maria Anna
 Ottoboni, Pietro, 45n
 Ovidio, Publio Nasone, 9
- Pacheco, Juan Manuel, viceré di Napoli, 100
 Pagano, Francesco, 111
 Palazia, Elisabetta, 22
 Panini, Giovanni Paolo, 47, 66
 Perrucci, Andrea, 97
 Petrarca, Francesco, 93
 Pich, Federica, 93
 Pierre, Jean, 51n
 Pietro da Cortona, 23, 32, 33, 33n, 38
 Pigalle, Jean-Baptiste, 50, 50n, 57n
 Pignatta, Giulio, 88
 Pilaia, Paolo, 118
 Pio II (Enea Silvio Piccolomini), papa, 75
 Pio IX (Giovanni Maria Mastai Ferretti), papa, 29
 Piozzasco, Giovan Battista, 123, 123n, 124
 Pisani, Baldassarre, 97
 Pitti, Caterina, sposata Mannelli, 91
 Plutarco, 9
 Poerson, Charles, 36
 Poisson de Vandières, Abel-François, marchese di Marigny, 39n, 53, 53n, 54, 54n, 67, 67n
 Poisson, Jeanne-Antoinette, madame de Pompadour, 54
 Polignac, Melchior de, 36, 40, 40n
 Polleri, Antonio, 124n
 Pommier, Édouard, 93
 Pompadour, Madame de *vedi* Poisson, Jeanne-Antoinette
 Prizzon, Tommaso, 79
 Prono, Bartolomeo, 125
- Quaratesi, famiglia, 91
 Quevedo, Francisco de, 1
 Quintiliano, Marco Fabio, 6
 Quintin, Louis Quarré de, 40n
- Raby, Paolo Luigi, 121, 122n
 Raffaello, 38
 Ragazzi, Angelo, 41n
 Recanati, Giovan Battista, 126
 Redi, Tommaso, 84, 84n
 Reviglio, Bartolomeo, 124
 Ricasoli, Antonio (di Giulio), 87
 Riccardi, famiglia, 91

- Rigaud, Hyacinthe, 48, 64
 Ripa Buschetto, Giovan Battista, 124
 Robbio di San Raffaele, Benvenuto, 130
 Robert, Hubert, 42
 Rosa, Salvator, 94n
 Rosenberg, Pierre, 35n
 Rosenberg, Saemy, 48n
 Rospigliosi, famiglia, 23, 23n, 27n
 Rothschild, Eugene de, 47, 48n
 Rousseau, Jean-Baptiste, 136
 Rucellai, famiglia, 77n
 Rucellai, Ferro, mercante, 77n
 Rucellai, Giovanni (di Paolo), 76
 Rues, Lorenz, 25, 27, 27n
 Ruotolo, Renato, 108
- Sacchetti, famiglia, 22n
 Saint Aubin, Gabriel de, 59
 Saint-Aignan, duca di *vedi* Beauvillier, Paul-Hippolyte de
 Saly, Jacques, 49
 Sanfelice, Ferdinando, 110
 Sanseverino di Bisignano, Aurora, 98, 99, 99n, 106, 106n, 107, 108, 113
 Scaramella, Lazzaro, 45, 46n
 Scarlatti, Alessandro, 98, 99
 Scarlatti, Flaminia, 99, 113
 Schor, Johann Paul, 27n
 Scragg, Leah, 3, 4
 Serristori, Antonio (di Luigi), 82, 83
 Serristori, famiglia, 82n, 84, 87, 90, 92
 Serristori, Pier Francesco (di Antonio), 83
 Servandoni, Giovanni Niccolò, 63, 63n
 Shakespeare, William, 1
 Shearman, John, 93
 Sicca, Cinzia Maria, 69n
 Slodtz, Michel-Ange, 35, 35n, 36, 37, 37n, 38, 38n, 39, 39n, 40, 41, 41n, 42-46, 46n, 47-50, 50n, 51, 51n, 52, 52n, 53, 54, 54n, 56-61, 61n, 62, 62n, 63-67, 67n, 68
 Slodtz, Paul-Ambroise, 61, 64, 68
 Slodtz, René-Michel *vedi* Slodtz, René-Michel
 Slodtz, Sébastien-Antoine, 64, 68
 Solaro della Margherita, Giuseppe Maria, 120
 Solimena, Angelo, 97, 97n
 Solimena, Francesco, 94n, 95, 97, 97n, 98-103, 103n, 105, 105n, 106, 106n, 107-112, 114-117, 117n
 Solimena, Orazio, 109
- Solinas, Francesco, 73n, 74, 74n, 76, 79n, 88
 Souchal, François, 41n, 48n, 49, 54, 65n
 Soufflot, Jacques-Germain, 54
 Southwell, Robert, 9
 Spierre, François, 32, 33, 33n
 Spinosa, Nicola, 98, 108, 116
 Stanzione, Massimo, 96
 Starcky, Laure, 35n
 Stosch, Philipp von, 36, 36n
 Strozzi delle Stinche, famiglia, 87n
 Strozzi, famiglia, 77n
 Strozzi, Filippo (di Filippo), detto 'il giovane', nato Giovanni Battista, 77n
 Strozzi, Filippo (di Matteo), detto 'il vecchio', 76
 Strozzi, Piero (di Filippo 'il giovane'), 77n
 Subleyras, Pierre, 37, 41n, 47, 47n, 48, 55, 56, 56n
 Suttermans, Giusto, 88, 92
- Tana, Agostino, 131
 Tarchiani, Nello, 112
 Tarizzo, Francesco Antonio, 120, 121, 121n
 Tesauero, Emanuele, 1
 Tetio, Agostino, 20
 Théodon, Jean-Baptiste, 37
 Tibaldi, Maria Felice, 41n
 Tintoretto, Domenico (Domenico Robusti), 80
 Tintoretto, Jacopo (Jacopo Robusti), 80, 81
 Tocqué, Louis, 53
 Tournehem, Charles-François-Paul Normant de, 54
 Traversi, Gaspere, 116, 116n
 Trémolières, Pierre-Charles, 37, 50, 50n, 51, 51n
 Trombatore, Fabio, 97n
 Trombatore, Giuseppe, 97, 97n
 Troy, Jean-François de, 53, 53n, 57, 59, 59n, 60, 62-64
- Urbano V (Guillaume de Grimoard), papa, 25
- Vacca di San Michele, Francesco, 125
 Vaccaro, Lorenzo, 102
 Vacchetta, Filippo, 97
 Vaini, Girolamo, 45n, 47
 Valletta, Giuseppe, 102n
 Vandières, Marchese di *vedi* Poisson de Vandières, Abel-François

INDICE DEI NOMI

- Van Loo, Charles-André, 37, 37n
Vannelli, Giovan Battista, 27, 27n
Vassé, Louis-Claude, 65n
Venturelli, Caterina, 60
Vercellone, Iacopo, 127
Vershaefelt, Peter Anton, 61n
Vico, Giovan Battista, 99, 99n, 115, 117
Vidau, monsieur de, 64
Vignali, Jacopo, 77, 81
Visconte, Guido, 22
Vittorio Amedeo II di Savoia, 119-121,
121n, 123, 124, 128, 133, 134
- Vleughels, Bernardino, 59
Vleughels, madame, 59
Vleughels, Nicolas, 35, 36n, 37, 39, 40, 40n,
41-43, 43n, 44, 44n, 45, 45n, 50, 57-60
- Wackerbarth-Salmour, conte, 56
- Zappata Giuseppe, 127
Zeno, Apostolo, 127
Zoballi (o Zaballi), Virginio, 74, 76, 88, 89



© 2024

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



© 2024



Fondazione
1563
per l'Arte
e la Cultura

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo
della Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali



FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI FEBBRAIO 2024



© 2024



QUADERNI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

Quaderni delle borse di alti studi e dei premi

1. *Cultura, arte e società al tempo di Juvarra*, a cura di Giuseppe Dardanello. 2018, xiv-270 pp. con 4 figg. n.t. e 166 figg. f.t. a colori.
2. STEFANIA VENTRA, *L'Accademia di San Luca nella Roma del secondo Seicento. Artisti, opere, strategie culturali*. 2019, XLIV-372 pp. con 101 figg. n.t. e 71 tavv. f.t. a colori.
3. *Letterati, artisti, mecenati del Seicento e del Settecento. Identità culturali tra Antico e Moderno*, a cura di Michela di Macco. 2020, xiv-220 pp. con 67 figg. n.t.
4. *Natura e artificio nell'Europa del Seicento e Settecento. Artisti, conoscitori e scienziati tra osservazione, invenzione e diffusione del sapere*, a cura di Michela di Macco. 2023, XII-254 pp. con 51 figg. n.t.
5. *Le declinazioni della Historia. Figure della cultura filosofica, letteraria, storico-artistica nel Seicento e nel Settecento*, a cura di Michela di Macco. 2024, x-188 pp. con 28 figg. n.t.

Nuove esplorazioni sulla filosofia naturale inglese del XVII secolo e nuove riflessioni sulla centralità del ritratto in rapporto alle declinazioni della *Historia* – termine derivato dall’ampia accezione classica e inteso come ricerca, ricognizione e accertamento critico – sostanziano i saggi contenuti nel libro. Opere e documenti inediti arricchiscono la conoscenza di artiste e artisti; ricomposte serie di ritratti familiari danno conto dei propri mutamenti nella celebrazione diacronica delle glorie genealogiche; encomi poetici accomunano letterati e pittori nella temperata esaltazione arcadica delle qualità degli effigiati; ritratti letterari riconducono nell’alveo dinastico il famoso condottiero Eugenio di Savoia-Soissons.



Direzione generale
Educazione, ricerca
e istituti culturali

La pubblicazione è stata realizzata grazie
al contributo della Direzione Generale
Educazione, Ricerca e Istituti Culturali

