



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte e Spettacolo

Dottorato di ricerca in Storia dell'arte

XXXIV ciclo

Storia dell'arte moderna (L-ART/02)

Giovanni Battista Lenardi (1656-1703)

Tutor:
Prof.ssa Novella Barbolani Di Montauto

Candidato:
Antonio Marras
Matricola: 1337574

Coordinatore del Corso di Dottorato: Prof.ssa Manuela Gianandrea

Anno Accademico 2022-2023

Colligite fragmenta ne pereant

(Giovanni 6,12)

Giovanni Battista Lenardi (1656-1703)

Indice

Premessa	p. 8
1. La vita (1656-1703)	p. 12
2. L'opera pittorica	p. 26
2.1. Gli affreschi per la basilica di Santa Sabina	p. 38
2.2. Assunzione della Vergine con Sant'Anna e San Nicola di Mira	p. 49
2.3 Resurrezione del figlio della vedova di Nain	p. 61
2.4. Gloria di San Nicola di Bari	p. 63
2.5. I dipinti per la chiesa di San Giovanni Calibita	p. 77
2.5.1 Le anime del Purgatorio rinfrescate da un angelo	p. 82
2.5.2. Morte di San Giovanni Calibita	p. 92
2.5.3. Apparizione della Vergine e il Bambino a San Giovanni di Dio	p. 101
2.5.4. Giovanni Grande assiste gli appestati	p. 110
2.6 Apparizione di Cristo a San Giovanni di Dio	p. 122
2.7. Apparizione della Vergine e il Bambino a San Giovanni di Dio e Gloria di San Giovanni di Dio	p. 130
2.8. Estasi di San Pasquale Baylon e San Giovanni di Dio col Bambino	p. 136

2.9. Seppellimento di Sant'Andrea	p. 144
2.10. Conversione di San Paolo	p. 154
2.11. Continenza di Scipione e Morte di Giunio Bruto	p. 170
2.12. Clemenza di Scipione	p. 184
2.13. Vergine con Cristo morto e angeli	p. 189
2.14. Crocifissione di Cristo con Santo Stefano	p. 198
2.15 Quattro episodi della vita di Giuseppe	p. 206
2.16. Visione di Giovanni di Matha	p. 222
2.17 Martirio di San Loedegario	p. 232
3. Opere disperse	p. 236
3.1 Martirio dei fratelli Maccabei	p. 242
3.2 Nozze di Cana	p. 245
3.3 Opere di dubbia o erronea attribuzione	p. 253
4. L'opera grafica. Le incisioni	p. 256
4.1. San Thomas Becket	p. 259
4.2. Illustrazioni per il Raggiungimento della solenne comparsa fatta in Roma	p. 261
4.3. Sant'Onorio martire	p. 280

4.4. Effige del Beato Giolo Eremita.....	p. 283
4.5. Antiporta per Coniecturae de perpetuo azymorum vsu.....	p. 286
4.6. Illustrazione per Oratio de eligendo summo pontifice.....	p. 290
4.7. Ritratto del cardinale Pietro Ottoboni.....	p. 292
4.8. Antiporta per Vetera Monimenta.....	p. 294
4.9. Antiporta per Observationes circa viventia.....	p. 299
4.10. Ritratto di papa Innocenzo XII.....	p. 301
4.11. Antiporta per il Compendio della vita di Giuseppe della Madre di Dio.....	p. 303
4.12. Allegoria del regno di Pietro II di Portogallo.....	p. 305
4.13. Frontespizio per Numismata summorum Pontificum.....	p. 308
4.14. Illustrazioni per Numimasta Pontificum Romanorum.....	p. 310
4.15. Antiporta per Domus Divianae Sapientiae.....	p. 320
4.16. Frontespizio della tesi di Imre Czaki.....	p. 322
4.17. Frontespizio di tesi.....	p. 326
4.18. Predica di San Paolo.....	p. 328

4.19. Visione di Sant'Agostino.....	p. 331
4.20. Esprit descendant sur les Apotres.....	p. 335
4.21. Trasfigurazione da Raffaello.....	p. 337
5. L'opera grafica. I disegni.....	p. 338
5.1. Roma, Accademia di San Luca.....	p. 343
5.2. Roma, Istituto centrale per la grafica.....	p. 347
5.3. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques.....	p. 361
5.4. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.....	p. 383
5.5. Londra, Windsor Castle, Royal Collection.....	p. 415
5.6. Edinburgh, National Galleries of Scotland.....	p. 423
5.7. Stoccolma, Nationalmuseum.....	p. 424
6. Disegni di dubbia o erronea attribuzione.....	p. 432
7. Bibliografia.....	p. 442

Premessa

Giovanni Battista Lenardi è un artista poco studiato. Il suo nome, presente nelle antiche biografie, in particolar modo quelle di Nicola Pio, Francesco Maria Niccolò Gabburri e Luigi Antonio Lanzi¹, viene menzionato nelle guide antiche di Roma che enumerano in maniera generalmente corretta le opere pubbliche conservate negli edifici ecclesiastici², ma è stato di fatto trascurato dalla critica moderna. Soltanto a partire dalla metà del Novecento in riferimento alle fonti sopracitate, gli sono stati restituiti i lavori pubblici più importanti, senza però il dovuto approfondimento³. A dire il vero il destino di questo pittore romano è assimilabile a quello di altri artisti seicenteschi, per almeno un secolo dimenticati e riscoperti soltanto in seguito grazie a studi che hanno permesso di tracciare un profilo completo dal punto di vista stilistico e cronologico. Ma se per i grandi nomi è stato ormai raggiunto un buon livello di approfondimento, gli artisti “minori” soltanto negli ultimi anni sono stati indagati in maniera più sistematica, sebbene rimangano ancora delle lacune che attraverso il presente lavoro si cercherà in parte di colmare. Per quanto riguarda l’artista in questione, l’approccio troppo settoriale e poco accurato ha permesso, nel corso degli anni, il diffondersi di una serie di *vulgatae* che, riprese dai vari autori che si sono occupati dell’argomento, hanno portato ad inquadrare il pittore in maniera superficiale e talvolta scorretta.

Innanzitutto, si è detto che Lenardi fu prevalentemente un grafico e che quest’attività lo assorbì talmente da non permettergli di dedicarsi pienamente alla pittura che, laddove venne esercitata, fu come di allievo di Lazzaro Baldi, nella bottega del quale avrebbe sempre svolto un ruolo subalterno. Queste affermazioni sono corrette solo in parte. Se è vero che il lavoro come disegnatore di frontespizi, di apparati celebrativi, di carrozze e trionfi da tavola fu senz’altro felice dal punto di vista inventivo ed anche particolarmente prolifico, veniva svolto

¹ Si veda N. Pio ed. 1977, pp. 89-90; F.N.M. Gabburri, *Vite di pittori*, PAL. E.B.9.5, III, pp. 1367, 1379; L. Lanzi, 1809, II, p. 217.

² F. Titi 1674; P. de Sebastiani 1683; F. Titi 1686; G.B. Rossini 1693; O. Panciroli 1707; G. Pinarolo 1713; G. Roisecco 1725; G. Richa, IV, 1776; F. Martinelli 1761; F. Titi 1763; I. Venuti Cortese 1763; N. Roisecco 1765; R. Venuti 1767; C. Cerasi 1780; B. Orsini 1790; M. Vasi 1794; *Guida di Firenze* 1820; F. Cancellieri 1823; F. Gandini 1832; G. Melchiorri 1834; G.B. Cipriani 1838; A. Nibby 1839; A. Nibby 1844; G. Head 1849; A. Rufini 1861; A. Pellegrini 1869; D. Angeli 1903.

³ Si veda L. Hutter, R.U. Montini 1957; *Mostra dei restauri* 1970; M. D’Onofrio 1971; G. Zandri 1971; M. Mosco 1974.

in parallelo rispetto a quello pittorico. Dunque, nulla di diverso da ciò che avveniva per tutti i principali artisti suoi contemporanei per i quali i disegni da tradurre in stampe o destinati alla fabbricazione di suppellettili e mobili, oltre che rappresentare un momento in cui era possibile esprimere una maggiore libertà creativa, venivano di norma realizzati anche come fonte di guadagno minore ma aggiuntiva rispetto a quella delle grandi commissioni. Se questo luogo comune ha portato a trascurare le poche opere pubbliche conosciute, spesso considerate addirittura qualitativamente non valide, e ad ignorare quasi totalmente quelle “da cavalletto”⁴ (ancora per la maggior parte disperse sul mercato antiquario), ha permesso invece un discreto approfondimento nella conoscenza della sua produzione grafica. Tra i contributi dedicati alla grafica di Lenardi⁵, si segnala in particolare l’articolo scritto da Sonia Brink nel 2001⁶, l’unico fino ad ora, ad avere tentato una parziale ricerca tesa ad accoppiare le opere pittoriche conosciute ai disegni preparatori conservati in varie raccolte europee, da quelle del Louvre alle collezioni di Düsseldorf.

Per quanto riguarda invece la bibliografia relativa alla vita e alle opere pittoriche si possono ricordare i due saggi di Paola Ferraris⁷ che per primi hanno analizzato l’uno gli affreschi per Santa Sabina, l’altro invece l’attività dell’artista all’interno della bottega del Baldi e forniscono un elenco delle opere principali e alcuni dati biografici di sicuro interesse, ripresi nella voce enciclopedica redatta nel 2005 da Lucia Casellato⁸. Proprio verificando le informazioni fornite si sono finalmente accertati, grazie ad un nuovo spoglio delle fonti archivistiche, il luogo e la data di nascita, ovvero Roma 1656, come dimostra l’atto di battesimo avvenuto nella chiesa di San Marcello il 30 maggio dello stesso anno, ma soprattutto quelli della morte da collocare non nel 1704, come tutti gli autori, anche recentemente continuano a ripetere, ma il 21 agosto 1703. Inoltre, grazie alla lettura dei libri degli Stati delle Anime, è stato possibile conoscere i nomi dei membri della famiglia dell’artista e i vari indirizzi dove era domiciliato.

⁴ A tal proposito di è dimostrato fondamentale il contributo di Sestieri nel suo *Repertorio*. Si veda G. Sestieri, 1993.

⁵ G. Neerman, D. Bodart 1974; K. Rowntree, R. Holland 1974; L. Salerno 1974; G. Zabert 1979; G. Fusconi, S. Prospero Valenti Rodinò 1982; N. Turner 1982; G. Sestieri, M.C. Funghini, C. Gasparri 1984; G. Fusconi 1986; A.E. Popham, L. Lloyd 1986; A. Cipriani, E. Valeriani 1988; C. Legrand, D. D’Ormesson-Peugeot 1991; M. Jaffè 1994; G. Sestieri 1994; L. Berardi 1996; U.V. Fischer Pace 1997; D. Spengler 1997; P. Bjurström, B. Magnusson 1998; N. Turner 1999; G. Bora 2003; M. Chiarini 2004; J.M. Mertz 2005; M. Epifani 2006; F. Petrucci 2007; S.J. Turner, C. White 2014; A. Marras 2021; A. Marras 2022.

⁶ Si veda S. Brink 2001.

⁷ Si veda P. Ferraris 1986; P. Ferraris 1991.

⁸ L. Casellato 2005.

Attraverso il presente lavoro che integra quello realizzato durante la tesi magistrale, si è cercato di redigere un catalogo delle opere pittoriche conosciute, organizzate in singole schede corredate di immagini e divise, per quanto possibile, in ordine cronologico.

Ai dipinti già noti ma privi in molti casi di una lettura stilistica e di una corretta datazione, approfondita oltre che dalla ricerca bibliografica anche soprattutto da quella archivistica, se ne aggiungono alcuni inediti. A partire dalla pala dell'altare maggiore della chiesa romana di San Nicola dei Lorenesi, da me restituita a Lenardi tramite una ricerca pubblicata in un contributo sulla rivista "Paragone" nel 2020⁹, sono stati individuati un gruppo di nuovi dipinti. Si ricorda innanzitutto il pannello ad affresco nel portico della basilica di Santa Sabina con le storie di San Domenico finora ignorato dalla critica, unico superstite del ciclo pittorico, eseguito da Lenardi entro il 1683, composto da altri due affreschi oggi non più visibili perché staccati agli inizi del Novecento.

Di particolare interesse, nonostante lo stato di conservazione precario e l'attuale collocazione in deposito, sono le quattro tele con episodi della vita di San Giuseppe (*Matrimonio di Giuseppe e Maria, Sogno di Giuseppe, Fuga in Egitto e Sacra famiglia nella bottega da falegname*) un tempo ubicate nella omonima chiesa della città di Teramo. L'autografia oltre che per motivi di carattere stilistico è comprovata dall'esistenza di alcuni disegni e dal confronto con la pala conservata nella chiesa fiorentina di Santa Maria dell'Umiltà dipinta dal nostro pittore nel 1703, pochi mesi prima di morire. Gli angeli raffigurati mostrano delle tele con episodi della vita di Gesù che sono delle autocitazioni di opere dipinte in precedenza, tra cui una *Fuga in Egitto* che è direttamente riferibile a una delle tele teramane. Lo stesso vale per una *Crocifissione* che ha permesso di riportare alla mano di Lenardi la pala proveniente dalla distrutta chiesa di Santo Stefano a Cascia (Perugia), già attribuita alla bottega di Lazzaro Baldi, oggi nel Museo civico di Palazzo Santi dello stesso comune. Si ricordano poi un dipinto su rame con San Giovanni di Dio e il Bambino, rinvenuto in un armadio della Curia Generalizia dei Fatebenefratelli, replica autografa di bella qualità di uno dei rami conservati nel Museo del Barocco romano ad Ariccia, già in collezione Lemme; e, sempre legate alla canonizzazione di San Giovanni di Dio avvenuta nel 1690, le due tele attribuite alla scuola di Maratti, inviate da Roma, poste nella basilica di San Juan de Dios a Granada.

Ai dipinti si aggiunge la vasta produzione grafica, divisa in due parti: la prima relativa alle incisioni da lui ideate, sia singole stampe che corredo illustrativo di libri, di grande interesse

⁹ A. Marras 2020.

perché hanno permesso di delineare una fitta rete di relazioni tra Lenardi e una serie di committenti, figure di aristocratici ed intellettuali, la seconda dedicata invece ai disegni. Questa sezione è stata organizzata in ordine topografico, sia per mantenere memoria delle ragioni storiche di carattere collezionistico per cui interi blocchi di disegni sono confluiti in un determinato fondo, sia per via della difficoltà in molti casi di datare i singoli fogli non riferibili a dipinti, che laddove conosciuti, sono stati inseriti, insieme ad eventuali incisioni, nelle schede delle pitture corrispondenti. Come si vedrà si è fatto ordine sul materiale soprattutto per quanto riguarda l'individuazione dei soggetti, spesso scorretti o troppo generici, evidenziando i rimandi tra una raccolta e l'altra, nel caso dell'esistenza di più versioni dello stesso foglio o di disegni realizzati per i medesimi cicli pittorici perduti. Tra tutti i fondi spicca per importanza e numero di esemplari conservati quello del Wallraf-Richartz Museum di Colonia, i cui disegni sono stati solo in parte pubblicati e rappresentano del materiale di primario interesse. È doveroso sottolineare con un certo rammarico, che l'unica raccolta della quale non è stata possibile la consultazione è quella di Düsseldorf, per motivi legati alla pandemia e al riordino dei fondi ancora non digitalizzati.

Infine, si segnala che alle due sezioni dei dipinti e dei disegni ne seguirà una con le opere rispettivamente pittoriche e grafiche, disperse sul mercato o per le quali l'attribuzione a Lenardi viene considerata dubbia o errata.

1. La vita (1656-1703)

La fonte più antica che fornisce notizie biografiche sull'artista è Nicola Pio nelle sue *Vite*:

“Giovanni Battista Lenardi pittore, nacque a Roma l'anno 1656. Hebbe i primi principij del disegno da Lazzaro Baldi e sempre continuò nella scuola di questo bravo maestro, sinché ne riuscì pratico nel colorire, facile nell'inventare, e ricco nelle composizioni. Comparve in privato et in publico con diverse sue opere, tra le quali un altare in San Nicola de' Lorenesi; nel coro della chiesa di Sant'Andrea delle Fratte uno delli tre quadri grandi, rappresentante quando pongono il santo nella sepoltura. Nella chiesa di San Giuseppe de Falegnami in Campo Vaccino, il quadro della prima cappella nell'entrare a mano manca, ove è dipinta un'Assunta, e nella chiesa di San Giovanni Colabita detta de' Bonfratelli una cappella, et il quadro dell'altar maggiore con la Madonna, il santo e altre figure, opera di valore e diligentemente condotta, e doppo altri quadri per particolari, passò da questo all'altro mondo di fresca età, nell'anno 1704 e fu sepolto in San Nicola in Arcione in Roma. Il cui ritratto è stato fatto e delineato da Antonio Creccolini.”¹⁰

Ignorato da Filippo Baldinucci e da Pellegrino Antonio Orlandi, viene ricordato da Francesco Niccolò Maria Gabburri. Nel suo prezioso elenco di artisti si legge: “Giovanni Batista pittore, scolare di Lazzaro Baldi. Il Pinarolo, nel tomo primo, a 84, non scrive altre notizie di questo artefice, ma pone il solo nome dicendo che sono sue pitture in Roma nella chiesa di San Giuseppe”. L'autore poco più avanti, accresce i dati redigendo una seconda voce aggiornata: “Giovanni Battista Lenardi romano, pittore di stima non ordinaria, scolare di Lazzaro Baldi. Fu uomo d'incorrotti costumi e caritatevole dei poveri in grado eminente.”¹¹ Infine il Lanzi, riprendendo le fonti precedenti comprese le varie guide di Roma, pose Lenardi, accanto a Michelangelo Ricciolini, Pietro Paolo Baldini e Pietro Locatelli, tra gli scolari di Pietro da Cortona “quantunque fosse istruito ancora dal Baldi”¹².

¹⁰ Cit. N. Pio ed. 1977, pp. 89-90.

¹¹ F.N.M. Gabburri, *Vite di pittori*, PAL. E.B.9.5, III, pp. 1367, 1379. Consultabile on-line sul sito www.memofonte.it. Francesco Niccolò Maria Gabburri (Firenze, 1676-1742) mecenate, membro di numerose accademie, diplomatico, studioso e conoscitore di storia dell'arte fu uno dei personaggi più importanti nell'ambiente culturale fiorentino del Settecento, anche grazie ai contatti con gli intellettuali italiani ed europei. Fu collezionista appassionato di grafica e autore delle *Vite dei Pittori*, un'opera mai data alle stampe, ma che si proponeva di aggiornare le raccolte di biografie più famose in particolar modo quella dell'Orlandi. Per una bibliografia specifica si veda N. Turner 2003; N. Barbolani di Montauto 2006; A. Donati 2014; N. Nastasi 2021, pp. 47-58.

¹² Cit. L. Lanzi 1809, II, p. 217.

Partendo da queste notizie, arricchite e comprovate dallo spoglio delle fonti archivistiche si può confermare che Giovanni Battista Lenardi¹³ nacque a Roma nel 1656¹⁴ e venne battezzato nella chiesa di San Marcello al Corso il 30 maggio dello stesso anno¹⁵. I genitori furono Pasqua e Sebastiano Lenardi¹⁶ come si apprende dall'iscrizione sepolcrale paterna ancora conservata nel pavimento del coro della chiesa di Santa Maria del Popolo, dove Giovanni Battista viene nominato insieme alla madre e al fratello Pietro Paolo, anch'egli pittore¹⁷. Dalla lettura di questa possono trarsi alcune interessanti osservazioni: Sebastiano, *antique ac catolicae probitatis viro*, deceduto il 2 settembre 1682, viene detto *pisaurensi*, indicando dunque come città d'origine della famiglia, Pesaro¹⁸; la dedica alla memoria del defunto venne realizzata dall' *amicus probatissimus* Vincenzo Guizzardi¹⁹ canonico erudito che venne nominato, sotto il pontificato di Innocenzo XI, dal cardinal Gaspare Carpegna²⁰, primo custode della Congregazione delle Reliquie con il compito di scavare e individuare le reliquie di santi e martiri negli antichi cimiteri²¹. Un rapporto d'amicizia che non deve

¹³ Lenardi risulta essere la forma corretta ma si trova citato già dalle fonti antiche nelle forme alterate "Leinardi", "Leonardi" e talvolta "Lionardi" o "Linardi", così come il nome nelle contrazioni "Giambattista" e "Giovanbattista".

¹⁴ Così riportano tutte le fonti e questa sembra essere la data corretta ma si segnala che nel Libro dei Morti della Chiesa di San Nicola in Arcione (Archivio Storico del Vicariato di Roma, d'ora in poi ASVR, X, 1691-1713), dove è registrato il decesso il 21 agosto 1703, viene detto quarantottenne e dunque nato nel 1655.

¹⁵ "*Joanne Bapta* fuit Baptizatus a Ven.li Patre Julio Spirello (?) de / mei licentia infortem natu ex Patre Bastiano / Leonardo de Pesaro, et ex Matre Pasqua de Pasqualis / coniuge de Subiaco ex Parrocchia S. Andrea cui / imposit nomem Joanne Bapta, ostetrix / fuit Agata...", ASVR, San Marcello al Corso, Registro dei Battesimi, vol. XVIII, 1654-1656, p. 89. Questa data potrebbe coincidere con il giorno di nascita od essere quello immediatamente successivo a questa.

¹⁶ Registrato nel Libro dei Morti di Santa Maria del Popolo (ASVR, 55, VIII, 1663-1700) il 3 settembre 1682 era figlio di "Belardini de Leonardis" (forse "Belardino" o "Bernardino"), sposato con Pasqua originaria di Subiaco e figlia di "Pasqualis", morì a 62 anni (dunque nacque nel 1620) nella sua abitazione a via Ripetta. Questa informazione è confermata dal Registro degli Stati delle Anime della medesima parrocchia (ASVR, 77, 1682-92).

¹⁷ Per la trascrizione dell'epigrafe si veda G. Fascarelli 1868 e V. Forcella 1869.

¹⁸ La notizia ignorata dalle biografie coeve (es. Nicola Pio), viene riportata soltanto in quella scritta da Filippo de Boni (1840, p. 554). La stessa informazione è presente nel Libro dei Morti (si veda nota n. 24) in cui è detto "a Pisauro".

¹⁹ P. Giovanni Vincenzo Guizzardi padovano, già canonico della soppressa Religione di San Salvatore in Alga, fu il successore del Vannucci il 14 luglio 1675 e Canonico deputato delle reliquie dei Santi nei Cimiteri. Morì il 5 gennaio 1689. Per una bibliografia specifica si veda G.M. Crescimbeni 1899, p. 56.

²⁰ Gaspare Carpegna (Roma, 1625-1714) venne elevato al titolo cardinalizio nel 1670 da papa Clemente XI Altieri ed eletto cardinal vicario nel 1671, titolo che mantenne strenuamente per 40 anni durante ben cinque diversi pontificati. Fu membro di numerose congregazioni religiose ma vicino anche alla cultura laica perché eletto arcade nel 1691. Tentò di salire al soglio pontificio nel 1689 ma non ebbe successo a causa delle ostilità del Granducato di Toscana e della Francia. Morì nel 1714 e venne sepolto nel sacello di famiglia a Santa Maria in Vallicella. Per una bibliografia specifica si veda C. Benocci 2003 e G. Romeo 1977.

²¹ "L'operato del Guizzardi, primo «Custode delle Ss. Reliquie e dei Cimiteri», si protrasse sino al 1689, anno della sua morte, e grazie alla sua instancabile attività di «corposantaro» migliaia di nuovi martiri si aggiunsero alle già ben nutrite schiere celesti: a conferma di tale affermazione, che apparentemente potrebbe sembrare affrettata ed inesatta, sta un documento citato e trascritto dal Boldetti – ed a lui fornito dal cardinale Carpegna – relativo al primo anno di attività del canonico padovano. Limitatamente al 1672, primo anno della sua attività, il Guizzardi estrasse dalle catacombe romane – in realtà solo da tre cimiteri suburbani, quelli di Calepodio, Priscilla e Pretestato – ben 428 corpi di presunti martiri, 394 dei quali anonimi e riconosciuti come tali solo in base ai «segni di martirio» più accreditati, la «palma» ed il «vaso di sangue»." M. Ghilardi 2012, p. 260.

sorprendere perché nella stessa epigrafe Sebastiano Lenardi è definito *sanctorum scientia edoctus*, dunque in rapporto con il Guizzardi proprio per le approfondite conoscenze agiografiche. Sebastiano nei documenti è detto figlio di “Belardini de Leonardis”, forse identificabile con Bernardino Lenardi dei conti di Urbania (città in provincia di Pesaro) autore di un libro di memorie manoscritte in cui dà notizia del trasferimento a Roma nel 1667 per volere di Alessandro VII della biblioteca che Francesco Maria II della Rovere aveva destinato per lascito testamentario ai chierici regolari minori del SS. Crocifisso²². È invece da escludere l’ipotesi che Sebastiano Lenardi fosse imparentato con Gian Giacomo, morto nel 1562, di cui si conserva presso la chiesa di San Francesco a Pesaro il monumento sepolcrale²³.

Da queste notizie si può comprendere che la famiglia d’origine del pittore, seppur non legata direttamente all’ambiente artistico, era invece molto vicina a quello ecclesiastico ed in particolar modo alla cerchia di eruditi ed intellettuali che, nel solco di una sempre più precisa politica papale che raggiungerà il culmine nel Settecento, indirizzavano i tradizionali studi di *antiquaria* verso la riscoperta e la valorizzazione delle fonti e dei monumenti testimoni del cristianesimo delle origini, innescando così un processo di studio che poi si concretizzerà da un lato nella ristrutturazione degli edifici sacri e dall’altro nella realizzazione di cicli decorativi *ex novo*. Dunque, la scelta di Sebastiano Lenardi, coinvolto, seppur con un ruolo marginale in quell’ambiente culturale, di indirizzare entrambi i figli agli studi artistici, appare, se non proprio scontata, quantomeno lungimirante soprattutto in funzione delle buone prospettive di carriera che, nella Roma di quel periodo, si sarebbero potute aprire ad un giovane dotato ed incline alle arti.

La famiglia è puntualmente registrata nel Libro degli Stati delle Anime di Santa Maria del Popolo (77, 1682-92) nell’anno 1682 e si apprende che risiedeva in via di Ripetta verso il Corso al civico 24. Pasqua e Sebastiano Lenardi, entrambi sessantaduenne, vivevano insieme ai due figli Giovanni Battista allora di ventisei anni e Pietro Paolo²⁴ trentaduenne che risulta

²² B. Boncompagni 1863, pp. 308-309; E. Narducci 1872, pp. 8-9. Il fondo oggi è custodito nella Biblioteca Alessandrina di Roma, G. Rita 2012. Si coglie l’occasione per ringraziare la Dott.ssa Ilaria Sanetti per lo scambio di informazioni sull’argomento.

²³ Del monumento sepolcrale esiste la scheda nel Catalogo generale dei Beni culturali (OA11 00052304). Gian Giacomo Lenardi (1498-1562) era figlio di Francesco e fratello del colonnello Antenore, che si distinse nelle guerre di Candia, fu il primo ad essere investito del titolo di Conte di Montelabate da Francesco Maria I della Rovere, riconfermato poi da Guidobaldo II. Studiò a Bologna ma si addottorò a Ferrara nel 1522 e per lungo tempo fu ambasciatore dei rovereschi presso la Serenissima di Venezia. Morì in patria a 63 anni nel 1562. Per una bibliografia specifica si veda V. Mandelli 2005.

²⁴ Di Pietro Paolo Lenardi pochissime e confuse le notizie: ignorato dalle fonti il suo nome compare per la prima volta nel 1682, accanto a quello dei familiari, nell’iscrizione del sepolcro paterno e nel Libro dei Morti di Santa Maria del Popolo come figlio di Sebastiano Lenardi; successivamente come vincitore della prima classe di

sposato con Margherita Gigli²⁵ madre di Agnese e Francesco, di due ed un anno, e con la sessantacinquenne Belardina figlia di Pasquale da Subiaco, si presume sorella maggiore di Pasqua. La casa, poiché non viene specificato il contrario, risulta di proprietà ed evidentemente di proporzioni comode dall'alto numero di persone che vi vivevano, fatti che denotano la posizione economica agiata della famiglia.

Poche sono invece le notizie riguardo la giovinezza del pittore: il suo nome si distinse insieme a quello del fratello Pietro Paolo tra i vincitori nelle classi di pittura dei concorsi tenuti dall'Accademia di San Luca, per la prima volta a sedici anni nel 1672 aggiudicandosi il primo premio della terza classe²⁶, successivamente nel 1673, vincendo il primo premio della seconda classe²⁷ e l'8 ottobre 1679 vincendo questa volta il primo premio della prima classe²⁸. Da prendere con le dovute precauzioni invece la notizia, non riportata da Nicola Pio²⁹ nella sua biografia (la più antica quindi, si presume, la più attendibile), ma per la prima volta dal Bonacina³⁰, poi dall'Orsini nella sua guida di Ascoli Piceno³¹ e poi ripresa da alcune fonti successive³², secondo cui Lenardi fu allievo di Pietro da Cortona. Se la notizia fosse vera vorrebbe dire che il giovane pittore avrebbe frequentato lo studio del Berrettini in tenera età fino ai 13 anni, cioè fino al 1669 data della morte del maestro e prima dell'ingresso in

pittura del concorso dell'Accademia di San Luca nel 1672 con un disegno rappresentante *Medea che uccide i figli* (A. Cipriani, E. Valeriani 1988, I, pp. 41, 44) e nuovamente come vincitore del quinto premio della prima classe di pittura con *Alessandro dona Camaspe* nel 1673 (*Ivi*, pp. 49, 55). Venne poi ammesso insieme al fratello nella Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta il 5 marzo 1684 (V. Tiberia 2005, p. 100) e fu assiduo frequentatore delle riunioni fino a quella del 9 novembre 1687, l'ultima in cui è documentata la sua presenza. Viene inoltre nominato nel 1690 in un pagamento per aver restaurato una sua opera nella chiesa romana di San Giuseppe dei Falegnami (G. Zandri 1971, pp. 58, 87). Dal Libro degli Stati delle Anime di Santa Maria del Popolo (si veda nota n. 16) del 1682 risulta, come sopra accennato, trentaduenne, dunque nato nel 1650. Si può ipotizzare, dalle vittorie in classi superiori rispetto a quelle di Giovanni Battista, che fosse tra i due fratelli il maggiore d'età ma venne con ogni probabilità a mancare prematuramente proprio negli anni in cui stava completando la sua formazione. Nel Thieme-Becker (XIII, 1929, p. 43) viene riportata la notizia, non verificabile perché non viene citata la fonte, per cui morì nel 1691. Si conserva ancora in Accademia, oltre alle opere sopracitate, un disegno di pieghe (A. Cipriani, E. Valeriani, 1988, I, pp. 164, 175). Si segnala infine che un disegno raffigurante l'episodio biblico della battaglia di Gabaon in cui Giosuè chiese a Dio di fermare il sole (Giosuè 10:12-13) ovvero "A fine Representation of the celebrated Battle fought under Joshua: "sta sol." The Drawing is excellent, the Composition rich and harmonious, and the Colouring uncommonly brilliant", risulta venduto il 16 giugno 1803 a Londra presso la casa d'aste di Peter Coxe. Consultabile on-line sul Getty Provenance Index.

²⁵ Venticinquenne e figlia di Becco Gigli romano.

²⁶ Vinse con una copia da uno dei bassorilievi della Colonna Traiana, si veda A. Cipriani, E. Valeriani, I, 1988, pp. 41, 48.

²⁷ Vinse con un disegno a sanguigna rappresentante *Dio consegna a Mosè le tavole della legge*, *Ivi*, pp. 49, 57.

²⁸ La prova prevedeva due disegni, entrambi perduti, uno con il *Ritrovamento di Mosè nelle acque del fiume* ed uno *ex tempore* con "L'istoria di Daniele quando nel luogo de leoni Abacucco portato dall'Angelo gli portò da mangiare", Archivio storico dell'Accademia di San Luca, vol. 45, p. 71. Si veda inoltre A. Cipriani, E. Valeriani, I, 1988, p. 69.

²⁹ "Hebbe i principij del disegno da Lazzaro Baldi e sempre continuò nella scuola di questo bravo maestro, sinché ne riuscì pratico nel colorire, facile nell'inventare, e ricco nelle composizioni." N. Pio ed. 1977, p. 89.

³⁰ Citato in P. Pecchiai 1952, p. 155, si veda nota 20.

³¹ B. Orsini 1790, p. 148.

³² L. Lanzi 1795-1796, II, part. 2, p. 450; S. Ticozzi 1818, p. 303; N. Fabbrini 1896, p. 30.

Accademia di San Luca. In tal caso avrebbe forse potuto assistere al completamento della pala dell'altare maggiore di San Carlo ai Catinari con la *Processione di San Carlo*, terminata nel 1667 e che risulta essere una delle sue ultime opere³³. Sono quelli in effetti gli anni in cui Pietro da Cortona, ormai vecchio e affetto dalla gotta e dalla chiragra, "poteva permettersi il lusso di rifiutare le più vantaggiose proposte per fare solo quello che gli piaceva"³⁴ e dedicarsi proprio all'insegnamento. Si può, sempre per via ipotetica, ritenere possibile che il giovane Giovanni Battista fosse potuto entrare in contatto con il Cortona grazie alla già menzionata amicizia del padre Sebastiano con il Guizzardi a sua volta vicino al cardinal Carpegna famoso collezionista, tra le altre cose, di opere del Berrettini³⁵. Certa è invece la notizia secondo la quale si avvicinò al pittore cortonesco Lazzaro Baldi. Non a caso venne premiato con il primo premio della prima classe di pittura nel 1679 anno in cui Baldi era stato nominato principe dell'Accademia. Nel corso degli anni fu uno degli allievi più fedeli perché non soltanto partecipò insieme al maestro agli importanti cantieri che gli erano stati affidati, ma venne nominato nel suo testamento del 1698³⁶. Inoltre Lione Pascoli, pur non dedicando un'intera biografia al pittore, nella vita del Baldi scrisse che quest'ultimo "ebbe continuamente quantità di scolari [...] e solo Giambatista Lenardi mi sono persuaso, che degno sia da essere rammentato"³⁷.

Il primo lavoro pubblico del giovane Lenardi venne eseguito per la basilica di Santa Sabina a Roma dove dipinse nel coro gli affreschi con le scene di *San Domenico che predica il rosario in Santa Sabina* e *San Gregorio Magno che istituisce le litanie*, staccati durante i lavori di restauro nel 1919 e collocati nei depositi del convento dove sono tutt'oggi conservati in stato frammentario³⁸, a cui si aggiunge l'inedito pannello ad affresco con l'*Ingresso di San Domenico a Santa Sabina* che si trova nel portico, al di sopra dell'entrata laterale. Questi, attribuiti già da Pietro de' Sebastiani nella sua guida del 1683 che fornisce anche un utile termine *ante quem* per la loro datazione³⁹, vennero commissionati dal cardinale domenicano di origine britannica Philip Howard di Norfolk⁴⁰, già adoperatosi per far eseguire altri

³³ A. Anselmi 1996, pp. 660-667. Per il bozzetto della tela in collezione Colonna si veda V. Casale, in A. Lo Bianco 1997, pp. 383-384.

³⁴ Cit. G. Briganti 1962, p. 111.

³⁵ Si veda S. Prosperi Valenti Rodinò 1997, p. 96.

³⁶ A. Pampalone 1979, pp. 147-156; P. Ferraris 1986, p. 249, 265.

³⁷ L. Pascoli 1736, II, p. 161.

³⁸ Per bibliografia specifica si veda P. Ferraris 1991, pp. 53-66.

³⁹ "Nel choro si vedono pitture a fresco, che esprimono la prima predicazione del Santo Rosario in Roma da S. Domenico in quella chiesa, di mano di Giovanni Battista Lenardi romano; accanto S. Gregorio Magno in atto di predicare contro la peste, & ivi istituì l'album." P. de' Sebastiani 1683, p. 67.

⁴⁰ Philip Thomas Howard (Londra, 1629 - Roma, 1694) proveniente da una delle famiglie maggiormente rappresentanti del cattolicesimo in Inghilterra, dopo la formazione a Cambridge e viaggi in Francia, venne nominato, sotto il regno di Carlo II, elemosiniere della regina Maria di Braganza rivestendo una delle cariche

interventi di restauro all'edificio. Per il cardinale negli anni successivi realizzò un'incisione celebrativa con San Thomas Becket e probabilmente i due rami con San Giovanni di Dio e Pasquale Baylon conservati nel Museo del Barocco romano ad Ariccia⁴¹. Inoltre, fu grazie alla vicinanza con il prelato, in quegli anni impegnato in un'attività diplomatica che mirava ad un avvicinamento tra la corte inglese e la Santa Sede, che Lenardi ottenne la realizzazione dei disegni per le illustrazioni del libello scritto da John Michael Wright e pubblicato nel 1687 (cui seguì un'edizione londinese nel 1688) per celebrare la visita dell'ambasciatore inglese Roger Palmer, conte di Castlemaine⁴². Per quest'opera l'artista delineò il frontespizio, i trionfi di zucchero per il banchetto e le carrozze da parata ideate da Ciro Ferri e poi incise da Arnold van Westerhout con il quale inaugurò una fortunata collaborazione⁴³. La partecipazione a quest'impresa editoriale viene considerata l'inizio dell'attività grafica di Lenardi, che fu non solo prolifera ma anche molto felice sia dal punto di vista tecnico che inventivo proprio per la maggiore libertà creativa rispetto a quella di cui poteva godere lavorando per la committenza religiosa. Lo studio delle incisioni su disegno dell'artista (che si analizzeranno in maniera approfondita nella sezione della tesi dedicata alle stampe) ha messo in luce una rete di rapporti intessuti nel corso degli anni con importanti figure di mecenati ed intellettuali. Tra questi si ricordano il cardinal Howard, la duchessa Ottavia Renzi⁴⁴ ma anche Giovanni Giustino Ciampini⁴⁵, conosciuto a Santa Sabina dove era impegnato a rilevare le memorie dell'antica basilica, per il quale realizzò non soltanto il già nota antiporta di *Vetera Monimenta*⁴⁶, ma anche quelli di due trattati editi nel 1688 e nel

più prestigiose della corte. Dopo l'insorgenza di moti anticattolici lasciò l'Inghilterra e, dopo un nuovo soggiorno in Francia, giunse in Italia dove Clemente X nel 1675 lo nominò cardinale assegnandogli il titolo prima di Santa Maria in Trastevere, poi di Santa Maria sopra Minerva. Per una bibliografia specifica si veda C.F.R. Palmer 1867.

⁴¹ A. Pampalone in F. Petrucci 2007, pp. 52-55.

⁴² J.M. Wright 1687.

⁴³ Arnold van Westerhout (Anversa, 1651 - Roma, 1725). Allievo del pittore Alexander Goutier, dopo aver lavorato per un breve periodo ad Anversa, collaborò successivamente con il padre a Praga. Poi, nel 1680, si trasferì a Roma dove si specializzò come incisore nello studio di Cornelis Bloemaert. Durante questo periodo tradusse soprattutto opere di Carlo Maratti. Tra il 1688 e il 1692 risiedette a Firenze al servizio del Granduca di Toscana. Abbandonata la pittura, in età ormai matura, si dedicò esclusivamente all'incisione, illustrando, tra l'altro, la Festa Teatrale per le nozze di Ferdinando III e Beatrice di Baviera e l'opera di Bonanni *Numismata pontificum romanorum* (Roma, 1699). Per una bibliografia specifica si veda D. Bodart 1976.

⁴⁴ A. Marras 2021, pp. 3-6; A. Marras *Nuove considerazioni* (in corso di pubblicazione).

⁴⁵ Giovanni Giustino Ciampini (Roma, 1633-1698) indirizzato inizialmente verso gli studi giuridici, si mostrerà più incline a quelli storici e letterari. Dopo la laurea in diritto conseguita a Macerata nel 1656, dove era giunto per sfuggire dalla pestilenza, tornò a Roma dove entrò in contatto con numerosi studiosi. Nominato nel 1669 Direttore dei Brevi di Grazia e Prefetto dei Brevi di Giustizia e vestito l'abito prelatizio, dal 1675 al 1681 diresse il *Giornale de' Letterati*. Negli anni seguenti si specializzò nei più vari campi di studio, dall'*antiquaria* ed epigrafia, alla teologia, alla fisica e alla meccanica. Morì a seguito dell'esposizione ai fumi di mercurio nel luglio del 1698. Per una bibliografia specifica si veda W.E.K. Middleton 1975, p. 141; S. Rotta 1990, pp. 99-175.

⁴⁶ G.G. Ciampini 1690. Il frontespizio è stato approfonditamente analizzato in D. Spengler 2007, pp. 365-380.

1696⁴⁷. Contemporaneamente l'artista illustrò le opere di Lodovico Sergardi⁴⁸ ma soprattutto di Filippo Bonanni come le *Observationes circa viventia* del 1691⁴⁹, *Numismata summorum Pontificum templi Vaticani fabricam* edita nel 1696 e *Numismata Pontificum Romanorum*, dato alle stampe nel 1699, per il quale disegnò la maggior parte delle tavole come ricordano le parole di encomio dell'autore: “*Omnia haec diligentissime, concinneque Romae delineavit suo eleganti calamo Jo. Baptista Lenardi quae hoc in opere clarissime significavit, qua excellentia in pingendi arte fit praeditus*”⁵⁰.

Negli anni successivi l'attività grafica oltre alle illustrazioni per volumi a stampa comprese anche l'ideazione di elaborati frontespizi per tesi di laurea, una produzione comune anche ai suoi maestri Pietro da Cortona e Lazzaro Baldi⁵¹, di cui restano alcuni rari esemplari⁵².

Contemporaneamente solcò tutte quelle che possono essere considerate le più importanti tappe per la formazione e la realizzazione di un artista a cavallo tra Sei e Settecento: prima eletto nel 1684 membro della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon poi, dopo aver conseguito vari premi nei concorsi, ammesso il 16 luglio 1690 nella lista degli Accademici di Merito di San Luca⁵³, dove partecipò assiduamente alle riunioni tra il 1691 e il 1702⁵⁴ svolse anche l'attività di insegnante di disegno⁵⁵. Questa è testimoniata anche dal fatto che ebbe due allievi, Antonio Grecolini (1675-1736) e Giacomo Triga (1674-1746), che da lui appresero “i principij del disegno e della pittura” e passarono dopo la sua morte nello studio di Benedetto Luti⁵⁶. Nel 1694 accanto a Lorenzo Ottoni curò l'allestimento dell'esposizione annuale⁵⁷ mentre nel 1696 raccolse le donazioni del marchese Teodoli e di monsignor Strozzi

⁴⁷ G.G. Ciampini 1688; G.G. Ciampini 1696. I frontespizi presentano la stessa immagine leggermente variata, dell'autore inginocchiato che rende omaggio al pontefice, si veda A. Marras 2022, p. 193.

⁴⁸ L. Sergardi 1689; A. Marras 2022, p. 193.

⁴⁹ F. Bonanni 1691. Per una bibliografia specifica si rimanda a G. Boffitto 1922, p. 126; R. Lefevre 1978, p. 427; M.B. Guerrieri Borsoi 2004, p. 144; A. Marras 2021, pp. 5-6.

⁵⁰ F. Bonanni 1699, p. 366.

⁵¹ A. Pampalone 2014.

⁵² A. Marras 2022, pp. 196-199.

⁵³ “16 luglio 1690 - furono proposti Accademici di Merito li signori Pietro Locatelli e Gio. Batta Lenardi pittori romani li quali essendosi rigorosamente praticata la formalità dell'ultimo decreto sopra ciò fatta et essendo li med. Portato in conformità di d.to decreto e Statuto li loro quadri e quelli veduti e pubblicamente ben considerati furono con uniformità di pareri ammessi”; “...li due quadri furono consegnati allo Custode per darle luogo fra gli altri come fece...”. Archivio storico dell'Accademia di San Luca, vol. 45, pp. 145-146. Delle opere donate non rimane traccia. Si coglie l'occasione per ringraziare la Dott.ssa Elisa Camboni per la sua disponibilità.

⁵⁴ S. Ventra 2019, pp. 310, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 326.

⁵⁵ Lenardi presiedette alle sedute di disegno dal modello nudo in posa tra il 1691 e il 1703, si veda Archivio storico dell'Accademia di San Luca, vol. 45, pp. 149, 155-167, 172-179; vol. 46, pp. 73, 76-91, 96, 105, 107, 110.

⁵⁶ N. Pio ed. 1977, pp. 19, 42.

⁵⁷ Archivio storico dell'Accademia di San Luca, vol. 45, pp. 154-155.

per il centenario dell'Accademia⁵⁸. Fu poi nominato provveditore della chiesa dei Santi Luca e Martina nel 1697 sempre insieme all'Ottoni, il 24 aprile 1698 invece assunse la prestigiosa carica di Stimatore di quadri⁵⁹, mentre il 18 gennaio 1699 fu in ballottaggio per la carica di Primo Rettore insieme a Baldi, Fontana, Morandi e Locatelli ma ottenne sei voti favorevoli e quattro contrari e vinse poi Lazzaro Baldi⁶⁰. Infine, nel gennaio 1700, fu nuovamente incaricato di allestire, insieme all'Ottoni, gli apparati per i festeggiamenti⁶¹. Quest'attività iniziò nel 1695 quando realizzò una tela per celebrare il centenario dell'istituzione accademica da collocare

“al primo piano delle scale dove si rappresenti Apollo che tenghi nelle mani le tre gratie rappresentanti le nostre professioni Pallade dea della virtù che conduce il genio ad Apollo acciò l'infruisca talento da approfittarsene vi sia un putto con bacile ripieno di tutte le sorte di strumenti appartenenti a dette professioni acciò si apigli a quelle alla quale trova maggiore applicazione”⁶².

L'allestimento di apparati effimeri è ulteriormente testimoniato dalla facciata predisposta in Campidoglio insieme al pittore decoratore Girolamo Giacobbi il 4 novembre 1691 per il possesso di Ottavio Riario senatore di Roma⁶³.

È di particolare interesse ricordare la consulenza richiesta a Lenardi dai gesuiti nel 1695 per esaminare i disegni progettuali di Andrea Pozzo per l'altare di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù⁶⁴. Il progetto venne promosso sin dal 1694 per volontà di padre Tirso Gonzales (1624-1705), che incaricò Carlo Mauro Bonacina della gestione dei fondi e Padre Pozzo della parte artistica, nominandolo architetto dei lavori. Venne indetto un concorso al quale il Pozzo, presentando ben dodici diversi progetti, partecipò insieme ad altri undici architetti, dando inizio a quella che venne definita nel diario redatto dallo stesso Bonacina “la grande

⁵⁸ “Per il Centenario dell'Accademia Lenardi da parte del marchese Teodoli prestò 10 scudi – da parte di Mons. Strozzi 6 piastre”. *Ivi*, p. 166. Monsignor Strozzi è identificabile con il prelado ed erudito Leone Strozzi (1657-1722), cognato di Ottavia Renzi per la quale l'artista eseguì alcune opere.

⁵⁹ *Ivi*, p. 171. Si veda S. Ventra 2019, p. 163, 216-217. Si ricorda a tal proposito che Lenardi stilò nel 1702 con Francesco Monnaville (nominato Stimatore insieme a lui nel 1698) l'inventario dei quadri dall'eredità di Pietro Santi Bartoli (ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 4, Notaio Johachinus, Vol. 305, Maggio 1702, ff.3-9, 63r, 145r, 218r-219r), documento trascritto in M. Guerrieri 2010, pp. 148-149.

⁶⁰ *Ivi*, p. 176.

⁶¹ P. Ferraris 1991, p. 66.

⁶² Trascritto in A. Cipriani, E. Valeriani, I, 1988, p. 194.

⁶³ Su Ottavio Riario si rimanda a G. Giudicini 1876, II, pp. 61-62. Sull'apparato effimero allestito per la cerimonia al Campidoglio che seguì la cavalcata fatta dal marchese Riario dal Quirinale si veda *Esatta descrizione* 1691; G.A. Lorenzani 1691; M. Fagiolo Dell'Arco 1997, pp. 559-560; Fagiolo Dell'Arco 2007, II, p. 204; M.C. Cola 2015, p. 153.

⁶⁴ “30 aprile 1695 - Il Cav. Mattia de Rossi esaminati tutti i disegni al Collegio Romano, alla presenza dei PP. Eschirandi e Stagnetti, approva l'ultimo disegno del Pozzo. Il pittore Gio. Battista Lenardi, allievo del Cortona, è dello stesso parere.” P. Pecchiai 1952, p. 155.

battaglia”⁶⁵. Infatti, da ciò che si apprende dalle fonti⁶⁶, fu una gara davvero aspra, in un ambiente molto competitivo, per la realizzazione di un’opera che, oltre ai benefici economici, avrebbe fornito all’artista vincitore anche sicura fama. Dunque, in questo contesto, la consulenza di Lenardi è indice del fatto che a quella data egli aveva raggiunto una posizione di spicco nell’ambiente accademico romano. Inoltre, frequentano l’ambiente gesuita legato a quello portoghese tramite Tirso Gonzàles, impegnato nell’attività missionaria nelle colonie americane⁶⁷, Lenardi ricevette l’incarico di realizzare non soltanto il già noto disegno inciso da Westerhout per celebrare il re del Portogallo Pietro II di Braganza, ma anche due cicli di pitture su rame con le *Storie di Stanislao Kotska* e la *Vita di Maria* da inviare nella casa madre dei gesuiti brasiliani presso San Salvador de Bahia, su cui si tornerà in seguito⁶⁸ (pp. 305-307; 404-414).

Tornando all’attività pittorica dopo gli affreschi di Santa Sabina va collocata in ordine cronologico la pala con l’*Assunta* per la chiesa di San Giuseppe dei Falegnami dipinta tra il 1683 e il 1686. L’opera attribuita dalla Zandri a Pietro Paolo Lenardi sulla scorta di un pagamento ricevuto da questi per “aver aggiustato e accomodato il suo quadro”⁶⁹, deve essere invece considerata di mano di Giovanni Battista come confermano tutte le fonti antiche⁷⁰. Il dipinto, documentato a Roma fino al 1929 e che si credeva perduto, dopo vari passaggi sul mercato antiquario, è oggi esposto presso il LACMA (Los Angeles County Museum of Art) a cui è stato donato dai precedenti proprietari in occasione del cinquantenario della fondazione museale.

Negli anni successivi, tra il 1685-1690, si pone la realizzazione della pala dell’altare maggiore della chiesa di San Nicola dei Lorenesi. Citata da Nicola Pio nella biografia dell’artista e da alcune guide di Roma, è stata erroneamente attribuita al pittore lorenese Nicola de Bar ma deve essere restituita al catalogo di Lenardi come dimostra anche l’esistenza di due disegni⁷¹. Di poco successiva (1688-1691) è la tela per l’abside della chiesa di Sant’Andrea delle Fratte, rappresentante la *Sepoltura di Sant’Andrea*. La pala, insieme a

⁶⁵ *Diligenze fatte per l’elezione del disegno della nuova cappella del Nostro Santo padre Ignazio da farsi in questa chiesa del Gesù di Roma. 1695 a dì 20 febbraio*. Opera citata in P. Pecchiai 1952, pp. 148-167.

⁶⁶ Continuava il Bonacina: “Non è facile che si trovi a nostra memoria un’altra opera che più di questa sia stata nella contrarietà di pareri più dubbiosa, per la pretesione degli esterni più tempestata di fuori, per le discordie dei dimestici più agitata di dentro. Congiurarono a renderla ragguardevole e la moltitudine degli Operaj che concorrevano, e l’impegno dei personaggi ch’aspiravano ad essere arbitri. Soprattutto ne accresceva la stima l’ambizione degli Archietti.” *Ivi*, p. 152.

⁶⁷ A. Colombo 2012, pp. 97-137.

⁶⁸ Per l’incisione si veda in particolare S. Vasco Rocca 1990, p. 144; S. Rocca 1995, p. 18.

⁶⁹ G. Zandri 1971, p. 87.

⁷⁰ O. Panciroli 1707, p. 557; G. Melchiorri 1834, p. 429.

⁷¹ A. Marras 2020.

quella centrale con la *Morte* del santo di Lazzaro Baldi e a quella sinistra con il *Martirio* di Francesco Trevisani, si pone come una delle opere più significative per le grandi dimensioni e per il contesto nel quale venne collocata⁷².

Significativa è l'attività del nostro pittore per i Fatebenefratelli per i quali licenziò numerose commesse tanto dal divenire l'artista favorito dell'Ordine. Per la chiesa di San Giovanni Calibita sull'Isola Tiberina, rinnovata in occasione della canonizzazione avvenuta nel 1690 di Giovanni di Dio, santo fondatore dell'Ordine, dipinse tutte le nuove opere da collocare nell'edificio: la pala dell'altare maggiore rappresentante *La Vergine porge il bambino a Giovanni di Dio*, per altro, già riferita a lui dalle guide settecentesche e di cui esiste una stampa incisa da Hubert Vincent ma poi creduta erroneamente di Andrea Gennaroli⁷³; la pala con la *Morte di San Giovanni Calibita* nel secondo altare destro e l'*Apparizione di Cristo a San Giovanni di Dio* conservata nel coro della cappella della Curia Generalizia⁷⁴. È inoltre da restituire all'artista anche la piccola tela ovale nella prima cappella destra con le *Anime del Purgatorio rinfrescate da un angelo* e il quadro rappresentante *Giovanni Grande guarisce gli appestati*, che faceva parte della collezione Fagiolo donata al museo di Palazzo Chigi ad Ariccia⁷⁵. L'opera una "memoria" destinata ad essere forse un dono per un personaggio prestigioso, riproduce fedelmente l'affresco sul soffitto della sagrestia della chiesa di San Giovanni Calibita, che, dopo svariate attribuzioni (dallo Schor al Baldi) può essere anch'esso riportato alla mano di Lenardi. Alle opere appena elencate vanno aggiunte due tele conservate presso la basilica di San Juan de Dios a Granada, una con la *Gloria di San Giovanni di Dio* e l'altra una replica della pala dell'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Calibita⁷⁶, finora attribuite alla scuola di Maratti ma che vanno ritenute di Lenardi e vennero inviate insieme a quelle di Lazzaro Baldi a seguito della sopracitata canonizzazione.

Sempre legata all'ambiente dei Fatebenefratelli è la pala con la *Conversione di San Paolo* dipinta intorno al 1697 per la cappella della famiglia Ulisse nella distrutta chiesa di San Giovanni Battista dell'Ospedale a Velletri. Creduta per lungo tempo del Berrettini, era già stata attribuita a Lenardi per ragioni stilistiche⁷⁷ ma l'esistenza di un disegno autografo passato sul mercato antiquario permette di fugare ogni dubbio in proposito. Venne invece dipinta nel 1694, data di canonizzazione dei santi fondatori dell'ordine dei Trinitari, la tela

⁷² Si veda M. D'Onofrio 1971.

⁷³ F. Titi ed. 1763, p. 60; R.U. Montini 1957, p. 68.

⁷⁴ Si veda L. Hutter, R.U. Montini 1957; P. Ferraris 1986.

⁷⁵ Cit. M.G. Bernardini, in *Pittura barocca romana* 1999, p. 102.

⁷⁶ R. Japón 2019, pp. 469-494.

⁷⁷ R. Sansone 2000, pp. 95-99.

rappresentante la *Visione di San Giovanni di Matha* che oggi si trova nel coro del convento adiacente alla chiesa romana di San Carlo alle Quattro Fontane.

A testimoniare il fatto che l'artista fosse conosciuto ed apprezzato fuori dal territorio romano, si possono menzionare una serie di opere realizzate negli ultimi anni della sua attività. La prima è la pala d'altare con il *Martirio di San Leodegario* conservata nella chiesa di Notre-Dame a Chauvigny commissionata da un medico francese a Roma nel 1702⁷⁸, l'altra invece quella per la chiesa di Santa Maria dell'Umiltà adiacente all'Ospedale dei Fatebenefratelli in Borgo Ognissanti a Firenze. La tela raffigura un *Compianto su Cristo morto* e venne dipinta da Lenardi a Roma nel 1703 pochi mesi prima di morire⁷⁹.

Alle opere sopracitate vanno aggiunti due cicli pittorici inediti. Il primo composto da quattro tele un tempo poste nell'altare maggiore della chiesa di San Giuseppe a Teramo (oggi in deposito) rappresentanti scene della vita di San Giuseppe (*Matrimonio di Giuseppe e Maria, Sogno di Giuseppe, Fuga in Egitto e Sacra famiglia nella bottega da falegname*), erroneamente attribuite a Sebastiano Majewski, artista polacco attivo in Abruzzo nella prima metà del XVII secolo. Il secondo è rappresentato da una *Crocifissione* proveniente dalla distrutta chiesa di Santo Stefano a Cascia (Perugia), attribuita alla bottega di Lazzaro Baldi.

Meritano una menzione a parte i quadri da cavalletto di soggetto sacro e profano, gli "altri quadri per particolari" come li chiama Nicola Pio, che dimostrano un'attività rivolta anche alla committenza privata oltre che a quella religiosa. I più significativi sono la coppia di tele un tempo nella collezione romana del cardinal Giulio Alberoni (1664-1752), oggi nell'omonimo collegio a Piacenza, rappresentanti la *Continenza di Scipione* e il *Suicidio di Bruto*, probabilmente le stesse citate nell'elenco dei premi messi in palio per la lotteria organizzata a partire dal 1703 dallo spedizionario Alessandro Sensini⁸⁰.

Facevano invece parte della collezione aretina della famiglia Fossombroni due opere presenti nell'inventario della raccolta redatto da Benedetto Luti nel 1718⁸¹, conservate all'epoca nella galleria, rappresentanti *Scipione l'Africano in atto di restituire la sposa schiava al principe di Altiburo* e la *Favola d'Apollo e Dafne*⁸². Quella con Scipione è stata identificata da Liletta

⁷⁸ H. Roy 1999, pp. 189-194.

⁷⁹ M. Mosco 1974, p. 127; A. Floridia, in E. Ghilardi, E. Diana 2012, pp. 79-91.

⁸⁰ La vicenda è trattata in un articolo pubblicato da M. Epifani 2006, pp. 90-103.

⁸¹ Si ricorda che alla morte di Lenardi nel 1704, due suoi allievi Antonio Grecolini e Giacomo Triga passarono entrambi allo studio di Benedetto Luti. Si veda N. Pio ed. 1977, pp. 19, 42.

⁸² "15 - Un quadro in tela di sette, e cinque per traverso rappresentante Scipione Africano in atto di restituire la sposa schiava al principe Daltiburi, mano di Gian Battista Linardi in figure intiere con cornice nera e riporti intagliati dorati. [...] 85 - Un ovatino in rame alto mezzo palmo in circa rappresentante la favola d'Apollo, e

Fornasari presso il Palazzo delle Spade ad Arezzo, attuale sede della Soprintendenza⁸³. Una *Resurrezione del figlio della vedova di Nain* dalla collezione del cardinal Joseph Fesch (1763-1839) che la donò alla Corsica attraverso un lascito testamentario, è oggi conservata nell'omonimo museo di Ajaccio.

Tra le opere passate sul mercato antiquario, in parte documentate da Sestieri nel suo *Repertorio*⁸⁴, si segnalano tre tele una rappresentante il *Martirio dei fratelli Maccabei* della quale è stato individuato un disegno conservato a Düsseldorf⁸⁵, una con il *Rapimento di Rinaldo* rielaborazione di quella di medesimo soggetto dipinta da Andrea Camassei ed infine quella raffigurante le *Nozze di Cana*, battuta da Dorotheum nel 2019, della quale esistono due disegni, uno ad Holkham Hall ed uno a Colonia⁸⁶, da considerarsi uno dei capolavori dell'artista.

Dallo spoglio dei registri parrocchiali della chiesa di San Nicola in Arcione⁸⁷, è documentata nell'anno 1700 la presenza di Lenardi nel rione Trevi, dove abitava nella strada Rasella⁸⁸ in casa del sig. Dugrella (dunque in affitto), insieme alla moglie Angelica Luciani⁸⁹, ai due figli Giuseppe⁹⁰ di due anni e Francesco Antonio di uno, alla suocera Diana Luchetti e al cognato Michelangelo. Nel 1702 è registrato un terzo figlio di nome Bastiano di cinque mesi mentre nel 1703 Maria una “serva d’Urbino” venticinquenne che viveva presso la famiglia⁹¹. Tutta la zona era, già nel corso del Seicento, densamente popolata da artisti: oltre a capomastri,

Dafne, mano di Giovan Battista Linardi con cornice nera intagliata dorata”. Rispettivamente in L. Fornasari 2003, pp. 83, 86.

⁸³ Si veda L. Fornasari, in F. Cristelli 2003, p. 203.

⁸⁴ Si veda G. Sestieri 1994, II, fig. 624, 627.

⁸⁵ Düsseldorf, Kunst Palace Museum, 288 x 415 mm, inv. KA (FP) 2843.

⁸⁶ Holkham Hall, coll. Earl of Leicester, 243 x 181 mm inv. 2G5; 274 x 208 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, 274 x 208 mm inv. Z 03133.

⁸⁷ In E. Debenedetti 2013, III, pp. 19, 21-22. Qui è registrato come “Giovanni Battista Leonardi, fu Sebastiano, romano, anni 44.”

⁸⁸ Dalla pianta di Roma del Nolli del 1748 si apprende che era l'antico nome dell'attuale via Rasella, che andava da via Felice (attuale via delle Quattro Fontane) fino alla strada Nuova (attuale via della Panetteria) costeggiando i giardini pontifici del Quirinale. La zona, nonostante i pesanti sconvolgimenti subiti nell'Ottocento per la costruzione del traforo Umberto I, ha grossomodo mantenuto l'originale topografia. Grande perdita invece è stata, a causa del sorgere dell'edilizia umbertina, la demolizione delle antiche abitazioni compreso Palazzo Grimani (che a sua volta sorgeva su fabbriche romane, si veda I. Venuti Cortese, I, 1763, p. 41) e la stessa chiesa di San Nicola in Arcione, demolita nel 1907, per far posto ad un nuovo edificio prospiciente il largo del Tritone.

⁸⁹ Di anni 25 originaria di Aversa e che, secondo un'ipotesi della Debenedetti (2013, III, p. 22) con il fratello Michelangelo, potrebbe essere figlia del sessantottenne Candido Luciani registrato nel 1775 in Sant'Angelo in Pescheria. A dire il vero, oltre ad una discordanza di date, se la madre dei due, Diana Lucchetti, viveva in casa della figlia è da presumere che il marito fosse già deceduto come infatti attesta il registro stesso. Angelica è detta “fu Domenico”, la madre invece “vedova di Luciani Domenico” (*Ivi*, p. 19).

⁹⁰ Figlio primogenito, verrà censito come pittore nella parrocchia di San Lorenzo in Damaso nel 1725 e morto entro il 1750 anno in cui la seconda moglie è censita come vedova nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina. Non si ha nessuna notizia riguardo la sua attività artistica.

⁹¹ ASVR, Parrocchia di San Nicola in Arcione, Stati delle anime, 1702-1703.

scalpellini, argentieri, stampatori, vi aveva avuto dimora Andrea Sacchi⁹² e soprattutto Carlo Maratti che terminò i suoi giorni in una casa con rimessa in strada Felice⁹³.

Giovanni Battista Lenardi morì a Roma “di fresca età”⁹⁴ per cause non ancora chiarite, il 21 agosto 1703⁹⁵ nella sua abitazione in via Rasella, e venne sepolto nella chiesa non più esistente di San Nicola in Arcione⁹⁶. L’unico ritratto che lo raffigura (fig. 1) fu commissionato da Nicola Pio come corredo illustrativo delle *Vite* e venne disegnato a sanguigna dal suo allievo Antonio Grecolini⁹⁷.

⁹² R. Barbiellini Amidei 1999, p.31.

⁹³ E. Debenedetti 2013, III, p. 19.

⁹⁴ N. Pio ed. 1977, p. 90.

⁹⁵ E non nel settembre 1704 come si legge nell’iscrizione del disegno di Grecolini che probabilmente ha influenzato anche Nicola Pio nelle *Vite* (*Ivi*, p. 90) così come tutta la critica successiva antica e moderna. Ad ulteriore conferma il nome di Lenardi e della sua famiglia è registrato negli Stati delle anime della chiesa di San Nicola in Arcione consultati nell’Archivio Storico del Vicariato di Roma fino al 1703, nel 1704 la casa risulta affittata ad altri.

⁹⁶ Si legge nel Libro dei Morti (ASVR, Parrocchia di San Nicola in Arcione, X, 1691-1713) della medesima parrocchia a p. 108: “*Joannes Baptista Lenardi pictor filius g. / Sebastiani Romanus annoru 48 cir. coniux / Angelica Maria Lucini degens infirmus / in quodam domo posit. in via Rasella in Communione / S. M. Ecclesia animam sumo deo reddidit / cuius cadaver die sequenti allocato fuit ad hanc / ecclesiam Ham et in eadem humatu SS. Sacramentis / ecclesia omnibus fuit munitus.*”

⁹⁷ Si veda P. Bjurstrom 1995, p. 60.



Fig. 1. Antonio Grecolini, *Ritratto di Giovanni Battista Lenardi*, 1704, 342 x 243 mm, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 634/1863.

2. L'opera pittorica

Giovanni Battista Lenardi, come già accennato, è conosciuto soprattutto per essere stato il miglior allievo di Lazzaro Baldi e per l'attività grafica attraverso la quale espresse le doti di elegante disegnatore di frontespizi, apparati celebrativi, carrozze e trionfi da tavola, felice dal punto di vista inventivo e anche assai prolifica. Si sottolinea che tale attività si svolse in realtà parallelamente rispetto a quella pittorica. Se l'erronea convinzione diffusasi nel corso del tempo che l'artista fosse solo un disegnatore ha portato a trascurare lo studio dell'esiguo numero di tele realizzate e ad ignorare quasi totalmente quelle "da cavalletto", ha favorito invece un discreto approfondimento nella conoscenza della sua produzione grafica⁹⁸.

Tra i pochi studi su Lenardi pittore si ricordano nuovamente quelli di Paola Ferraris, l'uno dedicato alla prima opera pubblica conosciuta, ovvero i due affreschi eseguiti entro il 1683 per la basilica di Santa Sabina⁹⁹, e l'altro alla produzione religiosa della bottega¹⁰⁰.

Quello che emerge da questi contributi, ripresi dalla critica successiva che si è occupata sporadicamente dell'argomento, è il fatto che il pittore ebbe all'interno della bottega del maestro un ruolo subalterno, non sviluppando mai una autonomia né operativa né tantomeno stilistica, muovendosi nelle fila di un cortonismo di maniera che ripeteva, in modo stanco ed acritico, formule già sperimentate in passato.

Sebbene gli studi su Lazzaro Baldi necessiterebbero un aggiornamento¹⁰¹ e quelli sulle dinamiche della sua bottega siano un capitolo della storia dell'arte ancora quasi totalmente da scrivere, è indubbio che Baldi divenne un artista di fama, definito "uno dei più operosi licenziatori di immagini sacre nella seconda metà del Seicento romano"¹⁰², ebbe presso di sé

⁹⁸ Si veda S. Brink 2001, pp. 95-112. Per i maggiori contributi sull'attività grafica di Lenardi si rimanda inoltre a L. Salerno 1974, pp. 323-368; G. Fusconi, S. Prospero Valenti Rodinò 1982, pp. 81-118; G. Fusconi 1986, pp. 61-64; A. Cipriani, E. Valeriani 1988, I, pp. 41, 48-49, 57, 164, 175; U.V. Fischer Pace 1997, cat. nn. 87, 125, 139; D. Spengler 1997, pp. 204-213; N. Turner 1999, II, p. 6; J.M. Merz 2005, pp. 11, 308.

⁹⁹ Si veda P. Ferraris 1991, pp. 53-66.

¹⁰⁰ P. Ferraris 1986, pp. 247-274.

¹⁰¹ Resta di fondamentale importanza il catalogo pubblicato da Antonella Pampalone sui disegni del pittore conservati presso l'Istituto Centrale della Grafica, A. Pampalone 1979. Si ricordano poi alcuni contributi che recentemente hanno fatto luce su alcuni aspetti della produzione o restituito alla sua mano alcune opere: A. Martoni 2014, pp. 171-186; F. De Martino¹ 2015, pp. 23-32; F. De Martino² 2015, pp. 181-187; A. Pampalone² 2017, pp. 213-219.

¹⁰² Cit. V. Casale 1983, p. 262.

una grande quantità di allievi che servivano per ottemperare all'alto numero di commissioni che la bottega riceveva, allievi che dirigeva fornendo i modelli per le opere da eseguire nella stessa maniera in cui aveva fatto prima di lui Pietro da Cortona. Questo è attestato dai disegni di sua mano esistenti, il cui nucleo più significativo è conservato presso l'Istituto Centrale per la Grafica, dal carattere spesso considerato ripetitivo poiché, più che a rinnovare le invenzioni, l'urgenza delle consegne portava a riproporre idee già partorite in passato, spesso combinate insieme¹⁰³.

È indubbio che Lenardi ricevette dal maestro “i primi principij del disegno [...] sinché ne riuscì pratico nel colorire, facile nell'inventare, e ricco nelle composizioni”¹⁰⁴ come ricorda Nicola Pio, e fu uno degli allievi più fedeli, l'unico “degno da essere rammentato” secondo Lione Pascoli¹⁰⁵. Il pittore fu coinvolto attivamente nel processo produttivo della bottega, come attesta l'esecuzione di un certo numero di opere a partire dal disegno del maestro e per committenti ottenuti grazie al suo tramite, in particolare i Fatebenefratelli. Basti pensare alla volta della sagrestia della chiesa di San Giovanni Calibita, o allo stendardo con l'*Apparizione di Cristo a Giovanni di Dio*, ai due dipinti su rame della raccolta Lemme o ancora alla pala con la *Conversione di San Paolo* (pp. 110-129, 136-143, 154-169). Ancora accanto a Lazzaro Baldi (e al giovane Francesco Trevisani) dipinse una delle tre monumentali pale nell'abside della chiesa di Sant'Andrea delle Fratte (pp. 144-153). I due artisti furono legati da un rapporto professionale ma, c'è da credere, anche affettivo, come attesta il fatto che rimase a fianco al maestro per tutta la vita, divenendo, insieme a Filippo Luzi¹⁰⁶, suo esecutore testamentario¹⁰⁷, ricevendo anche come legato una tela con “Santa Cecilia moribonda e altre figure”¹⁰⁸.

Se quindi Lenardi non ottenne mai una completa indipendenza è pur vero che godette comunque di una certa libertà. Questo si evince dal fatto che ebbe, come si è visto, un ruolo attivo all'interno dell'Accademia di San Luca, all'epoca l'istituzione più prestigiosa per la formazione degli artisti e per la promozione delle loro opere, arrivando nello stesso tempo ad avere presso di sé due allievi, Antonio Grecolini e Giacomo Triga. I due pittori noti soprattutto per aver partecipato, nel 1715, alla decorazione della basilica di San Clemente con due tele, rispettivamente il *Martirio* del santo e *Sant'Ignazio di Antiochia incontra*

¹⁰³ A. Pampalone 1979, pp. 9-10; V. Casale 1983, p. 265.

¹⁰⁴ N. Pio ed. 1977, p. 89.

¹⁰⁵ L. Pascoli 1736 (1730-1736), II, p. 161.

¹⁰⁶ Su Filippo Luzi (1665-1722) si veda A. Crielesi 2004, pp. 370-372; A. Rossi 2006.

¹⁰⁷ Si veda A. Pampalone 1979, pp. 147, 165.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 165.

*Policarpo a Smirne*¹⁰⁹, dopo la morte di Lenardi passarono nello studio di Benedetto Luti¹¹⁰. Significativo è il fatto che nel contesto di Sant'Andrea delle Fratte si trovi anche la presenza dei due pittori, così da offrire un confronto fra tre diverse generazioni di artisti: il vecchio Lazzaro Baldi, il promettente maestro Lenardi e i suoi giovani allievi. Questi ultimi furono infatti gli autori delle due tele di formato rettangolare (210x305 mm) appese sulle porte laterali del presbiterio. L'una con la *Flagellazione* del santo è stata già riferita a Grecolini¹¹¹, l'altra invece con *Sant'Andrea condotto al martirio*, più che ad un'improbabile "scuola genovese"¹¹², deve essere attribuita proprio a Giacomo Triga, trovando un confronto con il sopracitato dipinto per San Clemente per la disposizione delle figure, mentre la gestualità e le pose enfatiche dei personaggi si ritroveranno nella pala realizzata a Vetralla nel 1727¹¹³.

Per inquadrare dal punto di vista stilistico Lenardi è necessario innanzitutto guardare alle complesse dinamiche che si svolsero proprio in seno all'Accademia nell'ultimo trentennio del Seicento. In particolare, il recente studio di Stefania Ventra¹¹⁴ ha avuto il merito di ricostruire le strategie culturali archiviando il falso mito della riforma belloriana e marattesca, attraverso la quale si sarebbe cercato di tracciare un unico indirizzo stilistico, improntato al classicismo. Maratti caldeggiò invece uno sbilanciamento verso posizioni filofrancesi con lo scopo di entrare nelle grazie della committenza reale, impegnata in quegli anni nell'acquisto di opere per ampliare le sue collezioni; operazione che si concretizzò con la nomina a principi di Charles Le Brun nel 1677 e Charles Errard nel 1678 e ad accademico di Antoine Coypel¹¹⁵. Questo tentativo, che coincise anche con un progressivo allontanamento di Maratti dalla vita accademica, non durò molto com'è evidente con l'elezione a principe dell'istituzione nel 1679 di Lazzaro Baldi. Il primo premio della prima classe di pittura di quell'anno venne non a caso vinto da Raimondo Lafage¹¹⁶ *ex aequo* con Lenardi, favoriti l'uno dall'essere francese e l'altro dal fatto che il principe in carica era il suo maestro.

Negli anni immediatamente precedenti il principato in accademia era retto da Gaulli (1674) e venne nominato accademico e segretario Giuseppe Ghezzi, mantenendo quest'ultima carica per più di cinquant'anni fino al 1719. Ghezzi fu il vero fautore del rinnovamento dell'istituzione negli anni Ottanta, grazie ai nuovi statuti promulgati nel 1675 e una serie di

¹⁰⁹ J. Gilmartin 1974, pp. 309-310; S. Rudolph 1983, n. 322; V. Casale 1998, pp. 56-58, 63; V. Casale 2001, pp. 46-49, 55-57; M. B. Guerrieri Borsoi 2001, n. 127, p. 291; n. 131, p. 294.

¹¹⁰ N. Pio ed. 1977, pp. 19, 42; V. Stanziola 2022.

¹¹¹ L. Mortari in *Mostra dei restauri* 1970, p. 33; M. D'Onofrio 1971, p. 51.

¹¹² M. D'Onofrio 1971, p. 51.

¹¹³ V. Severini 2018, pp. 68-73.

¹¹⁴ S. Ventra 2019¹, pp. 37-55.

¹¹⁵ *Ivi*, 106-114.

¹¹⁶ A. Cipriani, E. Valeriani, I, 1988, p. 69; S. Ventra 2019, pp. 108, 110.

operazioni volte a “innalzare il prestigio dell’istituzione attraverso una più rigorosa selezione della qualità della produzione artistica dei suoi membri”, tracciando “una linea di eccellenza che congiungesse la Roma antica, moderna e contemporanea”¹¹⁷, in aperta competizione con Parigi che, a partire dal 1666, aveva fondato la sua *Académie* a Roma. Dunque, la preoccupazione maggiore fu la qualità e non, come finora è stato detto, la ricerca di un indirizzo stilistico comune che appiattisse in senso marattesco e classicista, secondo le prescrizioni belloriane, l’operato degli artisti.

Anzi la vita accademica negli anni Ottanta e Novanta era caratterizzata da presenze eterogenee in cui accanto ai “cortoneschi” come Baldi, Ciro Ferri e Pietro Locatelli, si trovavano artisti “beniniani” come Gaulli, Antonio Raggi e Michele Maille, insieme a quelli della vecchia scuola classicista di stampo emiliano come Fabrizio Chiari e Giovanni Maria Morandi. Un contesto artistico disomogeneo e complesso animato da molteplici indirizzi stilistici che trovava riscontro anche nella diversa maniera in cui venivano declinati i modelli insigni del passato con cui gli artisti si confrontavano: primo tra tutti Raffaello assunto come nume tutelare massimo dell’Accademia, passando poi per i miti moderni come Annibale Carracci e Guido Reni, quest’ultimo apprezzato in modo pressoché unanime da pittori molto diversi tra loro come Maratti, Pietro da Cortona o Gaulli che guardarono a lui come modello imprescindibile di riferimento.

La figura di Giuseppe Ghezzi si ricollega ad un dato per così dire “geografico”, estremamente significativo nell’inquadramento di Lenardi, ovvero le origini marchigiane. Il fatto che Sebastiano Lenardi, il padre del pittore, fosse originario di Pesaro è un elemento interessante per capire la rete di rapporti ai quali era probabilmente legato in anni in cui il vero protagonista dell’opera di riforma accademica fu, come si è detto, proprio il conterraneo Giuseppe Ghezzi, nativo di Comunanza in provincia di Ascoli Piceno, marchigiano come lo stesso Carlo Maratti.

Le dinamiche accademiche si riflettevano ed erano a loro volta lo specchio dello scenario multiforme e variegato che il panorama artistico romano poteva offrire sin dagli anni in cui il giovane Lenardi completava la sua formazione, come sappiamo dalle vittorie nei concorsi tra il 1672 e il 1679. Dopo la morte di Pietro da Cortona nel 1669 il suo magistero veniva proseguito da una schiera di artisti, tra cui Pietro Locatelli, Filippo Lauri, Carlo Cesi, Giovanni Paolo Schor e lo stesso Lazzaro Baldi, che avevano lavorato nei numerosi cantieri da lui diretti, come ad esempio la Galleria di Alessandro VII nel palazzo del Quirinale,

¹¹⁷ S. Ventra 2019, p. 135.

completata in soli due anni tra il 1656 e il 1657¹¹⁸. Il Berrettini lasciava incompiuto il cantiere della chiesa di Santi Luca e Martina dove la rinuncia consapevole alla grande decorazione pittorica (a differenza di quanto fatto nei soffitti della Vallicella terminati nel 1666), veniva compensata da un raffinato polimaterismo che doveva contribuire, insieme alla componente luministica, a creare suggestive variazioni cromatiche all'interno dello spazio architettonico¹¹⁹. Ciro Ferri fu una delle personalità di spicco tra i suoi allievi come dimostra il fatto che assunse la direzione dei lavori per completare la chiesa. Al suo interno realizzò una pala con il *Martirio di San Lazzaro monaco*, stesso soggetto di quella dipinta da Lazzaro Baldi per l'omonima cappella di cui ottenne il patronato, occupandosi del completamento della decorazione¹²⁰. L'apparizione angelica sulla sommità di entrambe le opere, molto vicina tra loro, venne ripresa, con alcuni varianti, nella pala dipinta da Lenardi con la *Morte di San Giovanni Calibita* per la chiesa sull'Isola Tiberina (pp. 92-100). Un riferimento stilistico denso di significati soprattutto se si tiene conto che il pittore verrà nominato per due anni, nel 1696-1697, provveditore della chiesa dei Santi Luca e Martina insieme allo scultore Lorenzo Ottoni¹²¹.

Ciro Ferri si fece il maggiore portatore dell'indirizzo stilistico dettato dal maestro, basti pensare agli affreschi della cupola di Sant'Agnese in Agone realizzati tra 1668 e il 1671¹²². Nel medesimo contesto ecclesiale e negli stessi anni Giovanni Battista Gaulli lavorava ai pennacchi della cupola portando il cortonismo a uno sviluppo in senso più scultoreo e berniniano con esiti che troveranno la massima realizzazione nei mirabolanti affreschi del Gesù che lo videro impegnato dal 1672 al 1682¹²³. Il cantiere vide anche la partecipazione, per la decorazione a stucco, di una serie di scultori, tra cui Raggi, Maille e Paolo Naldini, la cui presenza è sempre attestata all'interno dell'Accademia di San Luca¹²⁴.

Gli anni Settanta e Ottanta furono densi di una serie avvenimenti artistici di primaria importanza per la risonanza che ebbero fino al secolo successivo. Primo tra tutti il soffitto di Palazzo Altieri con l'*Allegoria della Clemenza* dipinto da Carlo Maratti nel 1671: la composizione paratattica delle figure, la tavolozza schiarita e la concezione "a quadro riportato", presentava un saggio di compostezza formale, come si trattasse di una

¹¹⁸ S. Pasti 2006, pp. 88-97; A. Negro 2009, pp. 155-166; L. Godart 2013, pp. 113-125.

¹¹⁹ K. Nohels 1969; J.M. Mertz 1998, pp. 231-242; A. Cerruti Fusco, M. Villani 2002, pp. 188-211.

¹²⁰ La devozione nei confronti del santo suo omonimo è testimoniata dalla pubblicazione nel 1681 di una agiografia ad esso dedicata. L. Baldi 1681.

¹²¹ S. Ventra 2019, p. 216.

¹²² B. Canestro Chiovenda 1959, pp. 16-23; G. Simonetta, L. Gigli, G. Marchetti, pp. 230-267

¹²³ F. Petrucci, 2009; F. Curzietti, 2011; C. Rudolph 2022, pp. 305-335.

¹²⁴ S. Ventra 2019, pp. 207-209.

trasposizione pittorica di un bassorilievo marmoreo¹²⁵, idealmente antitetico rispetto al movimento e al colore del Baciccio che, dopo la morte di Bernini nel 1680, ne proseguiva il magistero. Il soffitto del Gesù ebbe una maggiore fortuna rispetto a quello di Palazzo Altieri come si evidenzia guardando alle volte dipinte negli anni successivi, tra cui si possono ricordare quelle realizzate da Giacinto Brandi per le chiese dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso (entro il 1678), di San Silvestro in Capite (1680-1686) e di Gesù e Maria (1685-1687)¹²⁶, trovando la massima risonanza in particolare nell'illusionismo prospettico di quella dipinta da Andrea Pozzo in Sant'Ignazio di Loyola (1691-1694)¹²⁷. A Maratti però si deve il merito di aver definito, attraverso le sue pale d'altare, una serie di modelli tipologicamente utilizzati fino al Settecento inoltrato. Da quella della Cappella Spada in Santa Maria in Vallicella (1672), a quella con la *Morte di San Francesco Saverio* nel transetto del Gesù (1679), alla celebre Immacolata della Cappella Cybo in Santa Maria de Popolo del 1686, fino alla pala con i Santi Ambrogio e Carlo nell'omonima chiesa al Corso dipinta nel 1690.

Francesco Saverio si ritrova come soggetto delle tre tele realizzate da Gaulli nel 1676 nell'omonima cappella all'interno di Sant'Andrea al Quirinale. L'edificio a pianta ellittica progettato da Bernini su commissione di Alessandro VII Chigi a partire dal 1658, una delle maggiori rappresentazioni del "bel composto" berniniano, oltre ai lussuosi stucchi di Antonio Raggi, venne decorato negli anni successivi da una serie di pale d'altare che testimoniano la coesistenza di tendenze stilistiche molto diverse tra loro¹²⁸. La prima ad essere realizzata fu quella dell'altare maggiore con la *Crocifissione di Sant'Andrea* dipinta da Guglielmo Cortese tra il 1668 e il 1671¹²⁹ (fig. 57, p. 153). L'opera, di chiara ascendenza berniniana, è interessante per essere il precedente iconografico più prossimo alla tela che Lazzaro Baldi realizzò per la già citata abside di Sant'Andrea delle Fratte, dove l'ambientazione cupa e la figura centrale del santo caricheranno di una forte drammaticità il modello di riferimento.

Tornando ai dipinti di Baciccio, capaci di rappresentare la realtà umana e quella ultraterrena con la stessa grazia e forza persuasiva, questi convivono con quelli pieni di *pathos* e contrasti luministici della cappella della Passione, realizzati da Giacinto Brandi intorno alla metà degli anni Settanta¹³⁰. Queste opere ebbero una grande risonanza come è testimoniato dalla pala

¹²⁵ Per l'affresco di Palazzo Altieri: S. Rudolph, 2000, pp. 466-468; S. Leps in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 67-84; S. Prosperi Valenti Rodinò in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 85-118; S. Pierguidi 2015, pp. 45-55.

¹²⁶ Per i cicli pittorici di Brandi, G. Serafinelli 2015, I, pp. 116-126; II, pp. 86-91, 133-135, 144-147.

¹²⁷ Sulla volta di Padre Pozzo si rimanda a G. Spadafora, A. Camassa 2017, pp. 93-103; C. Sebastiani Zoli 2019, pp. 88-95; M.F. Mancini 2021, pp. 141-164.

¹²⁸ Sulla chiesa si veda L. Lanzetta 1996; M. Bevilacqua 1999, pp. 208-227; M. Bevilacqua, A. Capriotti 2016.

¹²⁹ V. Di Giuseppe di Paolo 2016, pp. 93-101.

¹³⁰ L. Lanzetta 1996, pp. 85-91; G. Serafinelli 2015, I, pp. 129-130.

con la *Pietà* dipinta da Giuseppe Ghezzi per San Salvatore in Lauro nel 1694, che più che un aggiornamento sullo stile di Pietro da Cortona¹³¹, è una riflessione proprio sul patetismo di Giacinto Brandi, artista che eserciterà un'influenza, come si vedrà più avanti, anche sulla pala fiorentina con il *Compianto su Cristo morto* dipinta da Lenardi nel 1703 (pp.189-197).

Alla commissione di Brandi seguì, poco dopo, la pala di Carlo Maratti con l'*Apparizione della Vergine a San Stanislao Kotska*, commissionata nel 1679 ma terminata soltanto nel 1687¹³² (fig. 29, p. 108). In quest'ultima opera le poche figure angeliche, di una eleganza monumentale, sono tutte intente a porre l'attenzione sul gruppo centrale dove il santo sta ricevendo dalla Vergine il Bambino. La disposizione diagonale e la gestualità sono quelli già sperimentati dall'artista in precedenza ma divenuti ormai canonici, secondo una modalità di comporre che avrà una grandissima fortuna. La pala può essere infatti uno dei riferimenti a cui Lenardi guardò per la realizzazione di quella dell'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Calibita, definita non a caso da Nicola Pio "opera di valore e diligentemente condotta"¹³³, poiché mostra la capacità del pittore di guardare ai modelli più aggiornati (pp. 101-109).

La stessa tendenza all'eclettismo segnò la produzione artistica romana degli anni Novanta come si evince dai due più importanti cantieri che videro il rinnovamento della chiesa di San Silvestro in Capite e il completamento del decoro di Santa Maria in Vallicella. L'edificio di San Silvestro, restaurato da Carlo Maderno sul finire del Cinquecento, fu interessato da nuovi lavori diretti prima da Carlo Rainaldi ed infine da Mattia de' Rossi, portati a compimento nel 1696¹³⁴. A partire dal 1680 venne affidata la decorazione della volta a Giacinto Brandi che vi realizzò una ariosa *Assunzione della Vergine*¹³⁵, circondata da una cornice in stucco dorato, con agli angoli figure di Sibille, realizzata su disegno del de' Rossi. Le sei cappelle laterali, tre per ogni lato, un vero e proprio campionario di quanto di meglio poteva offrire l'accademia romana sul finire del secolo, furono invece orchestrate da Ludovico Gimignani. Quest'ultimo, nominato principe di San Luca nel 1688, a quella data era un maestro affermato (si spegnerà nel 1697) e un artista capace di unire al cortonismo appreso dal padre Giacinto,

¹³¹ "La volontà però d'imitare questo pittore [Pietro da Cortona], che sedeva allora inventore, e principe di un nuovo stile, fece sì, che tanto ad esso si avvicinasse nelle lodate tele, come in un quadro con una *Pietà* eseguita per la Chiesa di San Salvatore in Lauro, che per opere di Pietro potrebbero essere tolte". Cit. A. Ricci 1834, I, p. 307. Si veda inoltre T. Pangrazi 2012, p. 14.

¹³² L. Lanzetta 1996, pp. 100-105.

¹³³ N. Pio ed. 1977, p. 90.

¹³⁴ La facciata verrà completata nel 1703 ad opera di Domenico de Rossi. Si veda I. Toesca 1963, p. 50.

¹³⁵ G. Serafinelli 2015, II, p. 133. Brandi ottenne l'incarico dopo che Niccolò Berrettoni, selezionato inizialmente insieme a lui e scelto dalla committenza, rinunciò a causa dell'intromissione di Carlo Maratti. Sulla vicenda si veda nello specifico S. Pierguidi 2015, pp. 44-55; M. Coppolaro 2019, pp. 127-133.

anch'egli pittore, la lezione del più aulico barocco di Gianlorenzo Bernini¹³⁶. Gli artisti che parteciparono alla decorazione delle cappelle, oltre allo stesso Gimignani e a Giuseppe Ghezzi che si ritroverà pure alla Vallicella, furono Giuseppe Bartolomeo Chiari, rappresentante di quel marattismo che porterà alle estreme conseguenze una ventina di anni più tardi nel soffitto della Basilica di San Clemente¹³⁷, Luigi Garzi con due pale con le storie di San Francesco nella seconda cappella destra¹³⁸ e Francesco Trevisani. Quest'ultimo, con gli episodi della Passione risalenti al 1695¹³⁹, affermava compiutamente il suo stile già evidente nella pala realizzata insieme a Lenardi e Lazzaro Baldi a Sant'Andrea delle Fratte (fig. 56, p. 153). Il suo linguaggio pittorico di alto livello qualitativo, realizzato attraverso l'unione del colorismo veneto e del disegno romano e concretizzato dal recupero consapevole di modelli assai diversi tra loro, da Caravaggio a Guido Reni a Luca Giordano¹⁴⁰, rappresentava la vera novità nella Roma della fine del Seicento e ne farà uno degli artisti più apprezzati nel secolo successivo.

Passando invece al contesto di Santa Maria in Vallicella, si provvide al completamento della sua decorazione con quindici tele ovali, realizzate tra il 1697 e il 1700, da inserire tra gli stucchi delle pareti della navata centrale, al di sopra degli archi di passaggio verso quelle laterali. Il programma iconografico con la *Salvazione del genere umano* raffigurata attraverso episodi biblici vetero e neotestamentari, inizialmente concepito da Padre Sebastiano Resta, fu eseguito da maestri maturi come Lazzaro Baldi e Giuseppe Ghezzi, accanto ad artisti diversi per età, stile e provenienza. Giuseppe Passeri, divenuto da poco accademico (1693) che qui come nella pala con l'*Incredulità di San Tommaso* dipinta in precedenza per Santa Croce in Gerusalemme, dichiarava l'adesione ai modi del suo maestro Carlo Maratti; l'austriaco Daniel Seiter, più vicino invece a quelli tenebrosi di Giacinto Brandi; ed infine il genovese Domenico Parodi che, durante gli anni di soggiorno romano, si era avvicinato allo stile chiaro e sinuoso del conterraneo Gaulli¹⁴¹. Presenze che evidenziano ancora una volta la coesistenza in quegli anni di tendenze pittoriche estremamente eterogenee.

In questo clima culturale e all'interno di questo ambiente artistico si colloca la formazione e l'attività di Giovanni Battista Lenardi che legò stabilmente il suo operato all'Accademia di

¹³⁶ Su Ludovico Gimignani (1643-1697) si rimanda a U.V. Fischer Pace 1979; N. Dunn 1991, pp. 120-125; L. Lanzetta 2000.

¹³⁷ M.B. Guerrieri Borsoi 2001, pp. 110-115; S. Ventra 2019, pp. 164-165.

¹³⁸ Si veda in particolare S. Ventra in *Luigi Garzi* 2018, pp. 79-89.

¹³⁹ Due bozzetti con la *Caduta nell'andata al Calvario* e la *Flagellazione* sono conservati presso l'Accademia di San Luca. F. Biferali 2017, pp. 223-226.

¹⁴⁰ S. Ventra 2019, p. 164.

¹⁴¹ Sul ciclo pittorico della Vallicella si veda M. Dunn 1982, pp. 601-622; A. Pampalone¹ 2017, pp. 29-76; S. Barchesi, D. Ferrara 2017, pp. 93-104; M. Variati 2019, pp. 189-208; S. Ventra 2019, pp. 167-174.

San Luca, dove venne nominato accademico di merito nel 1690, provveditore della chiesa di Santi Luca e Martina e soprattutto stimatore di quadri, ruolo quest'ultimo di massima rilevanza perché le due persone nominate per ogni ambito (pittura, scultura e architettura) erano “le uniche autorizzate per legge a eseguire valutazioni di opere d'arte sul territorio romano”¹⁴², indirizzando le quotazioni del mercato collezionistico e inoltre assicurando all'Accademia un introito monetario grazie alla percentuale che percepiva sulle valutazioni¹⁴³. Si deve poi ricordare che Lenardi fu anche insegnante di copia dal modello nudo in posa, fatto che aiuta a comprendere il ruolo di maestro raggiunto nel corso degli anni, oltre che l'importanza imprescindibile della componente disegnativa nel suo bagaglio culturale ed artistico, di cui si tratterà ampiamente in seguito (p. 338 e seg.).

Oltre alle origini marchigiane un dato geografico di estremo interesse nella comprensione del pittore è la romanità. La nascita a Roma faceva di Lenardi a tutti gli effetti un artista “romanus”, come più volte egli stesso si definì nelle incisioni realizzate su suo disegno. Il dato non è trascurabile. Gli artisti nati in città, infatti, furono mediamente pochi rispetto a quelli nati altrove ma che vi si trasferirono, magari per tutta la vita, come Lazzaro Baldi, originario di Pistoia. Questo voleva dire poter godere sin dall'infanzia di tutto ciò che una città come Roma offriva in termini di qualità della vita, eventi sociali e istruzione. Il che significava a sua volta, da un lato, poter fruire del patrimonio culturale e artistico più importante al mondo per la formazione di un giovane incline alle arti e dall'altro, un'istituzione prestigiosa come l'Accademia di San Luca. Significato è che Lenardi nacque, si formò, operò e morì a Roma, senza mai, almeno per quanto finora emerso, lasciare la città per delle commesse artistiche. Sappiamo infatti che quelle realizzate per le chiese in Abruzzo, in Umbria, in altre città o per l'estero, furono tutte eseguite a Roma e da qui spedite verso le varie destinazioni. L'italianità in generale e nello specifico la *romanitas*, erano una garanzia di qualità tanto è vero che anche laddove non si poteva usufruire di maestranze italiane e ci si accontentava di quelle locali, non si rinunciava, dove possibile, ad opere d'arte provenienti dall'Italia. Nello specifico ci si riferisce ai due cicli di pitture su rame con le storie della vita della Vergine Maria e di Stanislao Kotska, documentati nel 1694 nel complesso conventuale di San Salvador de Bahia in Brasile, chiara rappresentazione di come attraverso l'azione missionaria dei Gesuiti, le opere d'arte da Roma raggiungano letteralmente tutto l'orbe cattolico (pp. 404-414).

¹⁴² Cit. S. Ventra 2019, p. 25.

¹⁴³ M.C. Massari 2002, pp. 269-280.

Una prima considerazione da rivedere per quanto riguarda l'inquadramento stilistico di Lenardi è quella che lo vuole un artista "cortonesco". È necessario innanzitutto sottolineare che le etichette sono sempre estremamente riduttive e, per quanto riguarda il pittore in questione, corrette solo in parte. Se infatti è vero che fu educato da Baldi, a sua volta allievo di Pietro da Cortona e, secondo alcune fonti, addirittura dal Berrettini stesso, fatti che farebbero di Lenardi non solo un artista cortonesco a tutti gli effetti (anche se ormai della terza generazione), ma forse anche l'ultimo che possa essere così considerato, dal punto di vista prettamente stilistico questa definizione appare però quantomai limitante. Ciò che infatti resta del cortonismo sono soltanto alcuni elementi esteriori, assimilati e riproposti come un debito obbligato al grande maestro: la maniera di comporre, affollata di personaggi ma sempre equilibrata; l'attenzione alla componente paesistica, a sua volta retaggio del neo-venetismo di inizio Seicento; ma soprattutto la fortissima presenza di quell'apparato effimero fatto di vasellame, bacili, argenteria da parata, stoffe preziose e arredi che è una delle cifre stilistiche più affascinanti ed evidenti di Pietro da Cortona e che viene riproposta in numerose opere con il fine di nobilitare la composizione. Il decorativismo di questi elementi è sì derivato dal Berrettini, ma venne sviluppato autonomamente attraverso l'attività grafica volta, come si vedrà, anche alla produzione di oggetti sontuosi e soprattutto alla pompa, ovvero all'allestimento di apparati effimeri (pp. 417-422).

Di impianto cortonesco sono le opere per una certa committenza religiosa di provincia che evidentemente richiedeva dipinti in cui fosse evidente un modello ormai stigmatizzato e ritenuto celebre come quello del Berrettini, e tra queste si ricordano in particolare la pala con la *Conversione di San Paolo* a Velletri (pp. 154-169), derivata da un disegno di Pietro da Cortona poi rielaborato da Lazzaro Baldi, come quella con la *Morte di San Giovanni Calibita* (pp. 92-100), che, soprattutto la parte sommitale come si è detto, deve molto a Baldi e a Ciro Ferri. Cortonesca è pure definibile la tela con la *Clemenza di Scipione* nell'antica raccolta aretina dei Fossombroni che dispone le figure paratatticamente in uno spazio aperto secondo un fare derivato dalle tele Sacchetti del Berrettini (pp. 184-188).

Altre opere invece sono difficilmente incasellabili in una etichetta così rigida, poiché si evidenzia in Lenardi la capacità di cambiare registro stilistico a seconda delle occasioni. Si pensi ad esempio alla pala dell'altare maggiore nella chiesa di San Giovanni Calibita, opera che avrà una certa fortuna come testimonia il fatto che venne stampata in incisione e replicata nella tela da spedire a Granada per la cattedrale di San Juan de Dios, e che guarda per la figura della Vergine, come già accennato, ai modelli elaborati da Carlo Maratti che creò dei prototipi iconografici pieni di grazia e pacata eleganza che gli valsero il soprannome di

“Carluccio delle Madonnine”¹⁴⁴, da cui pure sembra derivare il dialogo di gesti e sguardi tra la Madre, il Figlio e il santo atto a suscitare la mozione degli affetti.

Per altre opere i riferimenti stilistici sono antitetici come per la pala fiorentina con il *Compianto su Cristo morto* che unisce ad Annibale Carracci, filtrato attraverso Gaulli, un’influenza di Giacinto Brandi, artista “rivale” di Maratti¹⁴⁵, per i volti carichi di *pathos* e l’atmosfera cupa. Questo elemento presente in molte opere è in parte derivato da Lazzaro Baldi che dipinge spesso scene dominate da cieli nuvolosi e temporaleschi animati talvolta di guizzi luminosi. Caratteristica che ha portato Petrucci a inserire Lenardi tra la schiera dei tenebristi¹⁴⁶, ovvero quei pittori come Agostino Scilla, Daniel Seiter, Giovanni Battista Beinaschi o Giovanni Battista Pace che, in opposizione alle tavolozze schiarite dei maratteschi come Luigi Garzi e Giuseppe Bartolomeo Chiari, portarono alle soglie del Settecento i contrasti chiaroscurali caravaggeschi, filtrati attraverso Giovanni Lanfranco e Pier Francesco Mola, quest’ultimo a sua volta influenzato dalla pittura atmosferica di Guercino. Proprio Mola, oltre all’influenza stilistica, lasciò anche un segno nell’ambiente accademico con l’elezione a principe nel 1663 attraverso la quale, sebbene ormai anziano (morirà di lì a pochi anni nel 1666), mise in atto una serie di interessanti imprese indirizzate alla raccolta di fondi e alla riorganizzazione dei concorsi¹⁴⁷.

Da questi celebri esempi deriva la componente luministica di Lenardi modulata alternando sapientemente piani paralleli di luce e di ombra che creano atmosfere suggestive e danno profondità spaziale alle composizioni. Ma anche l’“ombrosità” è un elemento tutt’altro che onnipresente, anzi adottato soltanto per opere la cui tematica lo richiedeva, si pensi alla pala per Sant’Andrea delle Fratte con il seppellimento del santo (pp. 144-153). Confrontando questa tela con quella rappresentante le *Nozze di Cana*, recentemente battuta in asta (pp. 245-249), entrambe da considerarsi tra i punti più alti della sua produzione finora conosciuta, si comprende bene come la tavolozza schiarita della seconda, unita al paesaggio di memoria raffaellesca e all’impianto neo-veneto delle architetture, siano elementi improntati alla ricerca di una piacevolezza estetica e decorativa che un’opera di quella tematica e di più piccolo formato destinata a una quadreria, doveva possedere.

¹⁴⁴ G.P. Bellori ed. 1821, III, p. 154.

¹⁴⁵ S. Pierguidi 2015.

¹⁴⁶ F. Petrucci 2020, p. 31.

¹⁴⁷ Su Pier Francesco Mola pittore si veda F. Petrucci 2012; A. De Marchi 2013; V. Di Giuseppe Di Paolo 2017, pp. 195-211. Sull’attività legata all’Accademia di San Luca, F. Fischetti 2017, pp. 137-153; S. Ventra 2019, pp. 21-24.

Peculiari di Lenardi sono inoltre due scelte stilistiche in particolare: una è la rappresentazione dei personaggi in secondo piano con una pennellata più slavata e meno definita appresa da Lazzaro Baldi che, soprattutto nella produzione tarda, dipingeva quasi “a risparmio”, secondo un espediente che donava profondità alle composizioni, per questo dominate dalla tonalità rossastra utilizzata negli strati preparatori; l'altra, con lo stesso fine, è la gestualità delle figure in primo piano che talvolta sembrano misurare lo spazio permettendo di eliminare gli sfondati prospettici di derivazione più prettamente cortonesca, adottati invece dal maestro.

Lenardi dunque ben rappresenta come, a cavallo tra Sei e Settecento, ciò che veniva richiesto ad un artista capace, non era tanto quello di creare novità mirabolanti, ma la capacità di porsi in dialogo con i modelli celebri della tradizione, scegliendo quelli di volta in volta più adeguati alle esigenze, per poi realizzare un'opera che potesse essa stessa porsi come modello per le generazioni future. Nonostante ciò si sia avverato soltanto in minima parte, poiché la sua sfortuna fu innanzitutto dovuta alla morte prematura, senza la quale si può immaginare si sarebbe certamente imposto con maggiore forza nel panorama artistico del suo tempo, Lenardi può comunque essere considerato un pittore moderno perché le sue opere contengono già il germe di quella tendenza all'ecllettismo che sarà tipica del secolo successivo. La complessità di riferimenti stilistici presenti nelle sue opere rispecchia alla perfezione la complessità di un periodo storico animato, come si è visto, da molteplici istanze che rendono riduttive etichette predefinite, in virtù di una *varietas* che non implica la mancanza di uno stile personale ma anzi è il sintomo di un'operazione di ricerca, riflessione e aggiornamento continuo sui modelli insigni del passato e della contemporaneità.

2.1 Gli affreschi per la basilica di Santa Sabina

Due pannelli ad affresco (staccati), 300 x 280 cm

Roma, convento di Santa Sabina all'Aventino, deposito

Affresco, 200 x 300 cm

Roma, basilica di Santa Sabina all'Aventino, portico

1683

“Nel choro si vedono pitture a fresco, che esprimono la prima predicazione del Santo Rosario in Roma da S. Domenico in quella chiesa, di mano di Giovanni Battista Lenardi romano; accanto S. Gregorio Magno in atto di predicare contro la peste, & ivi istituì l'Album”¹⁴⁸. Con queste parole Pietro de Sebastiani nel suo *Viaggio sagro e curioso* pubblicato nel 1683, descriveva quelle che sono ritenute le prime opere pubbliche eseguite da Giovanni Battista Lenardi, all'epoca ventisettenne e l'unico suo ciclo ad affresco conosciuto. La guida è l'unica fonte a far menzione degli affreschi e del loro autore, poiché dallo spoglio dell'archivio della basilica risultano del tutto assenti nei documenti manoscritti¹⁴⁹. Le due scene, oggi conservate in casse di legno in stato frammentario, vennero staccate a seguito dei lavori di restauro diretti da Antonio Muñoz che interessarono il complesso ecclesiastico a partire dal 1914, quando i due pannelli, di notevoli dimensioni (300 x 280 cm), furono collocati l'uno sulla parete del braccio ovest del chiostro e l'altro nel corridoio sotterraneo del braccio nuovo del convento¹⁵⁰ (figg. 2-3). Originariamente decoravano le lunette sul lato sinistro della zona absidale ed erano accompagnati, nella parte sottostante, da didascalie in seguito ridipinte e poi perdute,

¹⁴⁸ P. De Sebastiani 1683, p. 67.

¹⁴⁹ P. Ferraris 1991, p. 63.

¹⁵⁰ Nel solco di un sempre maggiore interesse per le chiese medioevali e paleocristiane di Roma che già alla fine del XIX secolo portò alla realizzazione dei restauri a Santa Maria in Cosmedin che avevano come obiettivo quello di riportare l'edificio ad una fantomatica *facies* originaria eliminando le superfetazioni stratificatisi nel corso dei secoli (come la facciata settecentesca di Ferdinando Fuga), vennero promossi, negli anni successivi, numerosi interventi che interessarono vari edifici ecclesiastici tra cui le chiese di San Giorgio al Velabro, dei Santi Quattro Coronati e di Santa Sabina. Il restauro di quest'ultima basilica venne affidato ad Antonio Muñoz e condotto in due fasi, la prima dal 1914 al 1919 e la seconda dal 1933 al 1936, quando il 28 ottobre venne riaperta al culto. L'obiettivo era di restituire alla chiesa l'aspetto che doveva avere al tempo di Eugenio II, riportando alla luce i piani originari dei pavimenti, liberando le aperture murate e studiando le strutture architettoniche per capire se si trattasse di un edificio di epoca romana poi riadattato al culto. Per una bibliografia specifica si veda A. Muñoz 1938 e G. Rubbio 2002.

ma di cui resta testimonianza grazie alla trascrizione che ci tramanda il Piazza, fornendo un utile ragguaglio dell'occasione che portò al compimento del ciclo pittorico:

“qui pure il medesimo Santo Pontefice istituì le Litanie Maggiori, dette Settiformi nel tempo della peste di Roma, perché fino a quel tempo era questa chiesa una delle più antiche, segnalate e divote di Roma [...]. Furono queste Litanie Settiformi [...] così chiamate, perché dovevano farsi da sette condizioni di persone, e da sette altre chiese dovevano andare a S. Maria Maggiore cantando le Litanie, e di tutti gli Ordini del Popolo faceva la rassegna in questa Chiesa, à quali il Santo Pontefice faceva un paterno Sermone [...]”¹⁵¹.

Sono ancora conservate all'interno della chiesa in vari luoghi, alcune iscrizioni latine che ricordano questi fatti¹⁵².

Tornando agli affreschi l'attribuzione a Lenardi, tramandata in ambito domenicano, si ritrova puntuale nella monografia di Berthier¹⁵³ e può essere confermata a seguito di una valutazione stilistica per entrambe le scene. Secondo Paola Ferraris invece soltanto il pannello con la *Predicazione* sarebbe da ritenersi autografo poiché l'unico attribuito anche nella descrizione della guida del de Sebastiani (fig. 6). Quello con San Gregorio Magno, per una certa semplificazione, sarebbe da ascrivere alla mano di un allievo più giovane (fig. 4-5). Su quest'ipotesi ha avanzato dei dubbi Laura Bartoni secondo cui “appare curioso che nella sua prima prova pubblica il pittore si sia fatto aiutare da un giovane poco esperto, a meno che non si voglia ricondurre la divisione del lavoro al committente stesso che avrebbe affidato a due diversi pittori le scene o immaginare una committenza diretta al maestro e da questo distribuita ai due allievi”¹⁵⁴. Infatti, da un'attenta lettura del de Sebastiani, nonostante venga elencato prima il pannello con la *Predicazione* e dopo quello con San Gregorio Magno, si

¹⁵¹ C.B. Piazza 1703, pp. 432-433.

¹⁵² Nella tribuna: “SERMO S. GREGORII PAPAE: OPORTET FRATRES CHARISSIMI, UT FLAGELLA DEI, QUAE, ETC. / LITANIA CLERICORUM EXEAT AB ECCLESIA B.IO. BAPTISTAE, ETC. / LITANIA VIRORUM AB ECCLESIA S. MARCELLI / LITANIA MONACHORUM AB ECCLESIA SS.IO. ET PAULI / LITANIA ANCILLORUM DEI AB ECCLESIA S. STEPPHANI ETC. / FACTA SUNT HEAC IN BASILICA S. SABINAE SUB DIE IV KAL. SEPTEMBRIS ANNO DOMINI CCCCCLXXXV INDICT. II”. In altro luogo “D. GREGORIUS SERMONEM HABUIT IN HANC BASILICA S. SABINAE IV KAL. SEPTEMBRIS ANNO DOMINI CCCCCLXXXV, ET DICTUS SERMO CUM LITANIARUM ORDINEM SUBSCRIPTUS HABEATUR IN EJUSDEM ECCLESIAE ALBO”. Infine DOMINICUS CUM FAMA, ET MERITIS CLARUS ROMAM VENIT AB HONRIO III SACRI PALATII PRIMUS MAGISTE CREATUS EST APUD S. SABINAM. DEVOTIO, AC CONFRATERNITAS S. ROSARII IN ECCLESIA S. SABINAE MAGNA POPULI DEVOTIONE, OPERA S. DOMINICI, FUIT CONSTITUTA. Trascrizione in P. Ferraris 1991, p. 54.

¹⁵³ “Les quartés peintures des pareis sont l'œuvre de Giovanni Battista Leandri, peintre qui eut son temps de célébrité, au XVIIème siècle. L'œuvre de Lenardi, a d'ailleurs été retouchée à diverses reprises, et récemment encore par le peintre Capocci”, cit. J.J. Berthier 1910, p. 366.

¹⁵⁴ L. Bartoni 2017, pp. 206-207.

parla inizialmente di “pitture a fresco” al plurale ed entrambe sono considerate “di mano di Giovanni Battista Lenardi romano”.

Inoltre, sebbene lo stato di conservazione dei due pannelli sia precario (quello con la *Predicazione* diviso in quattro parti e l'altro con un'estesa lacuna nella parte inferiore) e pur considerando le estese ridipinture che occultano la leggibilità della pennellata, restano due opere nell'impianto generale stilisticamente coerenti con la maniera di operare dell'artista. La costruzione delle scene, ambientate in un'ariosa architettura all'antica, la resa dei panneggi rigonfi come pure alcune scelte compositive nelle pose dei personaggi, enfatiche ma mai eccessive, ritengo siano indizi che confermano la sua autografia. In particolare, se si guarda al fare imperioso di San Gregorio Magno con il braccio e il dito alzati verso il cielo nel pannello con l'*Istituzione delle Litanie*, la stessa gestualità di memoria raffaellesca si trova nella posa ieratica di San Nicola di Myra nella pala dipinta da Lenardi per la chiesa di San Giuseppe dei Falegnami presumibilmente intorno al 1686 (pp. 49-60), come pure in quella di San Paolo nell'incisione realizzata sotto il pontificato di Clemente XI Albani¹⁵⁵ (pp. 328-330).

Per quanto riguarda poi l'anno di realizzazione del ciclo pittorico, la guida di de Sebastiani risulta essere utile nello stabilire il *terminus ante quem* per la datazione delle opere al 1683. L'ipotesi sarebbe inoltre avvalorata dalla notizia, riportata in una cronaca del convento del 1755, secondo cui nello stesso anno, il cardinale domenicano inglese Thomas Howard avrebbe promosso importanti lavori di restauro del complesso ecclesiastico. I fatti vengono riportati in maniera più dettagliata dal Piazza secondo cui

“l'ultimo, e forse più necessario ristoro, e splendore l'ha questa venerabilissima chiesa ricevuto dal Cardinal Tomaso di Norfolk Inglese, e di piissima e celebre memoria, il quale con testimonio splendido della sua magnanima pietà, con l'aprirsi dall'una, e dall'altra parte le nuove finestre, l'hà resa vagamente luminosa, in modo che comodamente si ponno ora vagheggiare, e godere le celebri memorie antiche di essa, e l'accrescimento delle moderne magnificenze”¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Lo stemma del papa è sorretto al sommo della scena da uno stuolo di putti e pone nell'anno 1700 un utile *terminus post quem* per la sua realizzazione. Dell'incisione esiste il disegno preparatorio (400x280 mm) realizzato con gessetto nero, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, da considerare uno splendido esempio di grafica di Lenardi, che presenta in basso a sinistra l'iscrizione “Joannes Bapt. Lenardi Romanus invent. et delin.”. Un'esemplare della stampa (430x300 mm; inv. 02130852) è conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe dell'Accademia Carrara a Bergamo e venne inciso a bulino ed acquaforte dal fiammingo Arnold van Westerhout con il quale Lenardi instaurò prolifiche collaborazioni. Per una biografia essenziale dell'artista si veda nota n. 28. Si veda G. Sestieri 1984, pp. 54-55, A. Marras 2022, p. 199.

¹⁵⁶ C.B. Piazza 1703, p. 437.

Tra queste ultime bisogna probabilmente includere gli affreschi delle lunette. Fu però durante questa campagna decorativa che vennero distrutti parte dei mosaici paleocristiani ancora superstiti, diligentemente riprodotti da Ciampini nella sua opera¹⁵⁷.

Riguardo le motivazioni che portarono alla scelta dell'iconografia ne fa una approfondita analisi Paola Ferraris nel suo saggio¹⁵⁸, riferendole sia alla storia dell'edificio di Santa Sabina che a quella, in generale, della Chiesa cattolica: il Rosario era infatti stato assunto come strumento di salvezza spirituale e terrena da Pio V in occasione della battaglia di Lepanto contro la flotta turca, le Litanie invece contro il flagello della peste, ma anche contro un pericolo militare (per esempio il Sacco di Roma del 1527) e dunque sarebbero un velato riferimento all'esercito musulmano che minacciava Vienna e Belgrado proprio nel 1683, poi sconfitto dalle truppe polacche di Giovanni III Sobieski, con una vittoria celebrata a Roma con processioni e festeggiamenti. In realtà nelle scene non c'è traccia di riferimenti alla politica contemporanea e forse, al di là delle dietrologie, ciò che si voleva sottolineare non era tanto il legame con i fatti della storia presente quanto "la volontà di riaffermazione della storicità di un evento a cui i padri domenicani del convento tenevano molto"¹⁵⁹, evento avvenuto proprio all'interno della chiesa di Santa Sabina.

Tutto ciò è ulteriormente comprovato dall'esistenza di un'opera finora ignorata dalla critica. Si tratta del pannello rettangolare ancora oggi visibile sulla parete sinistra del portico, sopra l'entrata laterale della basilica (fig. 7). L'affresco (200 x 300 cm) raffigura San Domenico nel momento in cui, venendo dal monastero di San Sisto, giunge di notte presso Santa Sabina, secondo quanto puntualmente riferito dalle fonti agiografiche:

“Ma i Frati, & le Monache cominciarono subito à fargli istanza & a pregarlo, che non volesse partir più quella sera, essendo l'houra assai tarda, & il Convento di Santa Sabina assai lontano. Non si poté impetrar questo da esso, dicendo, che questo non piaceva a Dio, & che sapeva Egli benissimo questa sua volontà; & che non gli saria mancato qualche Angelo che l'accompagnasse, & guidasse per via, & pigliando in compagnia sua Fra Tancredi, ch'era Priore di quei Religiosi di S. Sisto, & Frat'Oddone, usciti della porta, trovarono subito un giovane con un bastoncello in mano, quasi aspettando di accompagnarsi con loro. Così cominciò a gire innanzi, seguendo dopo lui Fra Tancredi & Frat'Oddone, & dietro a loro S. Domenico fintanto che giunsero al Convento il quale già era chiuso, & i Frati dormivano non aspettando più la venuta del Padre loro. Pervenuto dunque il giovane che li guidava alla Chiesa, le porte si apersero, & egli disparve subito. Così S. Domenico con i compagni

¹⁵⁷ G.G. Ciampini 1690, pp. 186-195.

¹⁵⁸ P. Ferraris 1991.

¹⁵⁹ Cit. L. Bartoni 2017, p. 206.

entrò dentro, & la porta si riserrò in un tratto, come stava prima. Onde quando i frati venero poi giù al Matutino restarono stupiti poi di vedere in Choro S. Domenico, il quale poi scoperse a quel F. Tancredi, che era stato un Angelo il giovane, che per comandamento di Dio era venuto in guardia loro.”¹⁶⁰

Nell'affresco i due frati Tancredi e Oddone sono colti mentre sembra che stiano domandando quale sia la via da seguire avendo trovato le porte del convento chiuse ma San Domenico al centro incede sicuro preceduto dall'angelo che sta per aprire quelle della chiesa. Lo scorcio del paesaggio notturno sulla sinistra e l'ambientazione all'interno del porticato concorrono ad inverare la scena¹⁶¹.

L'opera, catalogata come lavoro di anonimo romano della fine del XVII secolo (OA1200232764) e mai messa in relazione con gli affreschi staccati, è di particolare interesse sia perché presenta un ottimo stato di conservazione che permette di capire quale fosse il livello qualitativo dei pannelli danneggiati, sia perché insieme a quest'ultimi doveva comporre un ciclo unitario. Dal portico della basilica il devoto era introdotto all'interno, nello stesso modo in cui San Domenico entrava accolto dall'angelo, e proseguendo il percorso avrebbe trovato le memorie antiche, le reliquie e gli altri dipinti che raffiguravano gli episodi storici significativi per il culto avvenuti nel luogo. Un programma dal valore prettamente didascalico promosso in occasione dei lavori di ristrutturazione commissionati dal cardinal Howard che si arricchirono negli anni successivi con le iniziative private tra cui si può ricordare la lussuosa decorazione marmorea della cappella D'Elci completata sotto la direzione dell'architetto berniniano Giovanni Battista Contini dallo scalpellino Nazzarro Ferrari¹⁶².

Anche se secondo la Ferraris, il restauro “non doveva in brillare per magnificenza tardo-barocca, né per il rispetto delle memorie paleocristiane, risolvendosi nella spoliazione dell'aula di quasi tutti gli arredi medioevali e dei residui di pitture antiche alle pareti”¹⁶³, in realtà questi interventi avevano il compito di riportare alla luce e valorizzare le antiche testimonianze del culto, ma soltanto quelle ritenute importanti, ovvero i mosaici e le reliquie. D'altra parte se si pensa a quello che pochi anni dopo avverrà nel grande cantiere di San

¹⁶⁰ F.M.F. Del Castiglio 1589, p. 78. Si veda anche G.B. Matthioli 1691, p. 499.

¹⁶¹ Dell'affresco si parla anche in un articolo apparso sul periodico domenicano “Il Rosario” dove tra le memorie presenti nel convento si ricorda in particolare: “Un fresco sulla porta rammenta che gli angeli scortarono il santo quando tornava dal monastero di San Sisto”. A.A. 1889, p. 298.

¹⁶² C. Giometti 2019, pp. 85-96.

¹⁶³ P. Ferraris 1991, p. 58.

Giovanni in Laterano¹⁶⁴, in cui gli oculi della navata centrale che, nel progetto borrominiano, lasciavano a vista l'antica muratura costantiniana come un castone in un anello, verranno ricoperti con le tele rappresentanti i Profeti, facendo prevalere sull'intento conservativo quello didattico-dogmatico, non deve sorprendere ciò che avvenne a Santa Sabina o considerarlo un intervento meramente pragmatico volto esclusivamente al miglioramento della funzionalità dell'edificio. In quest'ottica non avrebbe senso il lavoro di Ciampini, chiamato al rilevamento delle epigrafi, di cui si voleva mantenere memoria ma che vengono considerate sacrificabili nell'economia complessiva dell'intervento. Dunque se è pur vero che manca quella coerenza decorativa rispettosa da un lato delle preesistenze e dall'altro del Decoro che invece è presente, ad esempio, negli interventi di poco precedenti a Santa Maria sopra Minerva, in realtà questa tendenza alla semplificazione può essere spiegata sia a causa della minore disponibilità economica, sia per una certa tendenza al rigore e all'austerità tipica dei Domenicani rispetto invece ai Gesuiti che facevano un maggiore uso della produzione artistica come strumento per veicolare il messaggio salvifico. Questo spiegherebbe la mancanza di notizie sul mecenatismo del cardinal Howard e sulla decorazione da lui commissionata, entrambi certamente esistenti ma non così munificenti dall'essere degni di nota, ed anche il fatto che Lazzaro Baldi, a cui con ogni probabilità si rivolse per la decorazione, non esiti ad affidarla ad un suo, certamente dotato e capace, c'è da crederlo, ma pur sempre allievo, che proprio con questo lavoro esordì. A tal proposito è doveroso ricordare che nonostante la committenza artistica del cardinale non sia paragonabile a quella degli altri membri della curia romana, fu però assai attivo nel far realizzare interventi di restauro e decoro nelle chiese di cui fu titolare: in quella dei Santi Giovanni e Paolo al Celio, ad esempio, ottenne dai Domenicani inglesi un finanziamento di 15.000 scudi per restaurare il campanile ormai fatiscente e per decorare la chiesa e il chiostro¹⁶⁵; ampliò poi, intorno al 1685, il Collegio Inglese in via Monserrato affidando il progetto a Carlo Fontana¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Per una bibliografia specifica si veda A. Negro 2001, pp. 99-109 e *La Roma di Papa Albani* 2001, pp. 61-65.

¹⁶⁵ "He laid out more than 15,000 Roman scudi (about £ 3000) in restoring the fine but much decayed campanile which stands to the south-west quite alone upon the ruins of the Curia Hostilia, and in ornamenting the church and cloisters." C.F.R. Palmer, 1867, p. 172. Inoltre, il cardinale fece realizzare per l'edificio una serie di pale d'altare, oggi perdute, il cui unico elenco (che menziona i soggetti e non gli autori) è riportato in G. Da S. Stanislao 1894, pp. 452-53.

¹⁶⁶ Si veda L. - P.G. Lotti 1978, p. 78. Il restauro venne anche ricordato dal Piazza: "Accresce nuovo splendore a quest'illustre Nazione, e Collegio, non solamente con una sontuosa, e magnifica Fabrica, degna delle grand'impresè, e fine a cui serve nobilmente ampliata, ma con le segnalate sue virtù il Cardinale della Regia Famiglia di Norfolk, splendore non meno del Sacro Collegio, che ella sua Nazione [...]". C.B. Piazza 1699, I, p. 271.

Il ricorso alla bottega del Baldi per la realizzazione del ciclo si può spiegare, non come è stato proposto tramite Don Livio Odescalchi¹⁶⁷, ma grazie all'amicizia di Philip Howard con il cardinale Fabrizio Spada che fu anche suo esecutore testamentario come si legge sul sepolcro a Santa Maria sopra Minerva¹⁶⁸ e a cui lasciò in eredità un orologio¹⁶⁹. Un'ipotesi plausibile è che fu quest'ultimo a suggerire all'amico inglese un artista da lui particolarmente apprezzato come Lazzaro Baldi, fatto dimostrato dall'alto numero di opere presenti nella sua collezione¹⁷⁰.

Il piccolo ciclo, dunque, più che per la valenza figurativa in sé (per altro oggi irrimediabilmente compromessa), fu importante come occasione con cui Lenardi ebbe la possibilità di farsi conoscere e di entrare in contatto con l'ambiente domenicano, con il cardinale e con Ciampini con il quali instaurerà prolifiche collaborazioni.

Alla luce di quanto detto non deve neppure sorprendere come gli affreschi in questione venissero considerati durante i nuovi lavori che interessarono la chiesa nel corso del XIX secolo. A partire infatti dal 1830, i padri domenicani promossero un restauro e un abbellimento per i quali ottennero dal governo, tramite l'allora Ispettore delle Pubbliche Pitture, Vincenzo Camuccini, un finanziamento. I fondi erano destinati al ripristino del mosaico paleocristiano della controfacciata, dell'affresco del catino absidale di Taddeo Zuccari e della particolarmente apprezzata *Madonna del Rosario* di Sassoferrato, ma non interessavano le altre opere collocate nell'edificio. Così il priore dei Domenicani rivolse una supplica a Gregorio XVI sottolineando nella chiesa la presenza di "pitture a fresco di insigni Autori Antichi", per i quali si richiedeva un eguale intervento. Ottenuta una relazione sulle altre opere redatta dal Camuccini, questi scrisse che "le pitture poi nel Coro son di un artista mediocre, e parmi di potere attribuirle alla scuola di Ciro Ferri", aggiungendo che "sebbene le dette pitture non sieno di quella specie che prende in cura il Governo, tuttavia essendosi ora dai Padri Domenicani ristaurato quel bellissimo Tempio, in tutte le sue parti, non può

¹⁶⁷ La studiosa, infatti, considerando lo stretto rapporto tra Philip Howard e Innocenzo XI, ritiene che questi abbia fatto da tramite verso suo nipote Don Livio Odescalchi, committente di una serie di affreschi perduti fatti realizzare da Lazzaro Baldi, spiegando così il ricorso alla bottega dell'artista per le opere a Santa Sabina. Si veda P. Ferraris 1991, nota n. 19, p. 65.

¹⁶⁸ Trascrizione in C.F.R. Palmer 1867, p. 214.

¹⁶⁹ A. Marras *Dalla raccolta del cardinal Howard* (in corso di pubblicazione).

¹⁷⁰ Fabrizio Spada, grande mecenate e collezionista, fautore della galleria nel palazzo di famiglia, acquistò nel 1699 due tele del Baldi pagate 90 scudi rappresentanti *Sacrifici*. Una risulta perduta, l'altra è invece *Salomone adora gli Idoli*, ancora conservata in Galleria. Ma l'acquisto più consistente risale al 24 agosto 1711 quando entrarono in collezione ben 17 tele di mano del pittore, ancora presenti nel suo studio dopo la morte avvenuta nel 1703. Pagò infatti 150 scudi a Filippo Luti suo allievo ed esecutore testamentario. Si veda R. Cannatà 1992, pp. 136, 144, 155; A. Pampalone 1979, pp. 147-156; F. Zeri 1954, pp. 26-29. Sul collezionismo del cardinale si rimanda invece a S. Pierguidi 2001.

negarsi che al decoro di esso, i citati dipinti non corrispondano”, consigliando di intervenire anche su questi ultimi. In realtà però il Camerlengo attenendosi più rigorosamente alle indicazioni del pontefice, stabilì che fosse del governo il compito di “conservare le dipinture de più insigni Maestri, lasciando alla cura dei rispettivi Superiori delle Chiese di ristaurare o conservare quelle che inferiscono all’ornamento sì, ma di poco o niun pregio”¹⁷¹. In questo contesto i Domenicani decisero di erigere dei tramezzi nella zona absidale con nuove decorazioni sotto la vigilanza dell’architetto Antonio Sarti e vennero eseguite delle ridipinture sugli affreschi antichi. Si veniva così non soltanto a perdere l’originario significato simbolico del ciclo del 1683 ma anche a decretare la futura sfortuna delle opere, stilisticamente riconosciute dal Camuccini, ma lontane dal gusto dell’epoca. Così la rimozione dei pannelli affrescati da parte di Muñoz è in un certo senso la logica conclusione di un processo poco rispettoso delle preesistenze teso a riportare alla luce una fantomatica *facies* originale. Doveroso dunque restituire seppur idealmente la funzione per la quale le opere di Lenardi vennero concepite e per cui le scelte stilistiche e compositive adottate dal pittore appaiono, almeno in questa prima fase, coerenti con il gusto della bottega del Baldi e funzionali al messaggio di cui si facevano portatrici.

¹⁷¹ Trascritto in P. Ferraris 1991, pp. 61-62.



- Fig. 2. Giovanni Battista Lenardi, *San Gregorio Magno istituisce le Litanie in Santa Sabina*, 1683, Roma, convento di Santa Sabina all'Aventino, deposito (stato attuale).



- Fig. 3. Giovanni Battista Lenardi, *San Domenico predica il Rosario in Santa Sabina*, 1683, Roma, convento di Santa Sabina all'Aventino, deposito (stato attuale).



- Fig. 4. Giovanni Battista Lenardi, *San Gregorio Magno istituisce le Litanie in Santa Sabina* (particolare prima delle manomissioni), 1683, Roma, convento di Santa Sabina all'Aventino, deposito.



- Fig. 5. Giovanni Battista Lenardi, *San Gregorio Magno istituisce le Litanie in Santa Sabina* (particolare prima delle manomissioni), 1683, Roma, convento di Santa Sabina all'Aventino, deposito.



- Fig. 6. Giovanni Battista Lenardi, *San Domenico predica il Rosario in Santa Sabina* (prima delle manomissioni), 1683, Roma, convento di Santa Sabina all'Aventino, deposito.



- Fig. 7. Giovanni Battista Lenardi, *L'ingresso di San Domenico a Santa Sabina*, 1683, Roma, portico della Basilica di Santa Sabina all'Aventino.

2.2 Assunzione della Vergine con Sant'Anna e San Nicola di Mira

Olio su tela, 289 x 203 cm

Los Angeles, County Museum of Art, già Roma, chiesa di San Giuseppe dei Falegnami
1683-1686

Il primo edificio sacro che si incontra percorrendo la zona dei Fori Imperiali è la chiesa di San Giuseppe dei Falegnami che sorge sull'antico carcere mamertino poi trasformato in epoca cristiana nella chiesa di San Pietro in Carcere. Questo è il luogo dove si narra che i santi Pietro e Paolo vennero imprigionati e, riuscendo miracolosamente a far scaturire da una parete una sorgente d'acqua, convertirono i compagni di cella e i due carcerieri, Processo e Martiniano, poi a loro volta martirizzati. Qui venne eretta la chiesa a partire dal 1597, per volere della Compagnia dei Falegnami che commissionò il disegno dell'edificio non a Giacomo della Porta, come ricordano le antiche guide, ma più plausibilmente al milanese Giovanni Battista Montano (1534-1621) noto come intagliatore ma che qui realizzò l'unica opera conosciuta di architettura¹⁷².

Dopo una prima fase decorativa coeva alla costruzione dell'edificio, con la realizzazione delle pitture e degli stucchi delle cappelle maggiori e del soffitto ligneo terminati nei primi decenni del XVII secolo, a partire dal 1679 ne venne intrapresa una seconda come testimonia l'*Ammaestramento utile e curioso* del Titi edito nel 1686: "Ultimamente havendo la compagnia suddetta fatto loro Priora D. Anna Maria Lodovisij Monaca in Torre de' Specchi, hà fatto ristorare, indorare, & altri ornamenti nella soffitta e per la Chiesa à proprie spese."¹⁷³ Dalla lettura della guida si apprende la disposizione delle opere all'interno dell'edificio: nel primo altare a destra dove era presente una *Madonna e San Carlo* dell'artista urbinato Antonio Viviani (1560-1629 ca.), venne posto un *Miracolo di San Pietro* del pittore

¹⁷² Il 24 agosto 1597 venne tenuta una congregazione per scegliere il progetto migliore: "...e più fone parlato della chiesa nuova che dovea fare quale eradato ordine a mes. Jovanbatista montano milanese quale luie avea fatte sina 5 piante de detto sito che noie aveme [...] che nefone acapatta una dele dite piante laquale le piaceva piune è nostre guardijane e fune ditto a mese jambatista che dovea farne unatra e che se dovesse à largare quanto poteva à come la chiesa venisse tonda..." Trascrizione in G. Zandri 1971, pp. 22-23.

¹⁷³ F. Titi 1686, p. 174.

Francesco Pavia¹⁷⁴; la cappella seguente venne arricchita con affreschi della volta di Giovanni Battista Senese e la tela di Bartolomeo Colombo venne sostituita con una *Sacra Famiglia con S. Anna* dipinta nel 1692 da Giuseppe Ghezzi¹⁷⁵; nella prima cappella sinistra invece era già stata posta nel 1651 una *Natività* di Carlo Maratti¹⁷⁶ (fig. 8) ed in quella vicina la pala con *Maria Vergine, Gesù e altri Santi* di Avanzino Nucci del 1626 venne sostituita da “un altro quadro che figura l’Assunta di Maria Vergine con un Santo Greco da un lato, lavoro di Gio. Battista allievo di Lazzaro Baldi.”¹⁷⁷

Proprio quest’ultima tela venne citata puntualmente dalle guide successive: nella *Roma sacra e Moderna* del 1707 venne descritta come “il S. Nicolò incontro è di Gio. Battista Leonardi”¹⁷⁸, ne *L’Antichità di Roma* del 1713 “L’Assunzione di Maria Vergine, con la figura di un santo greco da un lato, dipinto da Giovanni Battista allievo di Lazzaro Baldi”¹⁷⁹, nella *Roma ampliata e rinnovata* del 1725 si legge “l’Assunzione della Beata Vergine colorito da Gio. Battista Lenardi”¹⁸⁰, notizia poi ripresa nelle riedizioni settecentesche di Fioravante Martinelli¹⁸¹, dalla *Roma antica e moderna*¹⁸² e dal Nibby¹⁸³, ma non riportata dal *Mercurio errante* del 1693 che nomina soltanto “la Natività di Nostro Signore fatta da Carlo Maratti celeberrimo Pittore de nostri tempi”¹⁸⁴. L’opera è inoltre indicata in due diversi inventari: il primo redatto il 23 novembre 1835 elencando i “quattro quadri in tela”¹⁸⁵ all’interno della chiesa nomina “l’Assunta e S. Gregorio Taumaturgo”¹⁸⁶, nel secondo più dettagliato del 7

¹⁷⁴ L’opera dipinta presumibilmente nel 1690, già nel 1692 venne spostata su una delle pareti dell’altare maggiore dove era ancora visibile nel 1855. Al suo posto, nella prima cappella destra, venne posta un’opera di Bartolomeo Colombo con il *Transito di San Giuseppe*, eseguita nel 1648, e originariamente posta nel secondo altare destro, da cui venne rimossa per far spazio alla tela di Giuseppe Ghezzi dipinta nel 1692.

¹⁷⁵ Il 23 agosto 1692: “fu posto in opera il quadro di S. Anna fatto fare dall’Ec.ma d. Anna Maria Ludovisi N.ra Madre Priora nel luogo dove stava il Transito fatto dal Sig. Giuseppe Ghezzi.” ASVR, San Giuseppe del Falegnami., vol. 8, Congr. e Decr. 1664-1694, trascritto in G. Zandri 1971, p. 85.

¹⁷⁶ La pala viene nominata dal Bellori che la considerò giustamente “la prima tavola in pubblico da esso in Roma dipinta [...] nell’anno santo di Innocenzo X 1650” (G.P. Bellori, ed. 1943, p. 79). La notizia è confermata dall’iscrizione (*Lavoranti dei facocchi 1651*) apposta sull’opera ed emersa durante il restauro eseguito nel 1882 da Alessandro Luzzi, che permette di respingere quella riportata dal Pascoli secondo cui il Maratti dipingeva il quadro “mentre Alessandro VII abbelliva di rare pitture la chiesa della pace” (L. Pascoli, 1730, p. 138) ovvero tra il 1656-57. Per una bibliografia specifica si rimanda a S. Rudolph 1977, pp. 46-58.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 175. La stessa notizia si trova identica nell’edizione della guida del 1763 (p. 198).

¹⁷⁸ F. Posterla 1707, p. 557.

¹⁷⁹ G. Pinarolo 1713, I, p. 82. Si ricorda che la notizia è riportata anche nella vita dell’artista redatta da F.N.M. Gabburri, *Vite di pittori*, PAL. E.B.9.5, III, pp. 1367, 1379.

¹⁸⁰ G. Roisecco 1725, p. 88.

¹⁸¹ F. Martinelli 1761, p. 112.

¹⁸² Si veda N. Roisecco 1765, I, p. 407.

¹⁸³ “L’Assunzione di Maria e San Niccolò di Bari nel secondo altare è opera di Giovanni Battista Leonardi, scolare del Baldi.” A. Nibby 1839, p. 277.

¹⁸⁴ G.P. Rossini 1693, p. 4. L’opera di Lenardi è nominata soltanto nella decima edizione del 1776 a p. 190.

¹⁸⁵ ASVR, San Giuseppe dei Falegnami, *Inventari delle suppellettili ed ogni oggetto di valore...*, vol. 284, 1835.

¹⁸⁶ *Ibidem*. Questa fonte è l’unica che indica il santo come Gregorio Taumaturgo e non Nicola di Myra ma l’attribuzione è in parte giustificata: entrambi erano di origine greca, vescovi e dunque similmente abbigliati, ed a tutti e due apparve in vita la Vergine. In mancanza della documentazione originale che avrebbe potuto fare

agosto 1855 al n. 29 si legge “Ultimo altare verso la porta grande d’ingresso come si disse degli altri, con quadro similmente d’olio rappresentante l’Assunta con S. Niccolò di Bari creduto dipinto di Giacinto Gimignani scolaro di detto Maratta”¹⁸⁷. Nonostante la tela sia ancora annoverata tra i beni della chiesa nel 1929, data dopo la quale se ne perdono inspiegabilmente le tracce, già nell’inventario redatto nel 1909 non era più presente nell’altare, dove era stata sostituita da una pala raffigurante la *Fuga in Egitto*¹⁸⁸, prima conservata nella sagrestia, copia dell’opera di Carlo Maratti per la Cappella Chigi nel Duomo di Siena ma ora conservata nella Villa Chigi a Castelfusano¹⁸⁹.

Si può ipotizzare che il dipinto di Lenardi sia stato venduto (forse in tempo di guerra) per questioni di necessità economica unite al disinteresse verso la tela spostata all’epoca in sagrestia, fatti che ne permisero l’alienazione oltre i confini italiani. Infatti, nonostante la Zandri la credesse irrimediabilmente perduta, la pala, proveniente da una collezione texana, è ricomparsa sul mercato antiquario, battuta da Sotheby’s il 26 gennaio 2012 (lotto 189). Come si legge nella scheda di catalogo, venne acquistata sul mercato newyorkese nel 1978 da Mr. e Mrs. Charles Wrightsman, che la donarono al Metropolitan Art Museum nel 1984 come originale di Domenichino. Venne poi messa all’asta il 29 maggio 2003 (lotto 55) come Lenardi e acquistata dal proprietario che decise poi nuovamente di venderla. Oggi l’opera è conservata presso il LACMA (Los Angeles County Museum of Art) dove è stata donata da Tadeusz e Carolyn Feruzzi Wellisz in onore del cinquantenario dell’istituzione museale¹⁹⁰.

Un grosso problema che riguarda l’opera è innanzi tutto la paternità: infatti la Zandri attribuisce la tela non a Giovanni Battista Lenardi ma a suo fratello maggiore Pietro Paolo¹⁹¹ sulla scorta di una notizia documentaria: il 7 gennaio 1690 vennero elargiti “a Pietro Paolo Leonardi Pittore scudi cinque mt per la sua mercede di aver aggiustato e ritoccato il suo

maggiore chiarezza sull’iconografia della tela, si accoglie la denominazione più diffusa nelle fonti ovvero quella di San Nicola di Myra.

¹⁸⁷ ASVR, San Giuseppe dei Falegnami, *Inventari delle suppellettili ed ogni oggetto di valore...*, vol. 284, 1855, p. 6.

¹⁸⁸ *Ibidem*; Ivi, 1909. L’opera è da porre in collegamento con la notizia riportata nell’inventario dei quadri di proprietà di Domenico Antonio Giovannetti redatto il 2 gennaio 1736 in cui si nomina una tela “...di quattro palmi fuor di misura...” con il “...passaggio in Egitto con la Madonna e S. Giuseppe bella copia fatta da Nicolò Baretta copiato da Carlo Maratta.” ASVR, San Giuseppe dei Falegnami, vol. 10, n. 25, trascritto in G. Zandri 1971, p. 60. Mentre nell’inventario si legge “N. 38 – Un quadro grande d’olio sopra alla detta credenza esprimente la Fuga in Egitto.” ASVR, San Giuseppe dei Falegnami, *Inventari*, vol. 284, 1855, p. 8.

¹⁸⁹ L’opera originale è stata dipinta nel 1664 e si conserva un disegno preparatorio nella Biblioteca di Varsavia all’interno del Codice Bonola e si riferisce anche ad un “rame picciolo da camera” originariamente nella Galleria Corsini. Esiste anche una piccola tela che per lo stile e il soggetto è affine all’opera di Maratti ed è conservata al museo del Prado a Madrid. Si veda A. Mazzetti 1955, IV, p. 321.

¹⁹⁰ Consultabile on-line sul sito www.lacma.org.

¹⁹¹ G. Zandri 1971, p. 58. Per notizie biografiche riguardo a Pietro Paolo Lenardi si veda nota n. 23.

quadro”¹⁹². Questo ha indotto anche a datare la tela a quell’anno, quando invece il pagamento, per altro troppo basso per una pala d’altare, si riferisce chiaramente a dei ritocchi ed aggiustamenti su un’opera che quindi doveva già essere stata terminata. Ciò viene infatti confermato dalla descrizione, già trascritta in precedenza, che ne fa il Titi nella sua guida edita nel 1686, anno che dunque deve considerarsi inequivocabile *terminus ante quem* per la datazione. Ma l’autore nello stesso testo attribuisce l’opera a Giovanni Battista Lenardi, non facendo alcuna menzione del meno conosciuto fratello maggiore. In effetti è necessario ricordare che se non fosse stato per il documento rinvenuto dalla Zandri, nessuna delle guide antiche avanzava dubbi sulla paternità della tela, considerata da tutti di mano di Giovanni Battista e non di Pietro Paolo¹⁹³. Alla luce delle informazioni in nostro possesso le ipotesi sono due: o il pagamento a Pietro Paolo, non indicando il soggetto dell’opera, è da riferirsi a un’altra tela non pervenuta, o la tela con l’*Assunzione* venne effettivamente realizzata a quattro mani ma, a causa della morte prematura del fratello maggiore, negli anni successivi si sia persa memoria della collaborazione tra i due facendo il nome soltanto del pittore vivo e più noto. Se così fosse si tratterebbe dell’unica opera conosciuta di Pietro Paolo Lenardi anch’egli pittore ma di cui, fatta eccezione per i disegni dei concorsi nell’Accademia di San Luca, si ignoravano altri lavori. Il pagamento resta comunque importante perché è l’ultima notizia certa che lo testimonia vivente, anche se nel Thieme-Becker si riferisce che morì nel 1691 ma non citando la fonte la notizia non è verificabile¹⁹⁴.

Interessante ricordare che quando l’opera comparve sul mercato americano nel 1978 venne considerata di mano di Domenico Zampieri. Questa attribuzione venne fatta sull’ “Apollo Magazine” (dicembre 1978), dove la tela fu per la prima volta pubblicata, ponendola anche come immagine di copertina, all’interno dell’editoriale dedicato a Sir John Pope-Hennessy per i suoi sessant’anni. Pope-Hennessy, in occasione della donazione fatta dai proprietari al Metropolitan Museum of Art, lavorando nel museo come consulente, l’aveva identificata e considerata dipinta a Napoli “and successfully blends classicism and baroque movement”¹⁹⁵.

¹⁹² Cit. ASVR, San Giuseppe dei Falegnami, vol. 183, Registro dei Mandati 1687-1695, trascritto in G. Zandri, 1971, p. 87.

¹⁹³ Nonostante secondo la Zandri la paternità a Pietro Paolo sarebbe confermata in varie guide, tra cui una (non specificata) del 1725, ma che è la *Roma Sacra e Moderna*, ed in quelle del Nibby e del Melchiorri, in nessuna di queste si fa il nome del pittore ma soltanto quello di Giovanni Battista Lenardi. Si segnala inoltre che presso l’Archivio del Vicariato si conservano i registri dei mandati dal 1672-80 (vol. 181) e poi dal 1687-95 (vol. 182), mentre purtroppo mancano quelli degli anni che vanno dal 1681 al 1686, proprio quando presumibilmente l’opera venne dipinta, non essendoci traccia di pagamenti in quelli precedenti o successivi. Alla luce di come l’opera sia uscita dal territorio italiano la sparizione dei registri che ne attestavano l’esistenza non è forse un avvenimento casuale.

¹⁹⁴ B. Thieme, F. Becker, XIII, 1929 (1907-1950), p. 43.

¹⁹⁵ “Apollo Magazine”, CVIII, dic. 1978, p. 373.

Effettivamente, se si osserva con attenzione il margine in basso a destra, si legge in lettere a stampatello un'iscrizione molto rovinata (DOM. Z.AMPERIVS / F. A. MDCXXXVII) che riporta il nome di Domenichino e la data 1637. Questa scritta venne segnalata anche da Spear nella monografia dedicata all'artista¹⁹⁶, nella quale l'opera venne inserita, ma nella parte relativa ai lavori di incerta paternità. Nonostante lo studioso considerasse l'iscrizione se non coeva quantomeno antica, avanzava, a seguito della visione diretta del dipinto, dei dubbi di natura stilistica, evidenziando chiari elementi di matrice cortonesca. Inoltre, sottolineava l'inesistenza di documenti e di disegni preparatori, come pure l'impossibilità per l'artista nel 1637 di dedicarsi ad altri lavori oltre agli affreschi per il Duomo di San Gennaro. Infine, non trovando nessun parallelismo convincente con le altre pale d'altare del periodo napoletano, concludeva con un parere negativo.

Nonostante ciò in un articolo intitolato *The sensuous and the cerebral* apparso sul "Times Literary Supplement" (25 marzo 1983), John Pope-Hennessy, proprio recensendo la monografia di Spears appena edita, criticava fortemente la lettura fatta dallo studioso, secondo cui, quello che aveva definito *Hyper-Classicism*, rappresentato nella più alta maniera dagli affreschi per la Cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli, avrebbe condotto ad una lettura riduttiva dell'attività tarda del pittore, escludendo dal catalogo dell'artista una serie di opere, tra cui pala d'altare in esame, l'unica, a sua detta, realizzata in quegli anni in maniera autonoma: "Now in New York, it is signed and dated 1637; it associates St Anne with the Virgin of the Assumption and may well have been painted, with some studio assistance, for Sant'Anna di Lombardi. The account of it in this book is wholly incorrect"¹⁹⁷. Lo stesso parere venne poi espresso dallo studioso nella scheda di catalogo delle acquisizioni degne di nota fatte dal Metropolitan Museum of Art, quando, come già detto, l'opera venne donata all'istituzione. Nonostante il confronto stilistico con l'*Assunta* dipinta da Domenichino per Santa Maria in Trastevere nel 1617 e il fatto che la figura di san Nicola sarebbe stata mutuata dal modello raffaellesco della *Scuola di Atene*, l'autore in conclusione dovette ammettere che "there is no record of the Neapolitan church for which the altarpiece was made"¹⁹⁸. L'attribuzione a Lenardi venne avanzata per la prima volta nel 2003 in occasione della vendita all'asta e restò immutata in quella successiva del 2012 ed è l'unica da ritenersi veritiera. Infatti, oltre alla menzione che ne fanno le antiche guide l'opera è anche citata nella vita dell'artista scritta da Nicola Pio: "Nella chiesa di San Giuseppe dei Falegnami in Campo

¹⁹⁶ Si veda R. Spear 1982.

¹⁹⁷ Cit. J. Pope-Hennessy 1983, p. 305.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

Vaccino, il quadro della prima cappella nell'entrare a mano manca, ove è dipinta un'Assunta"¹⁹⁹. La presenza della scritta, come già segnalato da Spear, sarebbe dunque un falso apposto successivamente e con ogni probabilità dopo il 1929, quando l'opera venne alienata, attribuendola ad un artista più noto e datandola al periodo tardo, considerato quello più appetibile per i collezionisti.

Proprio lo studioso, pur non facendo direttamente il nome di Lenardi, individuò perfettamente l'ambito stilistico, ovvero quello cortonesco, considerando il movimento, il chiaroscuro, così come l'uso dei colori, non pertinenti alla pittura di inizio Seicento, ma accostabili ai lavori di Raffaello Vanni e soprattutto di Lazzaro Baldi. In particolare, il confronto più convincente lo fece con la tela di medesimo soggetto dipinta dall'artista pistoiese e conservata a Bologna nella collezione Molinari-Pradelli (fig. 9), identificabile con quella citata nell'inventario dei beni dell'artista redatto nel 1703²⁰⁰. Nell'opera la figurazione, tutta giocata su un rigido criterio di razionalità geometrica formato da linee rette e curve che si proiettano in prospettiva, come spiegato da Antonella Pampalone²⁰¹, sarebbe la riuscita commistione tra la tendenza tipicamente barocca di porre delle quinte architettoniche in profondità e quella, introdotta da Carlo Maratti intorno al 1680, di raddrizzare gli sfondati prospettici sulla verticale. Proprio di quest'idea Lazzaro Baldi si impossessò, bilanciando l'obbligo debito al *trompe-l'oeil* di matrice cortonesca, con una maggiore compostezza formale e razionale, sintomo di una volontà di aggiornamento. La studiosa, infatti, considerava i panneggi rigonfi e svolazzanti e il tripudio di figure angeliche, soltanto "citazioni barocche di natura esteriore"²⁰², mentre la diversificazione dei volti degli apostoli come pure l'impostazione della Vergine e l'uso delle luci, maggiormente accostabili allo spirito di Annibale Carracci. Per queste ragioni di natura puramente stilistica l'opera, considerata di produzione tarda, venne datata al 1695-1700. Ma se si confronta con quella del Lenardi, che sappiamo terminata entro il 1686, si aprono una serie di problematiche, per cui non sarebbe quest'ultima a derivare da quella del Baldi ma viceversa. Infatti, è innegabile una vicinanza tra le due tele soprattutto se si guarda alla maniera di rappresentare i panneggi, così come alla volontà di diversificare le espressioni dei personaggi colti in pose varie. Un elemento che invece torna identico è il particolare del turibolo d'argento e dei lunghi ceri

¹⁹⁹ N. Pio ed. 1977, p. 90.

²⁰⁰ Al n. 26 si legge "Assunzione di Maria Vergine palmi quattro Cornice negra, et oro." Trascritto in A. Pampalone 1979, p. 148.

²⁰¹ Dell'opera esistono tre disegni preparatori conservati presso l'Istituto centrale per la grafica. *Ivi*, pp. 99-101, 226-227. Si veda inoltre *La Raccolta Molinari Pradelli* 1984, p. 128; M.G. Bernardini in A. Lo Bianco 1997, p. 404.

²⁰² A. Pampalone 1979, p. 100.

adagiati ai piedi del sarcofago, simboli di quell'apparato dell'effimero che è una delle cifre stilistiche tipiche del cortonismo. Fatta eccezione per questi elementi le opere hanno un'impostazione generale profondamente differente, innanzi tutto nella scelta dell'ambientazione: quella del Baldi posta in una maestosa architettura classicheggiante che si apre a sua volta su uno sfondo paesistico popolato da edifici, è tutta immersa in un cielo saturo e solcato da nubi; quella di Lenardi invece, fatta eccezione per la canonica mezza colonna sulla sinistra, annulla il dato spaziale rendendo la composizione satura dell'evento miracoloso. Proprio questi fattori rendono l'opera maggiormente accostabile, non tanto a quella del Baldi, quanto a mio parere, a quella di medesimo soggetto dipinta dal Romanelli nel 1639 per la chiesa della Confraternita dell'Assunta e di San Rocco di Viterbo²⁰³ (fig. 10). Questa ancora più di quella di Lenardi, che invece rende evidente la pedana gradinata su cui poggiano saldamente gli apostoli, annulla i riferimenti spaziali, ponendo tutta la composizione in un arioso paesaggio delimitato soltanto a destra da poche fronde arboree. Inoltre, la posizione angolare del sarcofago è effettivamente la stessa, come pure il gruppo mariano sostenuto dagli angeli, ma soprattutto l'apostolo che giunge le mani in basso al centro viene ripreso, in controparte e correggendo la posa troppo enfatica e rendendolo ben evidente tra le altre figure, subito al di sotto della Vergine. Il gruppo mariano nella tela di Romanelli sostenuto da putti e circondato da angeli che, in quella del Baldi diventano una gloriosa ed evanescente aureola, nell'opera di Lenardi appare maggiormente semplificato, riducendo al minimo le figure di sostegno ed aggiungendo sulla destra la presenza di Sant'Anna, adagiata su una nube e rappresentata, anziana e rugosa, con una grande attenzione al dato realistico tanto da renderla caratterizzata quasi come si trattasse di un ritratto dal vero. Ma all'interno della tela ancora più dell'epifania divina ciò che colpisce lo spettatore, catalizzando immediatamente l'attenzione su di sé è lo ieratico san Nicola, quasi appesantito dai lussuosi panneggi dell'abbigliamento "alla greca", che hanno una consistenza materica simile ad una massa scultorea, il quale irrompe verso lo spettatore e con un gesto teatrale indica l'apparizione ed insieme misura la profondità dello spazio: proprio questo espediente è la soluzione che permette di evitare gli elaborati sfondati prospettici a cui invece ricorre il Baldi, affidando alla gestualità e alla posizione dei personaggi la costruzione spaziale, volutamente decentrata ma percorsa comunque da una necessaria tendenza al verticalismo. Infine, due particolari bilanciano e addolciscono la maestosità del santo: uno è nella parte retrostante sinistra, il bimbetto che guarda con aria incuriosita lo spettatore facendo capolino, mentre tiene in mano un libro su cui poggiano tre pomi, l'attributo iconografico del santo,

²⁰³ Per una bibliografia specifica si rimanda a S. Rinaldi 2004, pp. 125-129.

l'altro invece sono i fiori bianchi e blu sparsi sopra ed intorno al sarcofago, che contribuiscono a diffondere piccoli accordi cromatici intonati al cielo anche in quella parte della scena.

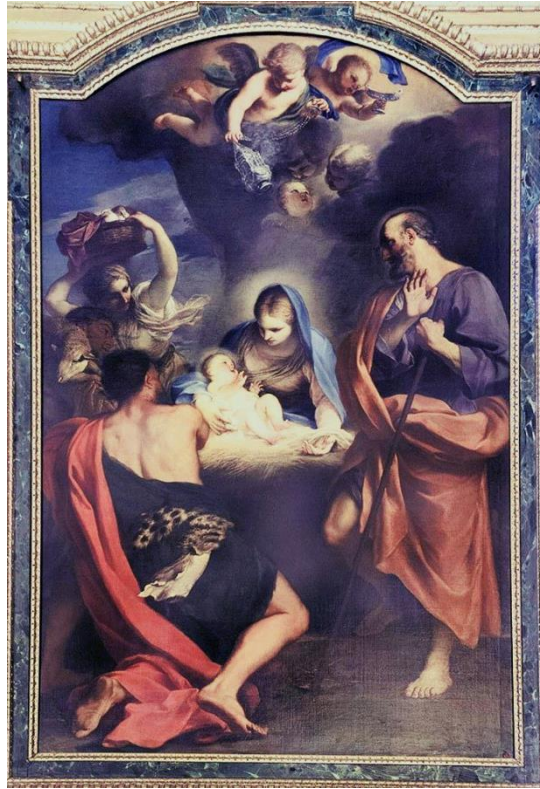
Altro confronto sempre nell'ambito della scuola del Berrettini può essere fatto con l'*Assunta* dipinta da Ciro Ferri per la chiesa della SS. Annunziata a Firenze intorno al 1664 (fig. 11). In quest'opera gli elementi di matrice cortonesca come l'estremo dinamismo delle figure, le pose acrobatiche, il colore denso e la tensione drammatica che investe l'opera si fanno ancor più preponderanti. Ma l'episodio sacro, così vicino e tangibile nell'opera del Lenardi tanto che lo spettatore vi viene quasi trascinato dentro, qui, data anche la posizione sulla volta dell'edificio, appare distante e si svolge su un piano altro rispetto a quello reale, cui il fedele può assistere solamente da lontano.

Si segnala infine l'esistenza di una inedita *Assunzione della Vergine* di splendido livello qualitativo nonostante lo stato di conservazione precario rintracciata nel Catalogo generale dei beni culturali (fig. 12). La pala viene attribuita a Lazzaro Baldi ma a mio parere è riferibile a Pietro Lucatelli data la vicinanza con l'*Immacolata Concezione* dipinta su disegno di Ciro Ferri per la chiesa romana dei Santi XII Apostoli (oggi nel convitto Massimiliano Kolbe)²⁰⁴. I quattro santi in basso Antonio, Pietro, Matteo e Biagio vescovo, quest'ultimo con in mano il pettine di ferro strumento del martirio, assistono all'ascensione della Vergine in cielo, questa molto vicina a quella di Lenardi. Ciò testimoniare ulteriormente come la sua opera condensando tutti gli esempi più importanti della stagione del Barocco romano, da Lanfranco, passando per Bernini, Pietro da Cortona e Gaulli fino a Carlo Maratti, si poneva essa stessa come modello a cui gli artisti potevano guardare.

²⁰⁴ La pala con l'*Assunzione* è localizzata a Pistoia (250 x 166 cm, OA 0900233274). Per la tela di Pietro Lucatelli si veda G. Manieri Elia, in A. Lo Bianco 1997, pp. 434-435.



- Giovanni Battista Lenardi, *Assunzione della Vergine con Sant'Anna e San Nicola di Mira*, 1681-1686, Los Angeles County Museum of Art.



- Fig. 8. Carlo Maratti, *Natività*, 1651, Roma, chiesa di San Giuseppe dei Falegnami.



- Fig. 9. Lazzaro Baldi, *Assunzione della Vergine*, 1695-1700 c., Bologna, Collezione Molinari-Pradelli.



- Fig. 10. Francesco Romanelli, *Assunzione della Vergine*, 1644-1645, Viterbo, Museo Civico.



- Fig. 11. 'Ciro Ferri', *Assunzione della Vergine*, 1644, Firenze, Collezione Giovanni Pratesi.



Fig. 12. Pietro Lucatelli (qui attribuito), *Assunzione della Vergine con santi*, Pistoia.

2.3. Resurrezione del figlio della vedova di Nain

Olio su tela, 119 x 166 cm

Ajaccio, Musée Fesch

1685 c.

La tela conservata presso il museo di Ajaccio già attribuita a Giuseppe Passeri e Giacinto Calandrucci è stata riportata a Giovanni Battista Lenardi nell'ambito del progetto "Agorha" coordinato da Philippe Costamagna e Isabelle Dubois-Brinkmann, con il quale è stata approfonditamente studiata, ricostruita e catalogata la collezione Fesch²⁰⁵. Joseph Fesch (1763-1839), arcivescovo di Lione, Primate delle Gallie, Grande Elemosiniere di Francia e cardinale nonché zio di Napoleone, fu uno dei più grandi collezionisti del suo tempo. Alla sua morte lasciò con un legato alla Corsica circa 1500 dipinti della sua raccolta che ne comprendeva oltre 16.000, opere che si salvarono dalla dispersione a cui tutta la raccolta andò incontro tramite una serie di vendite, di cui la più notevole avvenne a Roma nel 1841 e nel 1845.

La scena rappresentata è il miracolo narrato nel Vangelo secondo Luca (7, 11-17):

“Poco dopo egli [Gesù] si avviò verso una città chiamata Nain, e i suoi discepoli e una gran folla andavano con lui. Quando fu vicino alla porta della città, ecco che si portava alla sepoltura un morto, figlio unico di sua madre, che era vedova; e molta gente della città era con lei. Il Signore, vedutala, ebbe pietà di lei e le disse: «Non piangere!» E, avvicinosi, toccò la bara; i portatori si fermarono, ed egli disse: «Ragazzo, dico a te, alzati!» Il morto si alzò e si mise seduto, e cominciò a parlare. E Gesù lo restituì a sua madre.”

Il momento raffigurato è quello in cui il giovane ancora depresso sul cataletto si solleva sostenuto da Gesù mentre la madre si inginocchia di fronte al miracolo e una folla intorno assiste incredula. Tutta la composizione si svolge in uno spazio aperto delimitato sulla sinistra da frode arboree e sulla destra da architetture classicheggianti che alludono alla vicina città di Nain. Il paesaggio di ascendenza neo-veneta con un cielo solcato da nubi temporalesche è quello tipico del pittore come pure la gestualità dei personaggi enfatica ma mai eccessiva - si

²⁰⁵ 119 x 166 cm, inv. MFA 852.1.250. Consultabile on-line sul sito www.musee-fesch.com. Sulla raccolta Fesch si veda anche D. Carrington 1967, pp. 346-357.
A. Brejon de Lavergnée 1988, p. 439.

guardi al braccio sollevato del Cristo e quello della donna panneggiata con la quale si bilancia l'intera composizione creando direttrici che indirizzano lo sguardo dello spettatore verso il giovane sulla barella. La tavolozza cupa ma accesa nei volti e nei panneggi con una sapiente alternanza di ombre e luci insieme alla resa meno definita dei personaggi in secondo piano per creare il senso profondità si ritrovano in molte opere del pittore. Un disegno con lo stesso soggetto è elencato tra quelli attribuiti a Lenardi conservati a Düsseldorf²⁰⁶. Nel complesso l'opera risente di un forte influsso cortonesco nella composizione paratattica delle figure, nell'ambientazione ed in certi dettagli di ascendenza baldiana come, ad esempio, nella maniera di rappresentare le gambe piegate della vedova in primo piano, fatti che a mio parere possono portare a considerarla un'opera giovanile, anche per certi passaggi non molto riusciti come le mani del personaggio sulla sinistra, realizzata non oltre il 1685.



²⁰⁶ I. Budde 1930, n. 421.

2.4. Gloria di San Nicola di Bari

Olio su tela,

Roma, chiesa di San Nicola dei Lorenesi, altare maggiore

1685-1690

La pala dell'altare maggiore della chiesa di San Nicola dei Lorenesi è stata restituita al catalogo del pittore attraverso uno studio i cui risultati sono stati raccolti in un contributo pubblicato sulla rivista "Paragone"²⁰⁷.

La chiesa in esame è stata ricordata soprattutto per essere stata uno dei cantieri romani nei quali lavorò Corrado Giaquinto che, a partire dal 1731, venne chiamato alla realizzazione degli affreschi e delle tele che ancora oggi decorano rispettivamente la volta, la cupola e la zona absidale dell'edificio. Tali opere sono state anche l'argomento privilegiato da parte della critica che ha lungamente scritto sull'argomento²⁰⁸, mentre si è dimostrato scarso interesse per gli altri dipinti conservati nella chiesa, in particolare per quello raffigurante la *Gloria di San Nicola di Bari* che orna l'altare maggiore.

La prima fonte a menzionare la tela è la guida del Titi edita nel 1686 in cui si legge: "Il quadro dell'Altare maggiore, dov'è rappresentato con li tre fanciulli il Santo, fu condotto con ogni studio dal Nicolai Lorenese"²⁰⁹. Questa notizia ha influenzato la maggior parte delle descrizioni sette e ottocentesche dell'edificio che hanno ripreso l'informazione senza avanzare dubbi sulla paternità della pala²¹⁰. Paternità ribadita anche dalle monografie novecentesche dedicate alla chiesa, a partire da quella di Bonnard del 1932, in cui l'opera, di cui si lamenta il cattivo stato di conservazione, viene considerata un "tableau médiocre [...] du peintre Nicolaus et lui ferait peu d'honneur"²¹¹ e ancora nella guida del 1962 dove si

²⁰⁷ A. Marras 2020.

²⁰⁸ Si vedano soprattutto M. D'Orsi 1958, pp. 26-28; M.G. di Capua 1993, p. 75; E. Gabrielli 1993, pp. 36-38; O. Michel 1996, p. 303; P. Amato 2002, pp. 15-16; M. Volpe 2005, p. 44.

²⁰⁹ F. Titi 1686, p. 380.

²¹⁰ Si rimanda a O. Panciroli 1697, p. 332; J.-F. Deseine 1713, II, p. 396; G. Roisecco 1725, p. 85; R. Venuti, I, 1766 (1766-1767), pp. 193-194; M. Vasi 1807, I, p. 88.

²¹¹ "nous avons devant nous cet immense tableau de Saint-Nicolas au pied, rarement visible dans son ensemble à cause de l'épatement du bitume et des faux reflets venant de la baie d'un face", F.J. Bonnard 1932, p. 88.

continua a nominare il pittore lorenese “Nicolas de Bar, dit Nicolet ou Nicoletto”²¹², fino al contributo sulla decorazione della chiesa di Patrick Violette del 1981, ampiamente ripreso nella più recente guida del 2006²¹³. Lo studioso, confermando l’autografia del pittore lorenese²¹⁴, lo considera anche responsabile della realizzazione di altre due pale d’altare e quindi artefice di un programma decorativo omogeneo che resterà immutato fino al 1730 quando l’intervento di Giaquinto darà all’interno chiesastico l’aspetto che ancora oggi si può vedere. Delle due tele, quella rappresentante una *Visitazione*, e originariamente collocata nella seconda cappella destra, venne in seguito sostituita con quella dedicata a San Pietro Fourier dipinta nel 1730 da Francesco Antonozzi, e risulta oggi dispersa. L’opera, inoltre, per la quale si è dato per certo il riferimento a Nicolas de Bar, nella guida del Titi del 1686 viene genericamente detta “un Quadro con la Visitazione di Maria Vergine [...] copiata dalla stampa di un Lorenese”²¹⁵, non specificando dunque l’artista, probabilmente non il De Bar. La pala rappresentante *San Nicola di Bari che predice il martirio a Santa Caterina*, invece, è ancora oggi visibile nel primo altare sinistro (fig. 14). L’opera è già presente nella guida del Titi del 1674²¹⁶, fatto che ha portato a ipotizzare una sua realizzazione intorno al 1670, quando dovette sostituire una pala con *Cristo nell’orto*, poi spostata nella sagrestia e oggi perduta.

Per quanto riguarda la pala d’altare maggiore invece, sempre sulla scorta del Titi, Violette conferma la paternità all’artista lorenese ma riferisce in chiusura la notizia, presente nella riedizione della guida di Fioravante Martinelli del 1725, secondo cui l’opera sarebbe stata dipinta da Giovanni Battista Lenardi, fatto che “contribue encore à embrouiller les questions”²¹⁷. In realtà l’informazione è già presente nella stessa guida nell’edizione del 1703, dove si legge che nell’“Altare Maggiore vi dipinse con molta lode il S. Nicola il Sig Giovanni Battista Lenardi”²¹⁸. A conferma di ciò è necessario ricordare che Nicola Pio nella biografia dedicata all’artista, la più antica e attendibile, enumerando le opere realizzate per la committenza pubblica e privata e subito prima di “uno delli tre quadri grandi” nel coro di

²¹² M. de Dumast 1962, p. 19.

²¹³ P. Violette 1981, pp. 487-539; H. Claude, S.H. Collin, C. Kevers-Pascalis 2006.

²¹⁴ Francois Nicolas de Bar (Bar-le-Duc, 1632-Roma, 1695) nativo del ducato di Lorena venne a Roma intorno al 1650 dove fu ammesso nell’Accademia di San Luca e lavorò in alcune chiese romane. In Santa Maria della Vittoria, ad esempio, dipinse nella cappella dedicata a San Giovanni della Croce. Per una bibliografia parziale si veda J. Bousquet 1980, pp. 126, 177; J. Thuillier 1981, pp. 541-544; P. Violette 1981, pp. 487-593; P. Choné 1982, pp. 995-1017; *Claude Lorrain e i pittori lorenese in Italia nel XVII secolo* 1982, pp. 429-433; S. Vasco Rocca, G. Borghini 1992, pp. 101-103; M. Arcidiacono 2008, pp. 23-25.

²¹⁵ F. Titi 1686, p. 380.

²¹⁶ Vi si legge infatti “a mano a manca è un Quadro di Altare con S. Caterina, & altre figure, e puttini, dipinto con amore da Nicolò Lorenese”, F. Titi 1674, pp. 447-448.

²¹⁷ P. Violette 1681, p. 493.

²¹⁸ F. Martinelli 1703, p. 84.

Sant'Andrea delle Fratte, riferisce al pittore “un altare in San Nicola dei Lorenesi”²¹⁹. Catherine e Robert Enggass, redattori dell'appendice alle *Vite*, ritennero la pala perduta²²⁰ e la critica successiva non si è più interessata all'argomento.

La questione attributiva, resa ancor più complessa dalla mancanza della documentazione coeva come è emerso dallo spoglio dell'archivio dei Pieux Etablissements de la France à Rome et Lorette, è stata dipanata procedendo innanzitutto attraverso un confronto tra l'opera in esame e quella già citata rappresentante *San Nicola di Bari che predice il martirio a Santa Caterina*. Nonostante la critica ribadisca che le tele partecipano dello stesso spirito, sono in realtà animate da profonde differenze stilistiche che non permettono di riconoscerle come dipinte dalla stessa mano. Al di là della posizione della gamba dei due personaggi all'estrema sinistra e del tono temporalesco del paesaggio sullo sfondo, tutti gli altri elementi vanno in direzioni divergenti, soprattutto riguardo l'impostazione generale e la disposizione dei personaggi nello spazio. Nel quadro del Lorenese la bipartizione dell'ambientazione terrena (a cui si aggiungono due personaggi che fanno capolino subito dietro la santa) non è bilanciata dall'epifania divina sulla sommità. Se l'angelo, infatti, ricalca nei gesti e nelle pose quelli della santa sottostante, viene lasciata scoperta sul lato opposto una troppo ampia porzione di cielo, occupata soltanto da uno sparuto puttino.

Nella tela dell'altare maggiore invece tutto è disposto ordinatamente a partire dalla figura di San Nicola, in posizione assiale, rigidamente frontale e abbigliato alla greca, mentre alza la mano destra in atto benedicente e sorregge con la sinistra un volume aperto nel quale si legge: “PAX VOBIS. NOLITE TIMERE. EGO SUM NICOLAUS PROTECTOR VESTER”. In bilico sul libro stanno poggiati i tre globi d'oro, allusione ai sacchetti pieni di monete che il santo donò come dote a delle giovinette povere. I tre fanciulli che compaiono sulla destra sono, invece, un riferimento all'episodio miracolistico più noto della vita di Nicola, tramandato in varie versioni, in cui si racconta di come resuscitò tre bambini uccisi da un oste. Alla sinistra il personaggio barbuto può essere con maggior precisione identificato con Cunon de Linange, signore di Réchicourt-le-Château. Il cavaliere lorenese catturato e imprigionato durante la sesta crociata sarebbe stato miracolosamente liberato soltanto dieci anni più tardi da San Nicola, risvegliandosi di fronte al portico della basilica di Saint Nicolas de Port senza le catene, ben visibili infatti nella parte bassa della composizione. Non a caso l'edificio dalle forme gotiche che s'intravede nel tenebroso paesaggio sullo sfondo è proprio la chiesa sopracitata. Nella sommità della tela chiudono la scena, in maniera simmetrica e

²¹⁹ N. Pio ed. 1977, p. 89.

²²⁰ *Ivi*, p. 251: “Lenardi's altarpiece is no longer in the church”.

circondate da angioletti, le figure di Cristo e della Vergine che gli porgono rispettivamente il libro dei Vangeli e l'*homophorion*. I due oggetti, infatti, vennero restituiti a San Nicola tramite un'apparizione divina, quando era stato destituito e incarcerato dopo aver schiaffeggiato Ario durante il concilio di Nicea.

Un'iconografia di particolare interesse soprattutto tenendo presente che il santo era stato più volte raffigurato da Giovanni Battista Lenardi, come nella pala dipinta negli anni precedenti per la chiesa di San Giuseppe dei Falegnami, databile tra il 1681 e il 1686, nella quale San Nicola irrompe in maniera teatrale verso lo spettatore catalizzando l'attenzione su di sé. Una scelta compositiva apparentemente antitetica rispetto a quella proposta nella tela dei Lorenesi che può essere spiegata con una richiesta precisa da parte della committenza. A tal proposito un altro confronto di sicuro interesse può essere fatto con un disegno di Lenardi conservato nel fondo di Düsseldorf²²¹ (fig. 15). Il foglio, dal punto di vista tecnico peculiare dell'artista per i contorni segnati a penna e l'ampio uso di acquerellature, è a mio avviso da considerare, anche per il grado di finitezza, un primo pensiero per la tela in analisi. Oltre all'ovvia presenza del santo accompagnato dai tre fanciulli adoranti appena resuscitati dal tino, vi si trova infatti il medesimo prigioniero incatenato di cui, nella versione finale, viene variata la postura ma non il volto, reso di profilo e coperto dalla lunga barba come nel dipinto. La posa definitiva di questa figura sembra inoltre ricalcare quella del profeta Daniele scolpito da Gian Lorenzo Bernini per la cappella Chigi in Santa Maria del Popolo tra il 1655 e il 1657²²². Una scelta molto significativa dal punto di vista stilistico, tipica dell'artista che nella maniera di comporre mostra di conoscere tutti gli avvenimenti del più aulico Barocco romano, con particolare attenzione all'opera di Giovanni Battista Gaulli²²³ nella sua capacità di persuasione e comunicazione visiva e a quella, equilibrata, nobile ed emblematica di Carlo Maratti²²⁴. Il disegno si può considerare dunque un compromesso tra la bellissima e patetica

²²¹ Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie, 257 x 173 mm, penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su tracce di matita nera, su carta bianca, controfondato, inv. n. KA FP 2904 (si ringrazia la dott.ssa Sonja Brink per la cortese comunicazione). Il disegno è stato pubblicato in A. Draghi 2003, pp. 367, 371.

²²² Sulla scultura rappresentante Daniele nella fossa dei leoni si veda F. Petrucci in *Alessandro VII Chigi* 2000, pp. 165-167; M.G. Bernardini 2021, II, pp. 325-329.

²²³ Baciccio è già stato proposto come paragone stilistico connesso però non al disegno in esame ma alla pala dei Lorenesi (E. Claude, S.H. Collin, C. Kevers-Pascalis 2006, p. 52), in riferimento all'opera eseguita dall'artista genovese per la chiesa romana di Santa Maria Maddalena rappresentante il santo mentre riceve da Cristo e dalla Vergine il libro dei Vangeli e l'*homophorion* (si veda F. Petrucci 2009, p. 301; J. Curziotti 2011, pp. 64-65). Il confronto però appare alquanto inappropriato perché ciò che avvicina le due opere, al di là dell'iconografia, è soltanto il panneggio delle figure sommitali, con una quasi totale assenza di qualsiasi altra forma di virtuosismo "barocco". Il paragone risulta invece senz'altro più pertinente per il disegno in esame, nel quale si evidenzia maggiormente la presenza di un affine linguaggio stilistico.

²²⁴ A tal proposito è necessario menzionare la pala rappresentante *San Nicola accompagnato dai tre fanciulli e dallo schiavo incatenato* che il pittore marchigiano realizzò (probabilmente con l'aiuto degli allievi) come dono per l'omonima chiesa del suo paese natale Camerano. Nell'opera, dipinta intorno al 1710, si ritrovano infatti

invenzione di San Giuseppe dei Falegnami e quella raggelata in una eterna fissità della pala dei Lorenesi. Una proposta che però dovette dispiacere alla committenza, evidentemente interessata più a questioni culturali che artistiche. Ciò che infatti venne richiesto a Lenardi non era, come ci si sarebbe aspettato, quello di realizzare un'opera con l'apparizione di un santo scorciato al di sopra di vaporose nubi, ma di dipingere un'immagine che avesse la potenza evocativa di un'antica icona bizantina. Da qui la scelta di improntare la composizione in base al simulacro più celebre e venerato, ovvero quello conservato presso la basilica di San Nicola a Bari, donato dallo zar di Serbia Uros III nel XIV secolo. Della tavola, considerata la "Vera effigies Sancti Nicolai" e per questo riprodotta in numerosissime versioni in tutta Europa, viene ripresa la posizione di San Nicola, paludato da una ricca veste dorata, e la presenza sommitale del Cristo e della Vergine, con l'unica variante del libro aperto recante l'iscrizione che assume, nell'esortazione a non *timere*, una rassicurazione rispetto all'aspetto potenzialmente minaccioso del santo. Se da un lato quindi si vuole ribadire l'antichità del culto, dall'altro, essendo San Nicola patrono della nazione lorenese, è necessario rimarcare il legame con la madrepatria, rappresentato dalla liberazione di Cunon de Linange e dietro al quale è visibile la cattedrale di Saint Nicholas de Port. La scelta iconografica, dunque, non deriverebbe dalla volontà di mantenere il ricordo di un'icona più antica andata perduta²²⁵, ma dall'esigenza di sopperire alla sua mancanza con un'opera nuova che abbia l'*auctoritas* di una originale.

A tal proposito è necessario segnalare l'estrema vicinanza tra la pala in esame e quella conservata nella cappella del Crocifisso nella navata settentrionale della Basilica Vaticana. L'opera, un bel lavoro in mosaico realizzato da Fabio Cristofari²²⁶, ornava l'altare centrale della cappellina fino al 1749 quando venne sostituita dal Crocifisso proveniente dall'attigua cappella della Pietà e dunque spostata nella nicchia appositamente realizzata (fig. 16). Il primo ad attribuire l'opera al Cristofari fu Carlo Fontana²²⁷, secondo cui "il disegno" era "corrispondente all'antico [dipinto] che sta nella città di Bari"²²⁸. Il riferimento all'icona già citata appare però non del tutto puntuale tanto che il Gizzi affermava che il Cristofari aveva

elementi stilistici a quella data ormai consolidati, ma già presenti nella figura del santo della tela di Lenardi per San Giuseppe dei Falegnami. Per una bibliografia specifica si rimanda a *Un gioiello del barocco romano a Camerano* 2007; G. D'Amico 2014, pp. 21-25.

²²⁵ H. Claude, S.H. Collin, C. Kevers-Pascalis 2006, p. 51.

²²⁶ L'artista (inizio XVII sec. -1689) fu uno dei più famosi mosaicisti vaticani. Fu impegnato nella realizzazione musiva su disegno di grandi maestri dando inizio ad una pratica che, per ragioni conservative, raggiungerà il culmine del Settecento. Per una bibliografia specifica si rimanda a G. Cornini 2012, pp. 371-443; F. Di Federico 1983, p. 77.

²²⁷ Si veda C. Savettieri in *La Basilica di San Pietro* 2000, II, pp. 724-725.

²²⁸ C. Fontana 1694, p. 403.

realizzato il mosaico “col proprio disegno”²²⁹. Ma come è stato giustamente osservato, pur ammettendo la conoscenza da parte dell’artista della tavola barese magari tramite una delle numerose incisioni in circolazione, “l’eventuale modello della pala vaticana, piuttosto che nell’icona serba, andrebbe dunque cercato tra i numerosi dipinti con San Nicola del XVI e XVII secolo”²³⁰. In tal senso il riferimento stilistico più prossimo appare senza dubbio la pala di Lenardi per San Nicola dei Lorenesi, che già proponeva una sintesi tra l’antica tradizione iconica e il moderno linguaggio figurativo tardo barocco. Rispetto alla tela dell’artista romano viene però eliminato l’elemento più spiccatamente “lorenese” ovvero la figura del prigioniero incatenato, evidentemente inappropriato al contesto vaticano, e sostituito dal fanciullo con la coppa, sempre legato alla componente miracolistica ma di carattere meno specifico. Viene inoltre modificata la posa dei bambini resuscitati, colti in un atteggiamento di maggiore adorazione. Nonostante la datazione del mosaico, per il quale non è stata rinvenuta documentazione coeva, resti vaga (con un generico riferimento antico al 1680²³¹ e un’oscillazione proposta tra il 1682 e il 1689)²³², è comunque utile per restringere ulteriormente il campo, riportando la datazione della pala di Lenardi proprio a quel periodo, con una propensione verso il 1686-1690 come limite estremo.

Come prova ulteriore della fortunata invenzione possono essere prese in esame le incisioni che dalla fine del Seicento per tutto il secolo successivo vengono stampate riproducendo, con alcune varianti, l’iconografia della tela. Ne è un esempio quella tirata presso la stamperia di Domenico de Rossi alla Minerva nel 1693²³³ (fig. 17), che ricalca la figura del santo, ma soprattutto quella eseguita da Francesco Mazzoni in cui viene proposta l’“Effigies Nicolai Magni extracta ab ecclesia barensi”²³⁴ (fig. 18). La commissione all’artista può essere ricostruita grazie al rinvenimento di una ricevuta di pagamento autografa, datata 29 ottobre 1758²³⁵. L’incisione, lontana dall’essere una copia dell’icona pugliese come dichiara l’effigie in basso, si rivela invece la precisa trasposizione del mosaico di Cristofari.

Per comprovare ulteriormente la paternità di Lenardi del dipinto in San Nicola è necessario tornare al confronto con il *San Nicola di Bari che predice il martirio a Santa Caterina* di Nicolas de Bar, analizzando in particolare la resa dei tessuti: il pittore lorenese, pur lasciando

²²⁹ E.G.B. Gizzi 1721, p. 9.

²³⁰ C. Savettieri in *La Basilica di San Pietro* 2000, p. 725.

²³¹ R. Sindone 1744, p. 5.

²³² C. Savettieri in *La Basilica di San Pietro* 2000, p. 724.

²³³ Si veda D. Dotoli, F. Fiorino 1987, p. 407.

²³⁴ Ivi, p. 408; G. Lucatuorto, M. Spagnoletti 1984, p. 152.

²³⁵ “Per aver tirato n. 300 S. Nicola da Bari in fra Rami n. 200 per Rame à raggion di Baiocchi 50 il Cento in foglio” e di seguito il 23 ottobre 1759 “E altri n. 200 San Nicola in due Rami n. 200 per Rame in foglio à raggion di Baiocchi 50 il Cento”, Arch. Pieux Etablissements de la France à Rome et Lorette, Liasse 257, *Divers comptes de travaux...* (1754-1762), n. 14.

trasparire l'anatomia sottostante, realizza dei drappeggi sempre percorsi da pieghe rigidamente metalliche, tipiche d'altronde del suo stile e comparabili ad esempio con quelle delle pale in Santa Maria della Vittoria²³⁶ come la *Madonna che salva San Giovanni della Croce bambino* e soprattutto il *San Giovanni della Croce che riceve la croce da Cristo*, che anche dal punto di vista compositivo è vicinissimo a quella in esame. A queste scelte stilistiche invece Lenardi contrappone – si guardino il Cristo e la Vergine in alto nella composizione – una resa morbida e rigonfia in cui è evidente il ricordo del magistero berniniano stemperato dal classicismo marattesco.

Per quanto concerne la datazione della pala di San Nicola, in mancanza di un supporto documentario preciso si possono però fare delle ipotesi confrontando le notizie tratte dalla lettura degli inventari e delle guide dell'epoca. Dell'opera non fa menzione l'inventario stilato nel 1659²³⁷, come neppure le aggiunte apposte in calce, in cui si enumerano i beni donati o acquistati, che abbracciano un arco cronologico compreso tra 1664 e il 1690. Il dipinto non è citato neppure nell'inventario del 1694, che d'altra parte non sembra trattare i quadri della chiesa ma soltanto quelli conservati nella sagrestia o negli ambienti attigui. Si trovano però menzionati, oltre ad “Un quadro di tela ornato di San Niccolò che si mette sopra la porta della chiesa il giorno della festa del santo”, anche “Due quadri grandi di S. Niccolò che prima erano nell'altare maggiore”²³⁸. Si deve presumere che le opere, cambiando collocazione, siano state sostituite da una nuova, che si crede essere proprio la pala in questione. L'inventario successivo risalente al 1754 continua a non considerare le opere esposte nella chiesa, poiché l'unica rappresentante San Nicola è uno dei “due quadri di tela d'imperatore [...] con sua cornigie filettata d'oro”²³⁹. Bisogna arrivare alla “Descrizione delle robbe” del 16 settembre 1804 per trovare finalmente sull'altare maggiore un “quadro rappresentante il glorioso S. Nicolò di Bari”²⁴⁰, di cui però non si menziona l'autore.

Le ipotesi dunque, in relazione ai dati pervenuti sono sostanzialmente due: o la pala descritta dal Titi nel 1686 è effettivamente un'opera realizzata da Nicolas de Bar ed identificabile con uno dei due “quadri grandi” menzionato nell'inventario del 1694, oggi perduto e successivamente sostituito dalla tela di Lenardi, ancora oggi esposta e per la quale si può ipotizzare una datazione successiva, agli anni che vanno dal 1686 al 1694; oppure semplicemente il Titi fa confusione attribuendo la nuova opera dipinta da Lenardi a Nicolas de Bar, lo stesso pittore già nominato nelle edizioni precedenti (1674-1675). Quest'ultima

²³⁶ Si veda M. Arcidiacono 2008, pp. 23-25.

²³⁷ Arch. Pieux Etablissements de la France à Rome et Lorette, FA, Reg. 261, (1571-1854).

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ivi*, Liasse 257, n. 9, pp. 163-164.

²⁴⁰ *Ivi*, Liasse 258, n. 3.

appare l'ipotesi più credibile anche per il fatto che se la pala con Santa Caterina, realizzata sicuramente da Nicolas de Bar, viene menzionata dal Titi sin dall'edizione del 1674 (anno che si pone come termine *ante quem* per la sua datazione), senza però nominare la pala d'altare maggiore (datata invece dalla critica agli anni Ottanta), sarebbe logico pensare che quest'ultima sia stata realizzata contestualmente alla prima e non nei dieci anni successivi. Se infatti Violette ha ipotizzato che la decorazione della chiesa venne eseguita dal pittore lorenese in maniere organica, ha poco senso che la prima opera ad essere stata dipinta sia stata una pala laterale e non quella dell'altare principale.

Alla luce di ciò l'opera di Giovanni Battista Lenardi venne dipinta intorno alla metà degli anni Ottanta, con ogni probabilità dopo la pala di San Giuseppe dei Falegnami ma prima del 1690, anno in cui lavorò alle opere per la chiesa di San Giovanni Calibita sull'Isola Tiberina. L'attribuzione dell'opera a Lenardi è ulteriormente comprovata dall'esistenza di un disegno dell'artista che rappresenta la pala dei Lorenesi conservato a Colonia, che per il grado di finitezza, non deve essere considerato uno studio preparatorio ma una memoria²⁴¹ (fig. 19). Curiosa infine la notizia, riportata da Lione Pascoli nella vita di Giuseppe Passeri ma da prendere con cautela, secondo cui l'artista dipinse "Nell'Altare maggiore di S. Niccolò de' Lorenesi due angeli con tre teste di cherubini"²⁴². Premessa la non facile lettura della parte sommitale dell'opera, dai particolari delle fotografie si può riscontrare, soprattutto nelle tre teste di cherubini al centro, una certa affinità con la mano del Passeri. A tal proposito le teste possono essere paragonate con quelle presenti nella pala dipinta per la chiesa romana di Santa Caterina a Magnanapoli²⁴³. Una suggestione che risulterebbe molto interessante per capire l'attività del Passeri, a quella data già pittore affermato nella bottega di Carlo Maratti e artefice di importanti commissioni per le chiese romane, ma che tuttavia non doveva disdegnare incarichi minori. Sebbene fosse maggiore d'età di due anni rispetto a Lenardi e membro della congregazione dei Virtuosi al Pantheon dal 1688²⁴⁴, soltanto nel 1700 verrà designato da papa Clemente XI pittore della Camera apostolica e poi nominato accademico di San Luca il 28 agosto 1707²⁴⁵. Negli anni Novanta era di fatto escluso dalle cariche accademiche ufficiali a differenza invece di Lenardi, prima vincitore di concorsi nelle classi di pittura, poi accademico, maestro di disegno e provveditore insieme a Lorenzo Ottoni della chiesa dei Santi Luca e Martina²⁴⁶.

²⁴¹ Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, 180 x 119 mm, inv. Z 03119. Spengler 1997, p. 104.

²⁴² L. Pascoli, I, 1730, p. 219. Si veda inoltre P. Violette 1981, p. 493.

²⁴³ G. Sestieri 1977, p. 144.

²⁴⁴ V. Tiberia 2005, p. 424.

²⁴⁵ G. Sestieri 1977, p. 136.

²⁴⁶ G. Ghezzi 1695, p. 5.





- Fig. 14. Nicolas de Bar, *San Nicola di Bari predice il martirio di Santa Caterina*, Roma, chiesa di San Nicola dei Lorenesi.



- Fig. 15. Giovanni Battista Lenardi, *San Nicola di Bari*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie, 257 x 173 mm, penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su tracce di matita nera, su carta bianca, controfondato, inv. n. KA FP 2904.



- Fig. 16. Fabio Cristofari, *San Nicola di Bari*, Roma, Basilica di San Pietro.



Fig. 17. Domenico De Rossi, *Divi Nicolai Magni Mirensis Episcopi*, Bari, Archivio della basilica di San Nicola.



Fig. 18. Fabio Mazzoni, *Effigies Sancti Nicolai Magni*, Roma, Istituto centrale per la grafica.



Fig. 19. Giovanni Battista Lenardi, *Gloria di San Nicola di Bari*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 180 x 119 mm, inv. Z 03119.

2.5. I dipinti per la chiesa di San Giovanni Calibita

La chiesa di San Giovanni Calibita sorge sull'Isola Tiberina adiacente al famoso ospedale dei Fatebenefratelli²⁴⁷. Le spoglie del santo vennero trasferite da Ostia nel IX secolo da papa Formoso a causa della minaccia delle incursioni saracene in un edificio, dedicato inizialmente a San Giovanni Battista, che doveva già sorgere sul luogo. La prima notizia della chiesa con l'attuale titolazione è contenuta in una bolla emanata nel 1018 da Benedetto VIII ma sarà Urbano V nel 1366 a trasferire nell'adiacente Santa Maria *Cantu Flumini* le suore Santucce che unirono le due chiese in una intitolata a San Giovanni Calibita. Come approfonditamente trattato da Ferdinando Bilancia che ha ricostruito le prime fasi di insediamento dei Fatebenefratelli fino agli ampliamenti settecenteschi dell'ospedale²⁴⁸, questa chiesa venne concessa da Gregorio XIII ai seguaci di Giovanni di Dio guidati da padre Pietro Soriano nel 1582. Dopo la stipula di una scrittura privata e dell'atto formale di vendita del monastero ai padri Ospedalieri al prezzo di 2700 scudi nel 1584, nel 1588 vennero acquistati dei caseggiati adiacenti per ampliare l'ospedale che venne concluso nel 1591. Nel 1600 fu eseguito un primo restauro della chiesa, che nel 1640, essendo "molto rovinata", venne nuovamente restaurata²⁴⁹. Alcuni autori ritengono in questa data fu rifatta anche la facciata della chiesa, ed attribuiscono questo restauro all'architetto Luigi Barattone²⁵⁰. Ma come giustamente notato da Bilancia "l'attribuzione di tale restauro, a quella data, a Barattone è inconcepibile, in quanto egli morì nel 1731, e nel 1640 o non era ancora nato o era appena nato"²⁵¹. All'inizio del Settecento si decise di rifare la facciata della chiesa ma la paternità dei lavori rimane incerta. I documenti parlano nuovamente di Luigi Barattone, che quindi avrebbe diretto i lavori in questa data e non nel 1640 ma le guide di Roma, in particolare Francesco Posterla nelle aggiunte al *Nuovo Studio* di Filippo Titi del 1708 e un'altra edizione del 1721

²⁴⁷ Per notizie biografiche sul Santo si rimanda a G. Caliò 1955; E. Bordini trascritta in G. Micheli 1995, pp. 64-70.

²⁴⁸ F. Bilancia in *Studi su Settecento romano* 2020, V, pp. 99-137.

²⁴⁹ L. Huetter, R.U. Montini 1957, pp. 15, 52; E. Onori 2017, p. 82.

²⁵⁰ R. Meyer 1925, p. 45; E. Martire 1934, p. 49; L. Huetter, R.U. Montini 1957, pp. 15, 52; G. Micheli 1995, p. 183.

²⁵¹ Cit. F. Bilancia 2020, p. 100.

sempre del Titi, attribuiscono i lavori a Romano Carapecchia, uno scolaro di Carlo Fontana²⁵².

L'interno dell'edificio come lo si vede oggi, è dovuto invece agli ingenti lavori intrapresi intorno al 1741. In quell'occasione venne commissionata a Corrado Giaquinto la progettazione dei decori eseguiti in marmi, stucchi e dorature, come pure la realizzazione di tre tele (quelle nel presbiterio e la pala nel secondo altare sinistro), dei ritocchi su quella dell'altare maggiore e dell'affresco sul soffitto dell'unica navata²⁵³.

L'aspetto della chiesa prima di questo intervento è desumibile dalla lettura dei documenti conservati presso l'Archivio generalizio dei Fatebenefratelli²⁵⁴. Di particolare interesse sono le visite apostoliche fatte nel giugno 1663 da Mons. Boncompagni di Bologna e nel 1677 dal cardinal Carpegna, protettore dell'Ordine dei padri ospedalieri dal 1670 al 1714, anno della sua morte²⁵⁵. Nella prima viene descritta la chiesa, restaurata nel 1640 e formata da

“una sola nave in volta, adornata con pilastri e cornicione in capo della sud.tta dentro al vano dell'arco è la tribuna rilevata dal resto del Pavimento, uno scalino nel cui mezzo appoggiato al muro sta l'Altar Maggiore con il tabernacolo ove si conserva il Santissimo e nel Quadro è dipinta l'immagine del S,ssmo Crocifisso con quelle ai lati di S. Gio Calibita e del Beato Gio di Dio fondatore del Sud.o Ordine”²⁵⁶.

Alle pareti laterali si raffrontavano due altari, uno a sinistra “sotto l'Invocazione di S. Ant.o Abbate de Juri Patronatj de Sig.ri Sereni che l'ebbero e datarono sin dall'anno 1554” dove oggi si trova la pala di Giaquinto con Sant'Antonio Abate il cui soggetto si rifaceva all'antica titolazione; davanti “l'Altare corrispondente a quello di S. Antonio è dedicato al B. Gio di Dio”, dove oggi si vede la pala di Lenardi con la morte di San Giovanni Calibita. Accanto si trovava un altro altare dedicato ai Santi Martiri che, come chiarito dalla visita del 1667 sono “Mario Marta Audiface e compagni, i corpi de' quali si conservano come si è detto sotto l'altar Maggiore.”²⁵⁷ La memoria di queste reliquie spiega la presenza delle due tele di Giaquinto nella zona del presbiterio (una delle due una copia ottocentesca) con i martiri

²⁵² F. Titi, ed. 1987, I, p. 36, 237; R. Venuti 1766, I, p. 366; G. Melchiorri 1834, p. 385.

²⁵³ R.U. Montini 1957, pp. 55-56, 72-75.

²⁵⁴ C. Donati 2021, pp. 75-112.

²⁵⁵ Sui cardinali protettori dell'Ordine si veda G. Russotto 1969, I, pp. 265-271.

²⁵⁶ Archivio generalizio dei Fatebenefratelli, Relazione dello stato della Chiesa Hospedale e Convento di S. Gio Calibita fatta nella Sacra Cong.ne sopra la Visita Apostolica alli 21 di giugno 1663 da Mons. Boncompagni di Bologna, c. 27. Colgo l'occasione per ringraziare la Dott.ssa Chiara Donati per la sua disponibilità durante la consultazione del materiale documentario e bibliografico conservato presso la Curia Generalizia.

²⁵⁷ Archivio generalizio dei Fatebenefratelli, Visita dell'E.mo Card. Carpegna, 1677, c. 337.

suddetti e quelli di Porto. Molto interessante l'altare oggi dedicato alla Madonna della Lampada, dove tramite

“un cancello di ferro si scende nella cappelletta della Madonna fatta in volta e dipinta della sua vita, l'Altare è con la sua Santissima Immagine e del S. Figlio in braccio e di S. Giovanni Calibita alla destra, vi si vedono che i loro volti, e mani coperto il resto con rame intagliato e dorato, qual Cappelletta si crede esser stata la stanza ove lungamente visse e dove se ne andò in cielo il sud. o St. o”²⁵⁸.

La notizia è ripresa dalla visita del cardinal Carpegna dove si legge che “l'Altare a man destra entrando dalla porta principale della Chiesa è in una Cappelletta ove antica tradizione si vuole abitazione di S. Gio Calibita, vi è un'immagine della Beata Vergine di moltissima divozione ornata interno di molti voti e particolarmente di una corona d'oro, offertale dal Capitolo di S. Pietro nell'anno 1664”²⁵⁹.

Le stesse notizie si leggono nella *Raccolta* fatta dal canonico brindisino Nicola Antonio Cuggiò che comprende un inventario della chiesa, senza data, ma risalente con ogni probabilità agli anni Settanta del Seicento²⁶⁰.

In quegli anni, dunque, l'edificio non doveva brillare per ricchezza: la sagrestia veniva definita “assai angusta”²⁶¹, mentre nell'altare maggiore “vi è una rottura nel quadro che si è ordinato di risarcire”, come si ordinò di imbiancare “negli ornamenti laterali e nei vani tra gli stucchi” privi delle pitture che avrebbero dovuto ospitare²⁶². Inoltre, nella visita del Cardinal Carpegna il sagrestano viene rimproverato per la sporcizia degli ambienti dove era persino abbandonato un cadavere in attesa di sepoltura proveniente dal vicino ospedale.

L'aspetto indecoroso della chiesa richiedeva un radicale ammodernamento attuato negli anni successivi e culminato nel 1690, quando venne canonizzato Giovanni Dio fondatore dell'Ordine dei Fatebenefratelli, data a cui viene fatto risalire un consistente intervento decorativo, precedente a quello di Giaquinto, interamente affidato a Giovanni Battista Lenardi che venne coinvolto in due diversi momenti. Intorno al 1679 nella sagrestia,

²⁵⁸ Archivio generalizio dei Fatebenefratelli, Relazione dello stato della Chiesa Hospedale e Convento di S. Gio Calibita fatta nella Sacra Cong. ne sopra la Visita Apostolica alli 21 di giugno 1663 da Mons. Boncompagni di Bologna, c. 27.

²⁵⁹ Archivio generalizio dei Fatebenefratelli, Visita dell'E.mo Card. Carpegna, 1677, c. 337.

²⁶⁰ Archivio generalizio dei Fatebenefratelli, Raccolta del Cuggiò, Inventario della chiesa di S. Giovanni Calibita dei frati Benedetti di Roma, c. 355.

²⁶¹ Archivio generalizio dei Fatebenefratelli, Relazione dello stato della Chiesa Hospedale e Convento di S. Gio Calibita fatta nella Sacra Cong. ne sopra la Visita Apostolica alli 21 di giugno 1663 da Mons. Boncompagni di Bologna, c. 27.

²⁶² Archivio generalizio dei Fatebenefratelli, Visita dell'E.mo Card. Carpegna, 1677, c. 339.

ambiente che in quell'occasione si decise evidentemente di ampliare, realizzò l'affresco della volta con *Giovanni Grande che assiste gli appestati*, eseguito a partire da un disegno del maestro Lazzaro Baldi. Nel 1690 i Fatebenefratelli affidarono sempre al Baldi le opere destinate alla cerimonia di proclamazione in San Pietro ed invece a Lenardi le tele per decorare l'interno della chiesa sull'Isola Tiberina. Egli dipinse la pala dell'altare maggiore con la *Vergine e il Bambino appaiono a Giovanni di Dio*, in sostituzione di quella ammalorata con il Crocifisso e i due santi che era stata realizzata da Andrea Generoli²⁶³, quella dell'altare laterale con la *Morte di San Giovanni Calibita* e la piccola tela al di sotto della venerata *Madonna della Lampada con le Anime Purganti*. Quest'ultima opera venne inserita in un altare decorato in stucchi (dorati nel Settecento²⁶⁴) realizzato *ex novo* a seguito dell'eliminazione della "cappelletta" a cui si accedeva scendendo degli scalini dove si pensava fosse vissuto in povertà e morto Giovanni Calibita. Data la sua posizione a ridosso della sagrestia è evidente che si decise di demolirla per far spazio a quest'ultimo ambiente troppo piccolo e poco funzionale²⁶⁵.

Lenardi venne anche coinvolto nella realizzazione dello stendardo processionale di cui dipinse una delle due facce con l'*Apparizione di Cristo a Giovanni di Dio* nonché delle tele inviate a Granada per la Basilica di San Juan de Dios²⁶⁶. Queste ultime tradizionalmente attribuite alla scuola di Carlo Maratti sono invece l'una una replica della pala dell'altare maggiore della chiesa in esame e l'altra una *Gloria di San Giovanni di Dio*, molto vicina ad uno dei due dipinti su rame di cui esistono vari esemplari, che verranno analizzati in dettaglio nelle rispettive schede (pp. 136-143). Queste opere insieme al ciclo pittorico nella chiesa, l'unico interamente realizzato da lui, dimostrano come il ruolo tradizionalmente considerato subalterno che si credeva avesse assunto nella bottega del maestro, vada in parte rivisto e che al contrario, Lenardi fu un artista capace di scelte autonome sia stilistiche che compositive. Inoltre fu grazie a queste prestigiose commissioni che divenne il pittore favorito dall'Ordine, tramite il quale, negli anni successivi, realizzò la pala per la chiesa di San Giovanni Battista a Velletri con la *Conversione di San Paolo*, oggi nel Museo Diocesano della città (p 154-

²⁶³ E. Onori 2017, pp. 81-90.

²⁶⁴ Sulla fortuna dello stucco dorato a Roma durante il XVIII secolo si rimanda a C. Giometti 2009, pp. 349-366.

²⁶⁵ Al di sopra dell'ingresso della cappelletta era collocata una tela tradizionalmente attribuita a Mattia Preti ma riportata alla mano del fratello Gregorio con la *Flagellazione di Cristo* oggi conservata nella Sala capitolare dell'ospedale Fatebenefratelli. L'opera venne commissionata da Durante Duranti, il cui stemma compare in basso a destra, intorno alla metà degli anni Quaranta del Seicento. Per una bibliografia specifica si rimanda a R.U. Montini 1957, p. 83; J.T. Spike 1989, p. 18; C. Strinati 1982, p. 160; E. Onori 2017, pp. 83-85; T. Borgorelli in *Il trionfo dei sensi* 2019, p. 59; C. Cerica 2020, pp. 150-157.

²⁶⁶ R. Japón 2019, pp. 470-476.

169), e l'ultima opera risalente al 1703, terminata pochi mesi prima di morire, con la *Vergine con Cristo morto e angeli*, spedita da Roma come dono per la chiesa di Santa Maria dell'Umiltà adiacente allo Spedale di San Giovanni di Dio a Firenze (pp. 189-197).

2.5.1 Le anime del Purgatorio rinfrescate da un angelo

Olio su tela, 40 x 60 cm

Roma, chiesa di San Giovanni Calibita, primo altare destro

1690

L'opera, una tela ovale di piccole dimensioni, è collocata immediatamente sopra l'altare, all'interno della prima cappella destra dedicata alla venerata immagine della cosiddetta "Madonna della Lampada" (fig. 20). Quest'ultima è un affresco presumibilmente di scuola romana e databile tra la metà del XIII e gli inizi del XIV secolo, un tempo posto in un'edicola sotto l'arco del vicino ponte Fabricio presso un mulino (motivo per cui venne anche detta "delle Mole"), dove, a seguito di un'alluvione, venne sommersa dalle acque senza che però la lanterna che ardeva di fronte ad essa si spegnesse. Ritenuta miracolosa fu staccata, prima ornata con fregi metallici nel 1640, poi "coronata dal Capitolo vaticano il 19 marzo 1664"²⁶⁷ ed in seguito collocata nel primo altare della chiesa sulla destra. Subì un restauro nel 1942 da parte di Antonio Maria Zamponi che eliminò le parti decorative e le ridipinture che interessavano i volti della Vergine e del Bambino e i due angeli sul retro. In particolare, queste figure "per quanto volutamente bizantineggianti"²⁶⁸ erano frutto di rifacimenti successivi che venivano attribuiti, in maniera incerta, talvolta al Cavalier d'Arpino²⁶⁹ e talvolta al Giaquinto²⁷⁰.

La tela sottostante con le *Anime purganti* presenta invece un'iconografia particolarmente interessante, perché queste, raffigurate ai piedi del gruppo mariano, "hanno il ruolo di perorare e sostenere le richieste di soccorso dei fedeli con i quali intrattengono un rapporto di reciproco soccorso"²⁷¹. Molto antico è il dibattito circa l'esistenza di un regno in cui le anime, non destinate alla dannazione ma neppure alla beatitudine, dovessero restare per espiare i peccati commessi in vita in attesa della salita al Paradiso. La sua origine viene

²⁶⁷ G. Moroni 1848, XLIX, p. 277, che a sua volta riporta una notizia in P. Bombelli 1792, II, p. 97.

²⁶⁸ L. Hutter, R.U. Montini 1957, p. 63.

²⁶⁹ Si veda Armellini Cecchelli 1942, II, p. 759.

²⁷⁰ Il riferimento a Giaquinto cronologicamente impossibile perché i due angeli erano già presenti a metà del XVII secolo mentre il pittore molfettese, anche se largamente operoso nella chiesa, nacque nel 1699.

²⁷¹ D. Ferraris 2016, p. 115.

collocata dal medievalista Jacques Le Goff²⁷² alla metà del XIII secolo, quando nel Concilio di Lione del 1272 Innocenzo IV ne sancì ufficialmente l'esistenza, poi confermata dal Concilio di Firenze del 1438 ed infine da quello di Trento²⁷³. Proprio dalla seconda metà del XVII secolo iniziò ad essere meglio definito l'elemento attraverso il quale le anime potevano espiare le proprie colpe ovvero il fuoco: "un fuoco reale e non simbolico che brucia gli spiriti dei defunti consumando i residui di quelle colpe che in vita, forse per mancanza di tempo, non erano riusciti ad espiare."²⁷⁴ Questo fu l'elemento di castigo più utilizzato nelle iconografie dove la rappresentazione della sofferenza fisiche delle anime in un contesto infernale, aveva il fine di muovere il fedele alla devozione. Tale fatto assunse particolare importanza se posto in collegamento con i suffragi, "cioè i sacrifici delle Messe, le orazioni, le limosine, ed altre opere di pietà"²⁷⁵ che, come chiaramente sanciva il Decreto tridentino, il devoto aveva l'obbligo di compiere affinché Cristo rivolgesse la propria attenzione ai patimenti delle anime così dal sollevarle dalla loro condizione attraverso un atto di Grazia. Un dovere da compiere sia perché con queste ultime c'era un rapporto partecipativo di condivisione delle medesime gioie e dolori, essendo state in vita anch'esse esseri umani, sia perché tra loro poteva trovarsi qualche caro defunto imprigionato nel limbo del Purgatorio.

Si assistette così al fiorire di numerosissimi testi che avevano il compito di diffondere la devozione per le anime purganti, ai quali si affiancò, in campo figurativo, una parallela tradizione iconografica rimasta però alquanto circoscritta rispetto alla contemporanea produzione letteraria²⁷⁶. Il precedente più importante a Roma è senz'altro la tavola sulla parete destra della cappella Vettori all'interno della chiesa del Gesù, rappresentante gli *Angeli che liberano le anime del Purgatorio* eseguita da Federico Zuccari²⁷⁷ tra la fine del Cinquecento e i primissimi anni del Seicento: viene raffigurata "una fornace ardente da cui salgono le fiamme; degli angeli che si tuffano nel mare di fuoco, ne traggono le piccole figure, che sono le anime, e le presentano al Cristo e alla Vergine, assisa in cielo al suo fianco"²⁷⁸.

²⁷² Si veda J. Le Goff 1982.

²⁷³ "La Chiesa Cattolica [...] ha insegnato che il Purgatorio esiste e che le anime ivi trattenute possono essere aiutate dai suffragi dei fedeli e soprattutto col santo sacrificio dell'altare, il santo sinodo prescrive ai vescovi di vigilare con zelo perché la santa dottrina del Purgatorio, trasmessa dai santi padri e dai sacri concili, sia creduta, conservata, insegnata e predicata ovunque." *Decreto sul Purgatorio* del 1563 trascritto in D. Ferraris 2016 p. 116.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 122.

²⁷⁵ *Il Sacro Concilio di Trento* 1800, p. 270.

²⁷⁶ Si veda F. Milandroni 1584; G. Graziani 1625; M. Roa 1629; A.G. Brignole Sale 1636; S. Binetti 1653; G.B. Manni 1673; C.G. Rosignoli 1705. Sono soltanto alcuni dei testi pubblicati sull'argomento seguendo una tradizione che ebbe il culmine nel XVII secolo, ma che si protrasse fino all'Ottocento inoltrato.

²⁷⁷ Per una bibliografia specifica si rimanda a C. Acidini Luchinat, II, 1999, pp. 173 e seg.

²⁷⁸ E. Male 1984, p. 81.

Non è un caso che il tema si ritrovi all'interno della chiesa madre dell'ordine gesuita che difendeva con un ardore tutto particolare il dogma contro le accuse dei Protestanti.

Ma la tela che presenta l'iconografia più vicina a quella poi rielaborata nell'ovale di Lenardi, è da rintracciarsi nella pala dell'altare maggiore realizzata da Giuseppe Ghezzi per la chiesa di Santa Maria del Suffragio²⁷⁹ (fig. 21). In questo lavoro, eseguito nel 1672²⁸⁰ e dunque, come nota il Pascoli, "il primo che mise al pubblico"²⁸¹, si vede, in alto a destra, la Vergine, circondata da putti, che con gesto misericordioso sembra indicare agli angeli sottostanti le anime da salvare, a loro volta agitate in atti di supplica ed immerse nelle fiamme. Completa la scena, nella parte sinistra, una figura angelica isolata, tutta intenta a versare da un grosso vaso metallico un getto d'acqua con il quale allevia le pene dei purganti. L'opera, per la ricchezza di figure e la novità d'invenzione, rappresenta tutta la volontà del giovane pittore di uscire dall'ambiente di provincia e mostrare la capacità di recepire le istanze stilistiche più aggiornate, che, nella Roma d'allora, coincidevano ancora una volta con il verbo imperante di Pietro da Cortona²⁸², e di unirle al naturalismo derivante dalla "conoscenza delle cose di Guercino, di Lanfranco e degli altri emiliani"²⁸³. Proprio grazie a ciò, fu particolarmente apprezzato dalla committenza pubblica e privata e riuscì ad imporsi nell'ambiente accademico dove assumerà la carica di segretario perpetuo dal 1675 al 1721, diventando poi il maggiore interprete del rinnovamento accademico sul finire del Seicento²⁸⁴.

Alla luce di queste considerazioni meglio si comprende perché Lenardi abbia preso a modello la tela di Giuseppe Ghezzi, sia come precedente iconografico più vicino (non così comune a Roma), sia come riferimento stilistico congeniale al proprio linguaggio pittorico, data anche

²⁷⁹ Interessante notare che l'opera sarà presa a modello anche dal pittore ascolano Antonio Mercurio Amorosi (Comunanza, 24 marzo 1660 - Roma, 20 giugno 1738) che si formò proprio nello studio del Ghezzi e che riproporrà con qualche variazione l'iconografia per la pala con *San Gregorio, la Madonna col Bambino e le Anime Purganti* per la chiesa di Santa Maria del Suffragio a Civitavecchia. Per una bibliografia specifica si veda V. Martinelli 1990; C. Maggini 1996, pp. 39, 105-107; T. Pangrazi 2012; S. Ventra 2019, pp. 158-159.

²⁸⁰ L'opera infatti è già presente nella descrizione della guida del Titi, pubblicata nel 1674, che fornisce un utile termine *post quem* per la sua datazione: "Il quadro dell'Altare maggiore con Maria Vergine in aria, e gl'Angioli, che portano in paradiso l'anime del Purgatorio, è fatiga ben studiata da Giuseppe Ghezzi..." F. Titi 1674, p. 462.

²⁸¹ L. Pascoli, II, 1734, p. 200.

²⁸² Un cortonismo che verrà via via mitigato e riportato nelle file di un più controllato marattismo, ma che nelle prime opere è evidente, come giustamente nota il Ricci: "La volontà però d'imitare questo pittore, che sedea allora inventore, e principe di un nuovo stile, fece sì, che tanto ad esso s' avvicinasse nelle lodate tele, come in un quadro con una Pietà eseguita per la chiesa di San Salvatore in Lauro, che per opere di Pietro potrebbero essere tolte." A. Ricci, I, 1834, p. 307.

²⁸³ Cit. V. Martinelli 1990, p. 12.

²⁸⁴ Si segnala che nella pala rappresentante la *Madonna del Carmine con Santi e Anime Purganti* realizzata da Luigi Garzi (1638-1721) per la Collegiata di San Barnaba a Marino (Roma) negli anni della maturità, la figura in basso al centro è sovrapponibile a quella della pala del Ghezzi, a sottolineare ulteriormente quanto questo maestro fosse uno dei più importanti modelli per la pittura romana di inizio Settecento. Per una bibliografia specifica si veda A. Tantillo, in *Un'Antologia di Restauri*, 1982, pp. 97-98.

la vicinanza tra i due all'interno dell'ambiente accademico romano²⁸⁵. Ma alla gestualità enfatica delle figure di Ghezzi, Lenardi preferì un pacato atteggiamento di devozione, riducendo al minimo il contesto infernale e collocando invece le figure su uno sfondo atemporale definito soltanto dal grigiore delle nubi. Pur nell'essenzialità della composizione, dovuta alle piccole dimensioni dell'opera, non si rinuncia a porre l'accento sulla simbologia dell'acqua: questa gettata dal putto al centro della scena, porta un concreto refrigerio alla sofferenza fisica delle anime, ma è anche l'unico strumento di purificazione capace di spegnere il fuoco del Purgatorio di cui si può servire il fedele. Il concetto è ben spiegato nell'opera di Padre Manni che così scriveva: “voglio dire, o cristiani, quantunque di bronzo i vostri cuori fossero, e come mai per pietà non s'apriranno a porger acqua per ispegnere il fuoco del Purgatorio? Acqua pietosa sono le vostre lacrime, acqua salutare sono le vostre orazioni, acqua estintiva [...] sono i vostri digiuni, le vostre penitenze, le vostre opere buone, né con altra qualsivoglia acqua, si superano o si smorzano quelle fiamme”²⁸⁶. In ultimo la simbologia era reiterata dal fatto che la tela era collocata al di sotto della Madonna miracolosa il cui lume, come già accennaro, era rimasto acceso anche se sommerso da una piena, ed alludeva inoltre al contesto fluviale nel quale l'intero edificio e il complesso ospedaliero erano posti²⁸⁷.

Un esempio successivo che ben rappresenta quanto l'opera del Lenardi nell'occasione di ridecorazione della cappella fosse stata fortunata è la tela di Antonio Cavallucci²⁸⁸

²⁸⁵ Si ricorda che Giuseppe Ghezzi aveva realizzato per la chiesa di San Giuseppe dei Falegnami una *Sacra Famiglia* (*Ibidem* p. 13), lo stesso luogo in cui era conservata la pala di Lenardi con l'*Assunta*, oggi al LACMA.

²⁸⁶ G.B. Manni 1673, p. 154.

²⁸⁷ C'è inoltre da ricordare che proprio a partire dalla devozione popolare verso le anime del Purgatorio, promossa in questa chiesa anche attraverso la tela del Lenardi, che nel 1760 verrà fondata la “Venerata confraternita di Gesù Cristo al Calvario e di Maria Santissima Addolorata in sollievo delle anime sante del Purgatorio”. Questa, conosciuta comunemente con il nome di “Sacconi Rossi”, prendeva il nome dall'abbigliamento dei membri, composto da un lungo saio rosso tenuto in vita da un cordone con appeso un rosario che copriva, tramite un cappuccio a punta, anche il volto, fatta eccezione per i due fori degli occhi. La principale attività dei confratelli, oltre ad una serie di pratiche devote quotidiane, era quella di raccogliere, durante la notte, i cadaveri trovati sulle sponde del Tevere, e di dargli degna sepoltura nei locali ipogei dell'adiacente convento. Questi divennero un vero e proprio ossario, decorato con i resti umani sull'esempio della più famosa cripta dei Cappuccini a via Veneto. Soppressa la confraternita dopo l'annessione di Roma allo stato italiano, oggi viene ancora celebrata, ogni due novembre, con la possibilità di visitare la cripta, una messa nella chiesa di San Giovanni Calibita ed una processione che termina con il lancio simbolico nel Tevere di una corona di fiori a memoria dei morti delle acque. Per una bibliografia specifica si veda G. Micheli 1995; C. Pavia 1998.

²⁸⁸ Antonio Cavallucci (Sermoneta, 1752 - Roma, 1795) trasferitosi a Roma dalla città natale si formò prima con Stefano Pozzi poi con Gaetano Lapis, partecipando contemporaneamente ai corsi dell'Accademia di San Luca, dove si distinse vincendo alcuni premi nei concorsi. La prima opera, commissionata da Teresa Caetani duchessa di Sermoneta, è la pala d'altare per la collegiata con la *Visione di Santa Teresa*. Sempre per i Caetani, dopo l'acquisto del palazzo romano su via delle Botteghe oscure, realizzò la decorazione pittorica dell'appartamento del piano nobile con affreschi di soggetto mitologico, terminati nel 1780. Dopo alcuni soggiorni in giro per l'Italia, tornò a Roma dove ricevette una serie di importanti commissioni: la pala con i *Santi Giacomo e Filippo* per la chiesa di Santo Spirito in Sassia, una pala per la chiesa di Sant'Andrea a Subiaco ed una per il Duomo di Spoleto. Favorito da Pio VI Braschi venne ammesso tra i membri della Congregazione

rappresentante gli *Angeli che liberano le anime del Purgatorio*, conservata nella chiesa di San Martino ai Monti (fig. 22). Questa venne realizzata per circondare una più antica tavola con la Madonna del Carmelo, spostata nel 1793 dall'altare maggiore ad una cappella laterale²⁸⁹, dove venne ornata con una ricca cornice bronzea con nuvole e puttini e inserita nella grande pala, accentuando così il motivo dell'intercessione mariana come strumento di liberazione dai peccati. Se rispetto alla cappella della Madonna della Lampada il tono generale è di maggiore sobrietà soprattutto per via della datazione più tarda, il motivo concettuale iconografico e devozionale alla base è il medesimo.

Un testo che fornisce il termine *post quem* per la datazione della tela è ancora una volta la prima edizione del 1686 della guida del Titi che, nella descrizione della chiesa non fa però alcuna menzione delle opere del Lenardi: “il Cavalier Gioseppe d’Arpino colorì la prima cappelletta a man dritta con diverse istorie della Madonna, & alcuni Santini a fresco assai graziosi: e la lunetta per di fuori la dipinse il Cavalier Mattia Calabrese”²⁹⁰. Da qui la notizia per cui i ritocchi della Madonna della Lampada sarebbero del Gennari, anche se le parole sembrerebbero riferirsi ad un ciclo diverso evidentemente poi distrutto quando, come accennato in precedenza, la cappelletta sotterranea verrà demolita per fare spazio alla sagrestia. Per quanto riguarda l’opera attribuita dalla guida a Mattia Preti si tratta di una splendida tela rappresentante la *Flagellazione di Cristo* spostata nel convento dove è ancora oggi conservata e ormai definitivamente data al fratello Gregorio²⁹¹. La maggior parte delle fonti successive, tra cui la riedizione della guida del Titi del 1763, tacciono sulla tela con le *Anime del purgatorio*, descrivendo soltanto la “divota immagine di Maria Vergine”²⁹². Fatta eccezione per il De la Lande che, nel suo *Voyage en Italie* del 1769, così riferiva: “Au premier autel a droit, les Ames du purgatoire rafraichies par un Auge qui leur jette de l’eau, par Lenardi”²⁹³, descrivendo non la venerata Madonna della Lampada, ignorata probabilmente perché a quella data le opere d’arte medioevale non erano ancora ritenute meritevoli di

dei virtuosi del Pantheon e poi tra quelli dell’Arcadja. Morì nel 1795 nella sua abitazione a palazzo Caetani a Roma. Per una bibliografia specifica si rimanda a G.G. De Rossi 1796; S. Roettgen 1976; S. Roettgen 2011; A. Agresti 2015; S. Sperindei 2017.

²⁸⁹ Spostata nella cappella in fondo alla navata sinistra che tra il 1790 e il 1793 venne ridecorata, sotto la direzione di Antonio de Dominicis, con una profusione di marmi pregiati, grazie a un investimento di più di 18.000 scudi, raccolti dal frate carmelitano Elia Barberi. La venerata immagine della Madonna era un’opera di Girolamo Massei eseguita intorno al 1595, poi coronata dal Capitolo Vaticano nel 1659, venne asportata dalle truppe napoleoniche nel 1798. Completano la decorazione della cappella i bronzi eseguiti da Giuseppe Baroni, gli stucchi realizzati da Filippo Godioli, i marmi da Domenico Manzolini, i bassorilievi da Agostino Penna e l’affresco del soffitto da Tommaso Sciacca. Il tutto commissionato dal cardinal Zelada, titolare della chiesa dal 1773. Per una bibliografia specifica si veda J. Heideman 1964.

²⁹⁰ F. Titi 1686, p. 49.

²⁹¹ Si veda R.U. Montini 1957, p. 83.

²⁹² F. Titi 1763, p. 60.

²⁹³ De la Lande 1769, vol. 4, p. 348.

menzione, ma il piccolo ovale sottostante. Anche in Hutter-Montini si parla di “una tela ovale della fine del Seicento o dei primissimi del Settecento, logora e molto scurita”²⁹⁴, ma della quale non viene indicato l’autore poiché considerata evidentemente un’opera di poco pregio.

Un’ultima riflessione riguarda la datazione dell’intera cappella della Madonna della Lampada, considerata dalla critica coeva rispetto alla ristrutturazione che la chiesa subì quando venne ridecorata da Corrado Giaquinto intorno al 1741, soprattutto per il gusto generale: “settecentesca è infatti la grazia degli stucchi decorativi e di quegli angeli, cherubini e putti che sembrano intessere gioconde carole tutto intorno all’icona mariana”²⁹⁵. In realtà, data la forma della tela di Lenardi, ovale e perfettamente coerente con i motivi ornamentali all’interno della quale è inserita, le stuccature vennero realizzate in una campagna decorativa precedente a quella del 1741 da datarsi intorno al 1690²⁹⁶. Si può per via ipotetica pensare che all’epoca degli interventi di Giaquinto, corrispondano soltanto le dorature con le quali le figure in stucco, originariamente bianche, vennero arricchite per armonizzarle al resto della decorazione, rendendo anche i due pilastri di fondo “squisitamente adorni a elegantissime candelabre dorate su fondo grigio”²⁹⁷, mettendo in risalto la scena dell’*Annunciazione* formata dalle due figurine dell’Arcangelo e della Vergine poste, alla destra e alla sinistra nel punto in cui i racemi si allargano. E’ probabile che nella cappella della Madonna della Lampadala venne fatta la medesima operazione di rimodernamento e abbellimento operata nella pala dell’altare centrale, dove, come già ricordano le antiche guide (Titi), alla mano del Lenardi si sovrappose quella del Giaquinto che realizzò la gloria di angeli e ridipinse il volto del santo cambiandogli i connotati, così dal dare maggiore coerenza stilistica all’opera che venne ritenuta pregevole ma potenzialmente dissonante se isolata tra quelle più moderne del Giaquinto.

Si ricorda infine che proprio quest’ultimo negli anni precedenti era intervenuto a San Nicola dei Lorenesi con una serie di opere, dove era presente la pala dell’altare maggiore dipinta

²⁹⁴ R.U. Montini 1957, p. 60.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ Questa è infatti la data in cui, precisamente il 1° marzo, venne inaugurata la Sala dell’Assunta (fig. 23), ovvero la nuova corsia ospedaliera, visitata per l’occasione da Clemente XI. Questa venne decorata, in uno dei lati brevi, da un maestoso altare inserito in una nicchia circondata da una cortina trattenuta da angeli in stucco, come pure la gloria di putti che circonda una tela ovale (brutta opera certamente non originale o occultata da ridipinture) rappresentante l’*Assunta*, da cui il nome dell’ambiente. Si può ritenere possibile che queste decorazioni, di poco successive a quelle della cappella della Madonna della Lampada, siano però pertinenti alla stessa campagna decorativa, come attesta il medesimo gusto se non addirittura le medesime mani nella realizzazione delle figure angeliche. G. Magliozzi 2018, pp. 239-256. Si segnala inoltre una forte vicinanza sia stilistica che compositiva con l’altare della cappella di San Nicola Saggio nella chiesa romana di San Francesco di Paola ai Monti, realizzato in stucco da Giovanni Antonio de Rossi tra il 1663 e il 1666. Per una bibliografia specifica si rimanda a A. Anselmi 2012, pp. 54-55, fig. p. 58.

²⁹⁷ R.U. Montini 1957, p. 60.

sempre da Lenardi. L'artista molfettese disegnò anche l'ornamento degli interni (completati negli anni Quaranta) che, con la ricchezza di stucchi, dorature e marmi, si pensi alle specchiature in diaspro di Sicilia, è curiosamente quasi sovrapponibile a quella di San Giovanni Calibita, tanto che le due chiese possono pressoché considerarsi gemelle²⁹⁸.



- Fig. 20. Giovanni Battista Lenardi, *Le anime del Purgatorio rinfrescate da un angelo*, 1690-1702, Roma, chiesa di San Giovanni Calibita, primo altare destro.

²⁹⁸ H. Claude 2006, pp. 42-97.



- Fig. 20. In alto: Autore anonimo, *Madonna con Bambino e angeli*, metà XIII - inizi XIV secolo; in basso: Giovanni Battista Lenardi, *Le anime del Purgatorio rinfrescate da un angelo*, 1690-1702, Roma, chiesa di San Giovanni Calibita, primo altare destro.



- Fig. 21. Giuseppe Ghezzi, *Madonna e angeli che intercedono per le anime del Purgatorio*, 1672, Roma, chiesa di Santa Maria del Suffragio.



- Fig. 22. Antonio Cavallucci, *Le anime del Purgatorio*, 1793, Roma, chiesa di San Martino ai Monti.



- Fig. 23. *Decorazione in stucco e affresco nella sala dell'Assunta, 1702, Roma, Ospedale Fatebenefratelli.*

2.5.2. Morte di San Giovanni Calibita

Olio su tela, 297 x 170 cm

Roma, chiesa di San Giovanni Calibita, seconda cappella destra

1690

Tra le opere della chiesa spicca, nel secondo altare sulla destra, subito dopo la venerata icona della Madonna della Lampada, la pala rappresentante la *Morte di San Giovanni Calibita*. Il termine *post quem* per la sua datazione è rappresentato dalla guida del Titi edita nel 1686, che nella descrizione della chiesa non fa menzione dell'opera, dunque non ancora realizzata. Sarebbe invece stata dipinta in occasione della canonizzazione di San Giovanni di Dio, avvenuta il 16 ottobre 1690, insieme alla pala dell'altare maggiore e ad un'altra tela conservata nel convento come testimoniano gli *Acta visitationis* scritti da Mons. Belisario de Bellis nel 1699²⁹⁹. L'opera in analisi è l'unica tra quelle realizzate da Lenardi all'interno dell'edificio la cui paternità, da sempre confermata dalle antiche guide, non può essere messa in discussione³⁰⁰.

Pressoché ignorata della critica recente, venne giudicata impietosamente da Montini nella monografia della chiesa pubblicata nel 1957 che così descriveva la scena raffigurata:

“il giovane Santo, poco felicemente scorciato tra panneggi di metallica rigidità, si abbandona alla morte; e gli sono intorno, in pose di dolore melodrammatico, i parenti, troppo tardi avvedutisi di aver ospitato in casa, senza riconoscerlo, il congiunto che credevano perduto. In alto, il consueto angiolone delle pale secentesche calante a volo dal cielo, tra sbattimenti di luce, a recare al Santo protagonista [...] un giglio. Sfondo alla scena, anziché l'umile capanna - la *kalùbe*, da cui l'appellativo di Giovanni -, una fastosa architettura ad archi e pilastrate. Vivace – e in alcuni tratti persino stridente – il colore, avvivato da laceranti chiarezze che sembrano però distribuite a caso, a contrasto i gorghi densi di ombre. Un'opera, tutto sommato, mediocre.”³⁰¹

²⁹⁹ “L'altare maggiore in ora ornato con ogni magnificenza, è dedicato alla Beata Vergine e a San Giovanni di Dio, di cui vi è un bel quadro fatto con l'occasione della canonizzazione di detto santo...” trascrizione in *Un'antologia di restauri* 1989, p. 90.

³⁰⁰ Si veda F. Titi 1763, p. 60; R. Venuti 1767, II, p. 866; M. Vasi 1794, II, p. 561; G.B. Cipriani 1838, p. 149; A. Pellegrini 1869, p. 380.

³⁰¹ R.U. Montini 1957, p. 67.

Questo brano potrebbe essere preso da esempio come simbolo della sfortuna critica che, ancora a metà Novecento, interessava le opere barocche, perpetrando l'antico pregiudizio miliziano della "peste del gusto"³⁰² che verrà definitivamente spazzato via soltanto grazie agli studi condotti a partire dagli anni Sessanta da Briganti, Haskell e Mahon³⁰³. Un giudizio che fraintende tutte le scelte compositive e coloristiche, considerando simbolo di mediocrità quelli che invece sono caratteri stilistici peculiari dell'artista. In particolare, lo scorcio ardito con il quale la figura del Santo è volutamente decentrata e spostata sulla sinistra, se da un lato contribuisce a dare profondità alla scena insieme alle architetture sullo sfondo, dall'altro è il retaggio di una cultura pittorica aggiornata sugli esempi più alti del Barocco romano. Così pure il panneggio rigonfio, la cui volumetria è resa grazie ai forti contrasti chiaroscurali, esibisce una notevole capacità tecnica trattando i tessuti come fossero una massa scultorea: la solidità delle pieghe delle vesti che non deve essere scambiata per rigidità, contrasta con il totale abbandono del corpo, colto nell'attimo del trapasso, come si evince dalla mollezza della mano che più non risponde al contatto. Le sei figure dei parenti e dei loro servi, rappresentati in uno sfogo di dolore non teatrale ma pacatamente contenuto seppur sempre partecipe, vengono ordinate in maniera funzionale rispetto a come l'autore vuole che lo sguardo dello spettatore percorra la scena: la figura al centro della composizione, ovvero la donna di tre quarti che unisce le mani sotto al volto, presumibilmente la madre del santo, è la prima a catalizzare su di sé lo sguardo e fornisce al devoto la disposizione d'animo giusta nell'osservare l'avvenimento. Nello stesso tempo aiuta ad indirizzare lo sguardo verso il protagonista, il giovane ormai esangue, la cui mano è sostenuta dalla figura maschile in primo piano. Quest'ultima, il padre, il cui sgomento ha lasciato il posto a una disposizione rispettosa e devota, chiude l'ideale triangolo che si forma nella parte bassa del dipinto. A questi personaggi si aggiungono quelli in secondo piano alle due estremità della tela: sulla sinistra, il primo ad accorrere insieme al compagno di cui è visibile solo la testa, sorregge Giovanni e rivolge lo sguardo indietro quasi a richiamare le altre due figure, che invece, sulla destra, gli fanno da contrappunto e ripetono lo sbigottimento e l'incredulità di quella centrale. La scena ricalca perfettamente le parole con le quali vennero descritti gli ultimi momenti di vita del santo:

³⁰² "Borromini in Architettura, Bernini in Scultura, Pietro da Cortona in pittura, il Cavalier Marino in Poesia sono peste del gusto. Peste ch'ha appestato un gran numero di artisti. Non v'è male, da cui non si possa trarre del bene. È bene veder quelle loro opere, e abbominarle. Servono per sapere quel che non si deve fare. Vanno riguardate come i delinquenti che soffrono le pene delle loro iniquità per istruzione de' ragionevoli." Cit. F. Milizia 1797, I, p. 114.

³⁰³ Si veda G. Briganti 1962; F. Haskell 1966; D. Mahon 1968.

“la morte di Giovanni si fece imminente. Egli perse i sensi; poco dopo esalò la sua anima beata fra le braccia dei genitori ed essa, trasportata dagli angeli, fu presentata al cospetto del suo Creatore”³⁰⁴.

La scelta di ambientare la scena in una ariosa architettura all’antica e non all’interno dell’umile capanna che il santo costruì accanto al palazzo paterno e dove visse in povertà, risponde al preciso intento di eliminare un elemento realistico ma potenzialmente dissonante, rinunciando in parte alla veridicità della storia con il fine di nobilitare l’intera composizione. Pure il colore acceso ma mai stridente e modulato attraverso una sapiente alternanza di piani di luci e di ombre che definiscono la volumetria delle figure e danno profondità alla composizione, è un elemento che deriva dall’osservazione dell’opera di Lazzaro Baldi, a sua volta influenzata da Giovanni Lanfranco, che mitigò la componente luministica caravaggesca con la formazione bolognese della prima ora. Gli oggetti come la brocca nella parte bassa della tela inverano la scena³⁰⁵. In particolare, il libro con la rilegatura dorata è il prezioso Vangelo che i genitori donarono a Giovanni e attraverso il quale furono in grado, purtroppo quando ormai era prossimo alla morte, di riconoscere nel mendico che per quattro anni aveva abitato di fronte alla loro dimora, il figlio che credevano scomparso³⁰⁶.

Domina la scena l’angelo accompagnato da due putti e recante in mano un giglio, ripreso, con alcune varianti, dalle figure sulla sommità della pala del Baldi con il *Martirio di San Lazzaro* per la chiesa dei Santi Luca e Martina³⁰⁷ (fig. 24). In quest’ultima opera che ricalca la composizione (ora conservata in Accademia di San Luca) che Ciro Ferri aveva realizzato per l’antica cappella nella medesima chiesa, è stato evidenziato il tentativo di attuare delle scelte stilistiche personali cercando di superare la matrice cortonesca, mediando tra l’esempio di Maratti e Lanfranco ma guardando soprattutto alle nuove soluzioni adottate negli affreschi

³⁰⁴ P. Chiara 1995, p. 62.

³⁰⁵ Come notato da Micheli “appare quasi trasparente” (G. Micheli 1995, p. 124). Si può ipotizzare che durante i restauri del 1741, la brocca fosse stata occultata da una ridipintura, forse perché un elemento troppo rustico rispetto allo sfarzo di marmi e dorature con i quali la chiesa venne ridecorata e per di più trovandosi in una posizione ben visibile. Si segnala che lo stesso particolare è presente anche nella pala dipinta da Pietro da Cortona per San Carlo ai Catinari nel 1667, opera certamente conosciuta da Lenardi nella giovinezza.

³⁰⁶ “Chiese ai genitori che fecero copiare per lui un Santo Vangelo perché attraverso la lettura il suo cuore si infiammasse ancor di più all’amore di Dio. [...] Lo abbellirono, impreziosendolo con l’oro, con gemme e con una scrittura splendida, in modo che l’animo di Giovanni fosse spinto a leggerne il contenuto dall’eleganza stessa del libro.” Trascritto in P. Chiara 1995, p. 51.

³⁰⁷ Lazzaro Baldi fu particolarmente devoto al santo suo omonimo e per giunta pittore, tanto da adoprarsi nella pubblicazione del *Breve compendio della vita e morte di S. Lazzaro monaco et insigne pittore* stampato nel 1681 e per il quale realizzò anche il disegno la controfacciata inciso da Francesco Simoncelli. Nel testamento del 1698 stabilì che tutti i suoi beni venissero destinati alla chiesa dei Santi Luca e Martina. Qui era stata eretta una cappella dedicata a San Lazzaro dove avrebbe collocato il sepolcro della sorella Emilia ed il proprio, decorata tra il 1680 e il 1682, anno in cui completò la grande pala raffigurante il martirio del santo. Per una bibliografia specifica si veda *La Chiesa dei Santi Luca e Martina* 1969, pp. 114, 182; A. Pampalone 1979, pp. 59-65; S. Ventra 2019, pp. 122-123. Sulla chiesa e sui legami con l’Accademia di San Luca si veda nello specifico I. Salvagni 2021.

della chiesa del Gesù di Gaulli, come testimonia il disegno preparatorio conservato agli Uffizi³⁰⁸. Il gruppo angelico della pala venne poi ripreso sia nella tela con i *Martiri Gesuiti sommersi dal mare* (fig. 25) sia in quella con il *Transito di San Benedetto* per la chiesa di Santa Maria in Campo Marzio.

Da questi esempi deriva nella pala in esame “un agevole e decorativo fare cortonesco”³⁰⁹, che però risulterebbe “alquanto lezioso”³¹⁰. Termine quanto mai appropriato per definire una delle caratteristiche principali della pittura del Settecento, che con connotazione spregiativa, verrà così bollata considerando la cultura arcadica sinonimo di un fare superficiale, artificioso e manierato. Definire quindi “leziosa” la pala di Lenardi significa implicitamente riconoscere che l’opera, realizzata sul finire del Seicento, contiene *in nuce* gli elementi di un gusto che si affermerà compiutamente soltanto nel secolo successivo. A tal proposito può essere utile un confronto con la tela realizzata per la chiesa da Corrado Giaquinto tra il 1741-1742, di medesimo formato e collocata di fronte a quella di Lenardi (fig. 26). L’artista infatti ottenne la commissione, oltre che per la decorazione dell’affresco della volta con la *Gloria di San Giovanni di Dio*, per quelli del transetto e per le due tele ai lati dell’altare maggiore con il *Martirio di Santa Marta*, e dei *Santi Ercolano, Taurino e Ippolito*³¹¹, anche per la pala della seconda cappella sinistra rappresentante il *Transito di Sant’Antonio Abate*³¹². L’opera di cui è stata sottolineata la “bellezza della finissima colorazione quasi da pastello, qui tutta condotta in toni smorzati e delicatissimi, in tiepidi accordi rococò di indefinibili bruni, rosa e azzurri”³¹³, è giocata sul dialogo tra l’angelo e il santo, eliminando gli elementi superflui e ambientando la scena in un contesto naturalistico che rimanda alla grotta nel deserto dove visse e morì da eremita. Dal punto di vista compositivo invece la posizione delle figure ricalca, in controparte, quelle della pala con Giovanni Calibita e colpisce la vicinanza tra i due angeli nella posa, nella delicatezza della gestualità e nel trattamento del panneggio. Non è un caso che proprio Montini definisca “lezioso l’atteggiamento del moribondo con quelle gambe accavallate e la destra premuta chiusa sul petto a impugnare il bastone”³¹⁴, dunque con il medesimo aggettivo riferito, in negativo, alla pala di Lenardi. Se certamente l’opera di Giaquinto riproponeva esperienze figurative maturate attraverso la formazione napoletana

³⁰⁸ Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 790 x 810 mm, inv. n. 3123. Pampalone 1979, pp. 65, 67.

³⁰⁹ R.U. Montini 1957, p. 67.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ Per una bibliografia specifica si veda G. Borghini, in *Un’Antologia di restauri* 1982, p. 134; E. Gabrielli, *Giaquinto*, 1993, pp. 42-46. Sull’attività torinese dell’artista si rimanda a M. Di Macco 2005, pp. 53-62.

³¹² Per le vicende storiche della cappella si rimanda a G. Magliozzi 2016.

³¹³ M.C. Cerretani in *Un’antologia di restauri* 1982, p. 108.

³¹⁴ R.U. Montini 1957, p. 75.

presso Solimena, quella romana con Sebastiano Conca e il primo soggiorno torinese, il confronto con l'opera di Lenardi risulta interessante per seguire il percorso compiuto dall'angelo in volo, che dal prototipo gaullesco poi adottato da Ciro Ferri, Baldi e Lenardi, verrà traghettato nel secolo successivo attraverso l'opera di Giaquinto.

Si segnala infine l'esistenza di una inedita incisione realizzata da Hubert Vincent che riproduce la pala di Lenardi ma con notevoli variazioni (fig. 27). I personaggi sono più numerosi e si distinguono per le pose e l'abbigliato reso in maniera più dettagliata. I genitori del santo sono paludati in ricche vesti incastonate di gemme al contrario di quelle logore che a mala pena coprono il corpo magro ed esangue di Giovanni Calibita. L'iscrizione in calce descrive l'episodio sacro:

“S. Ioannes Calibita Qui aliquandiu in angulo domus paternae, deinde in tugurio in insula Tiberina ignotus parentibus habitavit; a quibus in morte agnitus, clari miraculis in eaodem locus sepultus est; ubi postea in ejus honore ecclesia constructa fuit”³¹⁵.

La dedicazione fatta dal procuratore generale dell'Ordine Padre Giovanni Carlo Torre al “Reverendissimo in Christo Padri Iosepho Antonio a S. Benedicto Priori Generali Ord. S. Ioannis de Deo” ovvero Giuseppe Antonio San Benedetto, generale della congregazione dal 1707 al 1711³¹⁶, permette di stabilire la datazione della stampa, realizzata nell'arco di quegli anni.

³¹⁵ Philadelphia Museum of Art, 320 × 225 mm, inv. 1978-70-666.

³¹⁶ B. Banfi 1724, pp. 185, 279, 330; G. Russotto 1950, p. 250. Di Giuseppe Antonio da San Benedetto esiste a Roma un ritratto schedato nel Catalogo generale dei beni culturali ma di cui non viene indicata la localizzazione precisa (OA 12 00264096).



- Giovanni Battista Lenardi, *Morte di San Giovanni Calibita*, 1690, Roma, chiesa di San Giovanni Calibita, seconda cappella destra.



- Fig. 24. Lazzaro Baldi, *Martirio di San Lazzaro*, 1682, Roma, chiesa dei Santi Luca e Martina.



- Fig. 25. Lazzaro Baldi, *Martiri Gesuiti sommersi dal mare*, 1681-1686, Roma, Casa Professa dei Gesuiti.



- Fig. 26. Corrado Giaquinto, *Transito di sant'Antonio Abate*, 1741, Roma, chiesa di San Giovanni Calibita. Seconda cappella sinistra.



- Fig. 27. Hubert Vincent da Giovanni Battista Lenardi, Morte di San Giovanni Calibita, Philadelphia Museum of Art, 320 × 225 mm, inv. 1978-70-666.

2.5.3. Apparizione della Vergine e il Bambino a San Giovanni di Dio

Olio su tela, 350 x 200 cm

Roma, chiesa di San Giovanni Calibita, altare maggiore

1690

Le problematiche attributive della pala dell'altare maggiore, risolte in maniera definitiva da Elena Onori³¹⁷, risalgono alla descrizione fatta dal Titi nella guida del 1674: "la pittura dell'Altare Maggiore, come anche le laterali, sono d'Andrea Genereli, detto il Sabinese"³¹⁸. L'informazione venne ripresa da Montini che ritenne l'opera di questo "mediocre seguace del Berrettini"³¹⁹, che l'avrebbe eseguita nel 1640 in occasione di alcuni lavori che interessarono l'edificio. A complicare la questione hanno contribuito i ritocchi eseguiti da Corrado Giaquinto con i quali la tela venne ammodernata, quando l'edificio fu nuovamente ristrutturato negli anni Quaranta del Settecento. Le ridipinture interessarono la sommità dove venne aggiunta una gloria di angeli tra le nuvole, resa con i toni pastellosi tipici del pittore molfettese che contrastano notevolmente con i colori saturi delle parti sottostanti³²⁰. Le figure angeliche vennero per lungo tempo considerate il brano migliore dell'opera, insieme al volto del santo, originariamente San Giovanni di Dio, anch'esso ridipinto da Giaquinto con le

³¹⁷ E. Onori 2017, pp. 81-90.

³¹⁸ F. Titi 1674, pp. 64-65.

³¹⁹ R.U. Montini 1957, p. 68.

³²⁰ La centina sovrastante, stando a quanto afferma Montini, sarebbe stata aggiunta *ex novo* per donare maggiore agilità alla tela originariamente rettangolare, insieme a due fasce laterali. Effettivamente, esaminando l'opera è evidente una giuntura nella parte alta (nei laterali invece non è presente) che farebbe pensare ad un ingrandimento. Ma se si osserva la figura orante sulla sinistra, certamente non eseguita dal Giaquinto e dunque precedente, questa rivolge lo sguardo verso l'alto, nel punto dove oggi si vede l'angelo dipinto dall'artista molfettese, dove già in origine era evidentemente prevista una qualche epifania divina. A fugare i dubbi in proposito si presenta d'aiuto l'incisione eseguita da Hubert Vincent in cui viene riprodotta la tela di Lenardi prima delle ridipinture. Nella stampa l'opera non presenta la centina e sulla sommità destra compaiono delle testine angeliche. Il semicerchio superiore venne quindi aggiunto in seguito così da renderla esattamente identica, nella forma, alla pala laterale con la *Morte di San Giovanni Calibita* e a quella con il *Transito di sant'Antonio* dello stesso Giaquinto eseguita in quell'occasione, dando inoltre maggiore coerenza stilistica all'insieme.

fattezze di Padre Leopoldo Sormani³²¹, Generale dell'Ordine tra il 1742 e il 1748³²², fatto che secondo Montini spiegherebbe “il più alto valore artistico della figurazione nei confronti di quanto eseguito dal Gennaroli.”³²³

Quest'ultimo fu un artista originario di Poggio Mirteto, comune in provincia di Rieti, da cui l'appellativo “Sabinese”, nato probabilmente sul finire del Cinquecento e documentato a Roma dove morì il 7 luglio 1650³²⁴. Di lui pochissime le opere conosciute tra cui alcuni lavori secondari a Palazzo Spada³²⁵ e una pala, l'unica firmata, con l'*Assunzione della Vergine* conservata nella chiesa di Santa Maria Assunta presso Verchiano (Foligno)³²⁶. La pala in analisi come giustamente osservato da Toscano “non coincide minimamente con il quadro firmato di Verchiano e oltretutto - senza naturalmente contare le aggiunte del Giaquinto - sembra essere già del tardo sec. XVII o dei primi del XVIII”³²⁷.

L'attribuzione a Giovanni Battista Lenardi viene per la prima volta riportata nella riedizione della guida del Titi del 1763³²⁸. Su questa informazione, per altro ignorata da Montini, è necessario fare chiarezza. Nelle varie edizioni della guida non ci si riferisce al medesimo quadro: quello descritto nell'edizione del 1674 è forse l'unico effettivamente di mano del Gennaroli, così come le due tele laterali, rappresentava il *Crocifisso con San Giovanni Calibita e San Giovanni di Dio* e sarebbe stato eseguito dopo il 1630, anno di canonizzazione del patrono degli Ospedalieri, e probabilmente tra 1640 e il 1644 come limite massimo, quando la chiesa venne restaurata³²⁹. L'artista sabinese all'epoca era già affermato a Roma perché documentato nel 1636 tra i membri dell'Accademia di San Luca³³⁰. La notizia viene ricavata dagli *Acta Visitationis* di Mons. Belisario de Bellis del 1699³³¹, consultati e citati da Montini³³², ma poi ignorati nella compilazione della scheda dell'opera. La tela del Gennaroli, dopo l'esecuzione della nuova pala di Lenardi intorno al 1690, venne spostata nel primo

³²¹ Esistono due ritratti che rappresentano Padre Leopoldo Sormani attribuiti da Anna Lo Bianco a Giaquinto di cui uno in collezione privata ed uno conservato nella Casa Gentilizia dei Padri di San Giovanni di Dio, stilisticamente affini alla ridipintura sulla tela del Lenardi. Per una bibliografia specifica si veda A. Lo Bianco 2012, pp. 65-68.

³²² G. Russotto 1950, p. 250.

³²³ R.U. Montini 1957, p. 68.

³²⁴ Per una biografia dettagliata sull'artista si veda L. Bartoni 2012, pp. 449-450 e soprattutto E. Onori 2017.

³²⁵ Si veda L. Neppi 1975, p. 140; E. Parma Armani 1986, p. 341.

³²⁶ Si veda B. Toscano 1989, pp. 301-306.

³²⁷ *Ibidem.* p. 302.

³²⁸ “Il quadro dell'altar maggiore è del medesimo Lenardi, ora accresciuto al di sopra con una gloria di angeli di Corrado Giaquinto” F. Titi 1764, p. 60.

³²⁹ Si veda L. Hutter, R.U. Montini, 1957, pp. 15-16; E. Onori 2017, p. 85-88.

³³⁰ Si veda F. Noack 2005.

³³¹ Si legge: “...l'altare maggiore in ora ornato con ogni magnificenza, è dedicato alla Beata Vergine e a San Giovanni di Dio, di cui vi è un bel quadro fatto con l'occasione della canonizzazione di detto santo...” trascrizione in G. Borghini 1982, p. 90

³³² Si veda L. Hutter, R.U. Montini 1957, pp. 24-26.

altare sulla sinistra, dove venne a sua volta sostituita con un'altra rappresentante "Maria Vergine, Giesù, e altri due Santi, opera di Gio. Battista Cortonese"³³³, opere entrambe disperse. Il loro posto è oggi occupato da un crocifisso ligneo del XVIII secolo³³⁴. Nonostante la Ferraris, a causa delle ridipinture, consideri impossibile "accertare se l'opera in loco è ancora quella del Lenardi, come non pare dall'aspetto odierno della pala"³³⁵, la prova che dimostra inequivocabilmente la sua paternità è l'esistenza di una stampa incisa dall'artista francese Hubert Vincent su disegno di Lenardi che riproduce l'opera in questione³³⁶ (fig. 28). L'attribuzione è ulteriormente confermata dalla notizia riportata da Nicola Pio nella vita del pittore secondo cui dipinse "nella chiesa di San Giovanni Colabita detta de' Bonfratelli una cappella [quella con la morte del santo], et il quadro dell'altar maggiore con la Madonna, il santo et altre figure, opera di valore e diligentemente condotta"³³⁷.

Tornando all'incisione questa riproduce fedelmente l'opera prima dei ritocchi del Giaquinto, quando, al posto della gloria di angeli, erano presenti delle testine di putti sostenuti da una nube. Nonostante i tentativi di armonizzazione le due parti sono evidenti le differenze stilistiche, con il "cortonismo classicheggiante"³³⁸ di Lenardi e la delicatezza vibrante di Giaquinto, ma sarebbe un errore quello di paragonare due artisti diversi per epoca, stile e formazione. Se non si può mettere in dubbio la qualità pittorica di Giaquinto che con la sua squisita pennellata è capace di rendere visibile la grazia dell'epifania divina, d'altra parte non è trascurabile quella di Lenardi. La solidità dell'impianto volumetrico della Madonna e del Bambino a torto definito "ercoleo ed inespressivo"³³⁹, mostrano il peso della componente disegnativa frutto della salda formazione accademica, caratteristiche, come notato da Borghini "più sviluppate in senso marattesco rispetto ai consueti stilemi baldiani"³⁴⁰. Lenardi a questa data sembra infatti aver maturato una propria autonomia stilistica emancipata rispetto agli anni di formazione giovanile e capace di guardare ai modelli più aggiornati della pittura barocca romana, in particolar modo quelli proposti da Carlo Maratti e di rielaborarli. Se è pur vero che l'opera nell'impostazione generale risponde alla tipologia iconografica dell'apparizione mariana divenuta alla fine del Seicento ormai canonica e largamente

³³³ F. Titi 1686, p. 49.

³³⁴ E. Onori 2017, p. 87.

³³⁵ P. Ferraris 1986, p. 266.

³³⁶ L'incisione conservata in un volume miscelaneo della Biblioteca Casanatense (20. B. I. 44/310) è stata rintracciata da Magliozzi (2000, p. 8) e riprodotta in L. Calenne 2010, p. 76. Si veda inoltre E. Onori 2017, p. 88.

³³⁷ N. Pio ed. 1977, p. 90.

³³⁸ A. Lo Bianco 2012, p. 68.

³³⁹ R.U. Montini 1957, p. 68.

³⁴⁰ G. Borghini 1982, p. 90.

diffusa³⁴¹ tanto dal non poter stabilire con certezza quale sia il modello di riferimento, si può però menzionare come possibile prototipo per la composizione la pala con la *Vergine offre il Bambino a Stanislao Kotska*, realizzata da Carlo Maratti per la chiesa di Sant'Andrea al Quirinale (fig. 29). L'opera, iniziata nel 1679 e terminata soltanto nel 1687, pur portando ancora in sé una eco del magistero della tradizione bolognese, proprio “nel gruppo della Vergine col Bambino introduceva una nuova declinazione del rapporto devoto, di autorevole dolcezza persuasiva, destinata al successo”³⁴². Infatti, il medesimo gruppo, con alcune varianti, si può vedere anche nel bozzetto conservato nel museo di Ariccia, per la tela di medesimo soggetto rispetto a quella marattesca, dipinta da Andrea Pozzo per la chiesa di Sant'Ignazio³⁴³ (fig. 30). Ma considerando sempre Maratti come modello, si può però ricordare un'altra opera del maestro marchigiano ovvero la *Visione di Santa Francesca romana* (fig. 31), che se accostata alla tela di Lenardi risulta essere il prototipo più convincente non tanto per l'ambientazione paesistica, quanto per la posizione del Bambino e il volto della Vergine³⁴⁴. Infatti, nella tela di San Giovanni Calibita, sul solido impianto disegnativo di base, viene campito un colore che è talvolta acceso, soprattutto nelle vesti, dove viene modulato con forti contrasti chiaroscurali per rendere le profonde pieghe dei panneggi, talvolta delicato e leggermente sfumato nei volti e negli incarnati. La figura della Vergine così delineata assume un aspetto matronale e il profilo netto e la capigliatura con scriminatura centrale la rendono, nella sua nobiltà distaccata, simile ad una figura tratta dal repertorio dell'Antico. Se la quasi interezza della scena è ambientata in un luogo definito soltanto da una profusione di nuvole, in basso a sinistra, il piccolo brano di natura morta formato da un libro con al di sopra poggiati un teschio ed una grande croce di legno, riporta alla dimensione terrena riferendosi agli attributi del Santo che intanto sulla destra, con gesto devoto, accoglie tra le sue braccia il Bambino.

³⁴¹ Nonostante non sia stato rintracciato un disegno preparatorio riferibile all'opera, si possono comunque menzionare due bozzetti conservati nelle collezioni di grafica del Wallraf-Richartz Museum di Colonia, ad oggi il più cospicuo di opere del Lenardi (fig. 32-33). Entrambi a penna e inchiostro bruno con acquerellature grigie su carta bianca ed il secondo con quadrettatura, mostrano due scene di apparizione, l'una (inv. Z 03722) con un santo detto “pastore” dall'iscrizione probabilmente per l'ambientazione agreste sullo sfondo, forse San Rocco; l'altra (inv. Z 03724) con un santo definito genericamente “monaco” ma dall'abito orientale farebbe pensare a San Nicola di Mira. Il gruppo mariano, pur nelle lievi differenze nella posizione del Bambino, proteso in avanti nel primo disegno, con le braccia aperte e recante un giglio nel secondo, e nella Vergine, con il capo scoperto e nell'atto di tenere un lembo della veste nel primo mentre nel secondo presenta il capo velato ed un atteggiamento più distaccato, è assolutamente accostabile a quello della pala di San Giovanni Calibita, a testimoniare una soluzione compositiva che l'autore riteneva particolarmente efficace tanto da adottarla in varie opere. L'intero fondo è consultabile online sul sito www.wallraf.museum.

³⁴² Cit. M. di Macco, in *Pittura barocca romana* 1999, p. 126.

³⁴³ Per una bibliografia specifica si veda *Ivi*, pp. 124-127.

³⁴⁴ La fortuna dell'invenzione è testimoniata dall'inserimento da parte dello Maratti del medesimo gruppo mariano con la santa nella pala dipinta tra il 1672-1677 nell'Oratorio di Santa Francesca Romana a Pietrasanta in provincia di Lucca. Si veda C. Giometti 2014, pp. 32-39.

Si segnala l'esistenza di una replica autografa della pala in esame conservata nella basilica di San Juan de Dios a Granada e di una copia presso il palazzo comunale di Piombino che verranno analizzati in maniera più approfondita nella scheda relativa³⁴⁵.

A testimoniare infine la discreta fortuna che ebbe l'opera del Lenardi, probabilmente conosciuta attraverso l'incisione di Hubert Vincent, è la pala raffigurante la *Madonna col Bambino appaiono a San Francesco* conservata nella cappella della famiglia Castellani nella chiesa del SS. Sacramento ad Artena in provincia di Roma. Il dipinto, che sostituì una più antica opera di Orazio Zecca³⁴⁶, resta di autore anonimo e risale probabilmente agli inizi del XVIII secolo, ma ben rappresenta la diffusione, in provincia, del gusto per opere di impianto marattesco nella composizione, mediato dall'ascendenza stilistica cortonesca.

³⁴⁵ Si veda rispettivamente R. Japón 2019, pp. 470-475; M. Carrara 2017, pp. 279-280; E. Onori 2017, pp. 88, 90.

³⁴⁶ Per una bibliografia specifica sul pittore e per l'immagine della tela di cui sopra, si veda L. Calenne 2010.



- Giovanni Battista Lenardi (e aggiunte di Corrado Giaquinto), *L'Apparizione della Vergine e il Bambino a San Giovanni di Dio*, 1690, Roma, chiesa di San Giovanni Calibita, altare maggiore.



- Fig. 28. Hubert Vincent da Giovanni Battista Lenardi, *L'Apparizione della Vergine e il Bambino a San Giovanni di Dio*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, inv. 23726.



- Fig. 29. Nicolas Dorigny da Carlo Maratti, *La Vergine offre il Bambino a San Stanislao Kostka*, 1689.

- Fig. 30. Hubert Vincent e Antonio Caldana da Andrea Pozzo, *L'Immacolata Concezione con San Stanislao Kostka con il Bambino in braccio e angeli*, post. 1686.



- Fig. 31. Carlo Maratti, *Visione di Santa Francesca Romana*, 1654, Ascoli Piceno, chiesa di Sant'Angelo Magno.



- Fig. 32. Giovanni Battista Lenardi, *La Madonna e il Bambino appaiono a San Rocco*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie sua carta bianca, 270 x 200 mm, Colonia, Wallraf-Richartz Museum, 270 x 200 mm, inv. Z 03722.

- Fig. 33. Giovanni Battista Lenardi, *La Madonna e il Bambino appaiono a San Nicola*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie sua carta bianca con quadrettatura, Colonia, Wallraf-Richartz Museum, 264 x 197 mm, inv. Z 03724.

2.5.4. Giovanni Grande assiste gli appestati

Affresco

Roma, chiesa di San Giovanni Calibita, sagrestia

1679 c.

Sulla volta della sagrestia attigua alla chiesa è presente un affresco, riquadrato da un cornicione in stucco bianco con dorature, rappresentante i *Fatebenefratelli che assistono gli appestati*, tradizionalmente attribuito a Johann Paulus Schor³⁴⁷. La notizia, non riportata da nessuna delle fonti antiche che si sono limitate alla descrizione della chiesa, si diffuse con molta probabilità perché nella guida del Titi del 1674 si riferiva che “tutte le pitture à fresco nella volta dell’Hospedale sono di Gio: Paolo Todesco”³⁴⁸. Queste ultime erano originariamente sei scene (oggi ne sono visibili soltanto quattro)³⁴⁹ rappresentanti episodi della vita del fondatore dell’Ordine dei Fatebenefratelli Giovanni di Dio e decoravano le volte della lunga corsia ospedaliera da cui in origine si accedeva da un ingresso monumentale direttamente sulla facciata dell’edificio, poi ridimensionata durante i lavori realizzati da Cesare Bazani negli anni Trenta del Novecento³⁵⁰. Le pitture che restano *in loco* sono in cattivo stato di conservazione e, soprattutto le due scene nella sala dell’Assunta (fig. 34) e quella negli attuali locali della farmacia, sono coperte da pesanti ridipinture che ne compromettono la leggibilità, spiegando quella che è stata ritenuta “un’esecuzione

³⁴⁷ Johann Paulus Schor (Innsbruck, 1615 - Roma, 1674) pittore, scenografo e architetto, proveniente da una famiglia di origini tirolesi, si trasferì a Roma nel 1640. Nel 1654 divenne membro dell’Accademia di San Luca avvicinandosi a Pietro da Cortona, sotto la cui direzione dipinse alcune scene ad affresco nelle sale del Quirinale, commissionate da Alessandro VII. Il papa gli fece realizzare nel 1659, su disegno del Bernini, l’altare della cappella della Madonna del Voto nel Duomo di Siena, e successivamente a Roma i decori bronzei della cattedra di San Pietro e il baldacchino della chiesa di Santo Spirito in Sassia. Dopo aver collaborato nelle decorazioni di Palazzo Borghese e di quello Vaticano, tra il 1665 e il 1668, eseguì i disegni per le quadrature delle volte della Galleria Colonna. Morì a Roma il 6 marzo del 1674. Per una bibliografia specifica sull’attività grafica si veda P. Werkner 1980; G. Fusconi 1985. Sull’attività pittorica si rimanda invece a P. Ehrlich, 1975; S. Walker, 2003; *Un regista del gran teatro del Barocco* 2008; F. Petrucci 2016; S. Walker in G. Feigenbaum 2014, pp. 57-60; F. Leone 2017; A. Griffo 2019; M. Nouewirth 2019.

³⁴⁸ F. Titi 1674, p. 65.

³⁴⁹ Vengono nominate negli inventari ottocenteschi senza fare menzione dell’autore: “Corsia grande. Nella volta della sala sei quadri con pitture a fresco rappresentanti fatti sulle opere di misericordia corporale del N. S. Fondatore con cornici in stucco”, Archivio generalizio dei Fatebenefratelli, Roma, Inventari del Venerabile Convento e Spetale di S. Gio. Calibita in Roma, armadio XXXXVIII, I, C8, 1862, p.21; 1872, p. 37.

³⁵⁰ Si veda G. Micheli 1995, pp. 136-138.

scarsamente accurata”³⁵¹. La quarta scena superstite, in un locale al piano superiore ma anticamente in comunicazione con la galleria, forse proprio per la posizione defilata e difficilmente fruibile si è salvata da successivi rimaneggiamenti e, per quanto bisognosa di restauro, conserva una memoria dell’originaria freschezza ³⁵². L’affresco rappresenta al centro Giovanni di Dio, con il capo cinto dal nimbo perché beatificato nel 1630, che, insieme ad altri confratelli è intento a distribuire cibo e bevande ad un gruppo di popolani. Il fatto di maggiore interesse è che, sul pilastro all’estrema sinistra, in primo piano, si legge ancora a lettere in stampatello “JOHANES PAVLUS SCHOR” dunque l’inequivocabile firma dell’autore. Al momento nulla si può dire di più riguardo la datazione degli affreschi poiché l’unica fonte a farne menzione è la guida del Titi pubblicata nel 1674, lo stesso anno in cui il pittore tedesco venne a mancare (fig. 35).

Accertata dunque la paternità dello Schor per gli affreschi dell’ospedale, bisogna tornare a quello conservato in sagrestia. L’opera è stata messa in relazione da Montini³⁵³, con una tela rappresentante *San Giovanni di Dio cura gli infermi* conservata in galleria Spada (fig. 36) che Zeri per primo aveva attribuito a Lazzaro Baldi in base alla dicitura dell’inventario della collezione redatto nel 1759³⁵⁴. Presso il Museo del Barocco romano di Ariccia esiste una derivazione dall’opera della Spada, proveniente dalla raccolta Lemme, attribuita in maniera unanime a Giovanni Battista Lenardi (fig. 37). La tela, pubblicata per la prima volta nel catalogo della collezione romana del 1999³⁵⁵, nonostante presenti caratteristiche stilistiche assimilabili alla scuola del maestro, come la gamma cromatica giocata sui toni freddi e stesa a velatura sovrapposte e la resa della volumetria dei panneggi, se confrontata con il prototipo del Baldi, mostra delle differenze evidenti stilistiche in particolare l’annullamento dei valori atmosferici e luministici e “un’impaginazione più calibrata”³⁵⁶ che al cortonismo di base, sovrappone una tensione verso le composizioni più classiciste di Carlo Maratti. L’opera che per la sua finitezza e le elevate dimensioni non può essere considerata un bozzetto “ma piuttosto una ‘memoria’”³⁵⁷, è un’ulteriore prova che l’affresco della sagrestia di San Giovanni Calibita, già attribuito da Zeri a Baldi o alla sua scuola³⁵⁸, sia in realtà di Lenardi.

³⁵¹ R.U. Montini 1957, p. 80.

³⁵² Si coglie l’occasione per ringraziare il Sig. Micheli che mi ha gentilmente indicato e mostrato quest’opera altrimenti non visibile perché in un ufficio privato.

³⁵³ Si veda R.U. Montini, 1957, p. 64.

³⁵⁴ “Un quadro, di palmi 2 ½ e 3 in piedi avantagliati, [...] rappresentante San Giovanni di Dio, che medica l’ammalati nell’Ospedale, opera di Lazzaro Baldi, 60 scudi” (13, n. 735). Trascrizione in F. Zeri 1954, pp. 27-28. Si veda inoltre M.L. Vicini 2006, p. 76.

³⁵⁵ Si veda M.G. Bernardini in *Pittura Barocca Romana* 1999, pp. 101-102.

³⁵⁶ *Ivi*, p. 102.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ F. Zeri 1954, p. 27.

Stilisticamente (per quanto in alcune parti, come nei corpi deposti in basso a destra, si evidenzia una certa approssimazione nella resa dell'incarnato, certamente dovuto a ridipinture posteriori³⁵⁹) l'opera è perfettamente coerente con la mano del pittore, soprattutto nelle parti che circondano il gruppo centrale, nelle quali l'idea elaborata nel bozzetto del maestro viene sviluppata in maniera personale. Qui le stesure cromatiche, animate da contrasti chiaroscurali che rendono i panneggi rigonfi e ben modulati, sono quelle tipiche della sua tavolozza e presenti anche nelle altre opere realizzate per la chiesa. Queste ultime ovvero la tela con le Anime purganti, la pala con San Giovanni Calibita, quella dell'altare maggiore, insieme all'affresco della sagrestia, dimostrano come i Fatebenefratelli si rivolsero alla bottega del Baldi per la realizzazione delle tele, ma il maestro, pur mantenendo un controllo nella fase progettuale, affidò l'esecuzione di tutte le opere a Lenardi. A tal proposito si segnala l'esistenza di una serie di disegni che rappresentano il gruppo centrale della composizione. Il primo, conservato presso la National Gallery di Edimburgo e attribuito a Lazzaro Baldi³⁶⁰, elabora un'idea avanzata come testimoniano la quadrettatura e i rialzi a biacca, ma variata rispetto alla composizione finita, in particolare per il gruppo in primo piano e il bacile, in seguito eliminato (fig. 38). Del foglio esistono due copie antiche una sempre a Edimburgo e l'altra nelle raccolte del British Museum³⁶¹.

Una questione complessa e che si cerca definitivamente di risolvere, riguarda l'iconografia dell'affresco e dunque quella delle due tele ad esso collegate³⁶². Queste opere non rappresenterebbero Giovanni di Dio ma Giovanni Grande, il secondo dei Fatebenefratelli morto in odor di santità e di cui si iniziò il processo di beatificazione, dopo il primo più famoso fondatore dell'ordine proclamato beato nel 1630 e santo nel 1690. Per Giovanni Grande invece, se il processo prese effettivamente concretezza il 26 marzo 1672, non si concluse in breve tempo, tanto che si giunse alla beatificazione solamente il 3 marzo 1853 e alla canonizzazione la domenica 2 giugno 1996³⁶³. L'affresco della sagrestia venne probabilmente commissionato dai Fatebenefratelli all'indomani del 1672, immaginando che di lì a poco Giovanni Grande sarebbe stato proclamato santo. Inoltre, come giustamente ha

³⁵⁹ L'affresco già da Zeri nel 1954 venne definito "piuttosto guasto".

³⁶⁰ Scottish National Gallery of Modern Art, Print Room, 290 x 210 mm, inv. D1585. Il foglio ha una provenienza celebre perché mostra i tre marchi di collezione dei famosi pittori inglesi Richardson, Hudson e Reynolds. Venne poi, nel 1910, donata da David Laing alla Royal Scottish Academy che vi appose il suo timbro ad inchiostro blu. È consultabile online al sito www.nationalgalleries.org.

³⁶¹ Rispettivamente Edinburg, Scottish National Gallery of Modern Art, Print Room, 290 x 210 mm, inv. D1585; London, British Museum, 288 x 205 mm, inv. 1946,0713.1382. Quest'ultima opera è stata pubblicata in N. Turner 1999, I, n. 373.

³⁶² Il problema è stato evidenziato da Fra Giuseppe Magliozzi che si coglie l'occasione per ringraziare, autore, tra l'altro, degli unici saggi sull'argomento (si veda G. Magliozzi 2017).

³⁶³ *Ivi*, p. 2.

osservato Magliozzi, due dettagli fanno capire che gli assistiti rappresentati nell'affresco non sono malati generici ma affetti dalla peste: uno è, in secondo piano sulla destra, il gruppo con il prete inginocchiato in terra, intento a impartire l'estrema unzione ad una donna adagiata su di un materasso dietro ad un gruppo di cadaveri ammonticchiati ed in attesa di essere sepolti; l'altro invece è rappresentato dal prelado, subito dietro Giovanni Grande, che si tura il naso con la mano per il fetore emanante dalle piaghe del malato sul letto e dal cadavere trasportato dai due personaggi subito accanto. L'errore nell'indicazione del titolo risalirebbe all'inventario della Galleria Spada redatto nel 1759 in cui la tela era indicata come "San Giovanni di Dio, che medica l'ammalati nell'Ospedale, opera di Lazzaro Baldi"³⁶⁴, notizia poi ripresa da Zeri che la collegò al folto gruppo di opere commissionate nel 1690 in occasione della canonizzazione del santo fondatore dell'Ordine. Un equivoco nato probabilmente perché entrambi i santi si chiamavano Giovanni e l'iconografia poteva essere confusa con la guarigione miracolosa di un caso di peste da parte di Giovanni di Dio. Ma all'interno del nutrito gruppo di opere legate alla canonizzazione del 1690, è necessario fare una distinzione tra quelle commissionate per la decorazione di San Pietro e quelle per San Giovanni Calibita. Riguardo alle prime ne fornisce una precisa descrizione la cronaca redatta per l'occasione³⁶⁵ e le incisioni che ritraevano gli addobbi realizzati per la Basilica Vaticana, composti da quindici enormi tele di trenta palmi di circonferenza, che pendevano nelle arcate delle navate laterali³⁶⁶. Ben tre di queste erano dedicate ad episodi della vita di San Giovanni di Dio³⁶⁷: uno lo mostrava mentre salvava gli ammalati durante un incendio nell'Ospedale Reale, una rappresentava la sua morte ed infine un'altra il miracolo con il quale il santo, invocato da Isabella Arcelli, ormai morente perché malata di peste, le apparve e la guarì all'istante³⁶⁸. Proprio a causa di quest'ultima opera si credette che Giovanni di Dio in vita

³⁶⁴ Trascritto in F. Zeri 1954, p. 27.

³⁶⁵ *Esattissima relazione degli adornamenti della Basilica Vaticana* 1690.

³⁶⁶ Si veda M. Fagiolo dell'Arco 1977, II, pp. 327-328.

³⁶⁷ Per una approfondita analisi della vicenda si rimanda a G. Magliozzi 2009, n.10, pp. 1-7.

³⁶⁸ "Era in quel deplorabile tempo [1656] habitante in una casa in Trastevere, Isabella Arcelli, col suo Padre Fratelli e Sorelle; entrato anco ivi il contagioso morbo, estinse di ciascuno la vita, fuorchè d'Isabella, e della sua sorella Domenica, ma perché a prima hanca non solo governato altre delle sorelle dell'istesso contagio estinta, ma anco toccandone del cadavere il braccio, e la mano, fu da febbre immediatamente assalita, e veduto il chirurgo, à ciò deputato, ordinò, che all'Ospedale sporco delle donne infette, di peste, fosse subito portata [...]. Era questo luogo il Convento, e l'Ospedale sito nell'Isola Tiberina, dè Religiosi che vivono sotto l'Istituto di San Giovanni di Dio [...]. Determinarono munirla co li Santi Sacramenti [...]; poco dopo fu visitata da Medici, che la trovarono avanzata nel male, fuori di sentimenti, e con inevitabili segni della vicina morte però tra due matarazzi la posero, stimando certamente dovesse quella notte perire [...]. Ma tanto sono più prodigiosi gli aiuti, quanto meno si sperano: Ecco, che nell'alba della seguente mattina, [...] sentì da una voce vicina chiamarsi: Isabella alzati su [...] e aperti gli occhi, ove udì il suono della voce, guardò e vidde benissimo un'effigie d'huomo di bellissima faccia vicino al suo letto, vestito con habito bigio, della forma che portano li Religiosi di S. Giovanni di Dio, che tenea alla mano un quadro in ottangolo, girato da cornicetta negra, dentro al quale v'era dipinto un Fraticello del'istess'habito, con le braccia in Croce, e in mezzo d'esse, un Crocifisso, e mostrandole il Quadretto seguì a dirle, non sei morta no, piglia questo Voto, e portalo alla Chiesa delli

avesse assistito i malati di peste, quando in realtà non entrò mai in contatto con questi, come invece Giovanni Grande che curò quelli durante l'epidemia di Jerez. Un ulteriore segno distintivo di quest'ultimo rispetto a Giovanni di Dio è la corporatura più robusta e la capigliatura con la tipica ciocca isolata sulla fronte.

Si può ipotizzare che in una prima fase decorativa conclusa entro il 1674, venissero commissionati allo Schor gli affreschi della corsia ospedaliera con le scene della vita del Santo e contemporaneamente o negli anni immediatamente successivi³⁶⁹ a Lenardi, ancora giovane allievo del Baldi, l'affresco della sagrestia che infatti, presenta lo stesso formato e la medesima cornice in stucco di quelli nella Sala Assunta. In questa fase Lazzaro Baldi dipinse il bozzetto oggi conservato in galleria Spada come modello per la scena poi sviluppata in orizzontale ma che presenta gli stessi gruppi di personaggi. La data sarebbe compatibile con gli anni in cui venne avviato il processo di canonizzazione sia di Giovanni di Dio che di Giovanni Grande. Quando poi nel 1690 il primo, fondatore dell'ordine, verrà effettivamente proclamato santo, i Fatebenefratelli commissionarono la realizzazione di una serie di opere a lui dedicate sempre alla bottega di Lazzaro Baldi, ma tralasciando nell'iconografia il meno fortunato confratello Giovanni Grande: al maestro spettò la realizzazione delle tele per la cerimonia della Basilica Vaticana³⁷⁰, i quadri oggi a Granada³⁷¹, spediti insieme ad altri due, oggi nella Basilica di San Juan de Dios attribuibili a Lenardi su cui si tornerà inseguito, artista al quale venne pure affidata la seconda fase decorativa della chiesa di San Giovanni Calibita, nel frattempo divenuto un pittore affermato. Proprio grazie a questo ciclo decorativo, l'unico conosciuto interamente realizzato da lui, si può ridimensionare il ruolo genericamente considerato "subalterno" del pittore all'interno della bottega del maestro. Se è pur vero che ottenne la commissione grazie alla sua intercessione, bisogna riconoscere che, a quella data, cioè intorno al 1690, aveva comunque già raggiunto una maturità pittorica che gli permetteva una certa autonomia. Ciò si evince dalla totale assenza di disegni e di bozzetti ad olio riconducibili al Baldi come modello per le opere realizzate nella seconda fase decorativa.

Benfratelli, che sarai libera e sana d'ogni male; alla domanda d'Isabella, chi siete voi?, le rispose, io sono Giovanni di Dio, [...] avendo fatto dipingere il miracolo nella forma del Quadro visto alla mano del Santo, al suo sagr'altare lo portò, ove anco si trova con altri voti." In A. de Gouea 1690, pp. 308-313. Molto interessante, al di là dell'episodio miracolistico in sé, il fatto che il mezzo non solo dell'apparizione ma anche attraverso cui ottenere la guarigione sia un quadro descritto nei minimi dettagli e che con ogni probabilità era conservato realmente nella chiesa, di cui purtroppo non resta nessuna traccia, identificabile con la "Vera effigies S. Joannis de Deo Religionis fratrum Hospetalitatis Fundatoris", riprodotta nell'incisione in antiporta al volume. La stampa sebbene non firmata è un'opera di qualità e potrebbe essere stata delineata dal Baldi o dallo stesso Lenardi, molto attivo come disegnatore per frontespizi illustrati.

³⁶⁹ Si può considerare il 1679 come anno in cui vinse il primo premio della prima classe di pittura nell'Accademia di San Luca sotto il principato proprio di Lazzaro Baldi.

³⁷⁰ Si veda G. Magliozzi 2009.

³⁷¹ Si veda M.G. Bernardini 1999, p. 101.

Tornando all'affresco della sagrestia un elemento che suggerisce di retrodatarlo rispetto al 1690 (anno della beatificazione di San Giovanni di Dio) è la vicinanza tra il bozzetto della Spada e il disegno di Edimburgo con la tela rappresentante *San Carlo in atto di porre il Sacro Crisma* dipinta per la Chiesa di Sant'Anastasia (fig. 39). La Bernardini notava che “il motivo dell'infermo disteso sul letto e appoggiato sul gomito”³⁷² sarebbe stato ideato prima per la pala di Sant'Anastasia e poi ripreso nel bozzetto per i Fatebenefratelli. Ma dipinto con San Carlo terminato entro il 1679 quando venne apposta una lapide in occasione della consacrazione dell'altare della cappella³⁷³, per via dello scarso livello qualitativo è stato a mio avviso giustamente ritenuto un'opera di bottega per la quale Baldi intervenne nella fase dell'ideazione ma non in quella esecutiva, come per la maggior parte delle pale realizzate per la chiesa³⁷⁴. A maggior ragione si ritiene quindi che il motivo del malato disteso facesse già parte del serbatoio iconografico della bottega del Baldi e che fosse stato ideato per il contesto ospedaliero, più pertinente al soggetto rappresentato.

³⁷² M.G. Bernardini 1999, p. 102.

³⁷³ Si veda A. Pampalone 1979, pp. 46-48.

³⁷⁴ La vicenda delle commissioni per la chiesa di Santa Anastasia, affidate a Lazzaro Baldi ma quasi totalmente demandate alla bottega o a collaborazioni sporadiche con altri artisti, sono state ricostruite dettagliatamente da G.B. Fianza 2010, pp. 123-144.



- Giovanni Battista Lenardi, *Giovanni Grande assiste gli appestati*, 1679 c., Roma, Sagrestia della chiesa di San Giovanni Calibita.



- Fig. 34. Johann Paulus Schor, *Scene della vita di Giovanni di Dio*, 1674 c., Roma, Ospedale Fatebenefratelli, Sala Assunta.



- Fig. 35. Giovanni Paolo Schor, *Giovanni di Dio distribuisce elemosine*, 1674 c., particolari, Roma, Ospedale Fatebenefratelli.



- Fig. 36. Giovanni Battista Lenardi, *Giovanni Grande assiste gli appestati*, 1690 c., Ariccia, Palazzo Chigi, Museo del Barocco Romano, collezione Fagiolo.



- Fig. 37. Lazzaro Baldi, *Giovanni Grande assiste gli appestati*, 1679 c., Roma, Galleria Spada.



- Fig. 38. Lazzaro Baldi, *Giovanni Grande assiste gli appestati*, 1679 c., gessetto scuro con acquerellature grigie, rialzi a biacca e quadrettatura su carta bianca, Edimburgo, National Gallery of Scotland, 290 x 210 mm, inv. D 1585.



- Fig. 39. Lazzaro Baldi e bottega, *San Carlo in atto di porre il Sacro Crisma*, 1679, Roma, chiesa di Sant'Anastasia.

2.6. Apparizione di Cristo a San Giovanni di Dio

Olio su tela, 300 x 220 cm

Roma, Curia Generalizia dei Fatebenefratelli, cappella

1690

La tela, attualmente conservata nel coro della cappella all'interno della Curia Generalizia dei Fatebenefratelli, venne per la prima volta segnalata da Zeri che la riteneva dipinta da Lazzaro Baldi, a testimoniare l'attività del pittore per l'Ordine, e la poneva in relazione all'affresco della sagrestia della chiesa di San Giovanni Calibita, per il quale lo studioso non escludeva un'attribuzione allo stesso pittore o alla sua scuola, data la vicinanza con il bozzetto conservato alla Galleria Spada³⁷⁵. Queste considerazioni sono state riprese dalla Pampalone che datava la tela al 1690, l'anno della canonizzazione di Giovanni di Dio, e la considerava "una delle migliori opere della produzione tarda dell'artista"³⁷⁶. La studiosa ipotizzava inoltre che, per la costruzione prospettica delle figure fortemente scorciate dal sotto in su, potesse trattarsi di uno stendardo processionale, basandosi anche su una notizia documentaria per cui domenica 30 settembre 1691 "il Santo Collegio tenne Cappella nella chiesa di S. G.i Colibita de' Frati Ospidaliari, per la festa della Canonizzazione di S. G.i loro Fondatore, et il giorno trasportarono alla d.s Chiesa processionalmente lo stendardo con l'Immagine del medesimo Santo dalla Basilica di S. Pietro in Vaticano"³⁷⁷.

L'ipotesi è stata confermata dal fatto che durante il restauro è emerso, nella parte retrostante della tela, un secondo dipinto rappresentante un'*Estasi di San Giovanni di Dio*³⁷⁸ (fig. 41). Quest'ultima raffigurazione si contraddistingue per una qualità pittorica nettamente inferiore rispetto all'altro lato, che fa pensare ad un'esecuzione frettolosa, probabilmente portata a termine da un aiuto di bottega. L'esistenza però di un *recto* e di *verso* conferma si tratta proprio dello stendardo cerimoniale utilizzato durante la processione. Tornando alla tela con

³⁷⁵ Si veda F. Zeri 1954, p. 28.

³⁷⁶ A. Pampalone 1979, p. 84.

³⁷⁷ *Ivi*, p. 85 (A.S.R., Cartari Fabei, vol. 104, c. 241v.).

³⁷⁸ Si ringrazia Fra Giuseppe Magliozzi per la segnalazione e per aver fornito l'immagine e la Dott.ssa Chiara Donati per avermi mostrato la documentazione e le fotografie dei restauri dell'opera (2009-2011).

l'*Apparizione*, Casale ed in seguito Borghini³⁷⁹, dato il gran numero di commissioni affidate a Giovanni Battista Lenardi per la chiesa, suggerivano di spostare la tradizionale attribuzione al Baldi proprio verso il suo allievo migliore.

L'attribuzione a Lenardi trova il consenso della critica successiva soprattutto per ragioni stilistiche³⁸⁰, sempre tenendo presente che il pittore si basò su una composizione ideata da Lazzaro Baldi (fig. 42). Un disegno, conservato presso l'Istituto centrale per la grafica e individuato per la prima volta dalla Pampalone³⁸¹, abbozza una prima idea per il dipinto, come testimoniano la mancanza di lumeggiature a biacca, di acquerellature e quadrettatura, elementi tipici di una fase di elaborazione successiva. I brevi tratti di penna che definiscono le due figure lasciano soltanto qualche accenno degli oggetti deposti in basso e dell'ambientazione. Anche il Cristo che qui sembra calare a volo dall'alto, nell'opera finita assumerà un andamento opposto ovvero di ascesa e il Santo, nel foglio in posa estatica, verrà spostato sulla sinistra e in controparte, lasciando il posto ad un'altra figura che, con atto di stupore, protende appena una mano in avanti, mentre appoggia l'altra su di un lungo vaso. La scena poi nel dipinto viene delimitata, sulla sinistra, da un pilastro ricoperto da un tendaggio e completata con l'inserimento, in secondo piano, delle figure degli ammalati distesi sui letti lungo un corridoio su cui, nel fondo, si apre una finestra che dona profondità alla composizione. Proprio la modifica in corso d'opera della posizione dei personaggi proposta nel disegno pone le due figure protagoniste lungo una linea diagonale che accentua il moto ascensionale e si rivela una soluzione fortemente scenografica poiché realizza uno slancio spaziale di grande effetto. Questo movimento è opposto rispetto alla seconda diagonale rappresentata dall'inclinazione del pavimento, dei letti e della cornice nella parete di fondo, creando delle linee che convergono verso l'apertura su cui si apre, in prospettiva, un cielo carico di nubi.

La Pampalone individuava questo modo di comporre teatrale ed enfatico, in cui il Cristo assume il ruolo di un *deus ex machina*, in una tradizione celebre che si rifaceva agli esempi più alti del Rinascimento; mentre nel Santo ravvisava un confronto con il Cristo del *Giudizio Universale* della Sistina, ma soprattutto un'ascendenza vicina alla cultura figurativa veneta del Cinquecento ed in particolare a Tintoretto. In opere come *San Marco libera lo Schiavo* alle Gallerie dell'Accademia, la *Resurrezione* alla Scuola di San Rocco e l'*Ultima cena* a San

³⁷⁹ Si veda V. Casale 1979, p. 121; G. Borghini 1982, n. 37, pp. 84-85.

³⁸⁰ A. Lo Bianco, 1997, p. 220, in cui però si fa un errato riferimento alla guida del Titi (1763, ed. 1987, I, p. 35) che invece non fa alcuna menzione dell'opera; M. Fratarcangeli 2000, p. 94 che la considera forse destinata originariamente a decorare una volta della stessa chiesa; A. Lo Bianco 2000, p. 284; S. Brink 2001, p. 96.

³⁸¹ Si veda A. Pampalone 1979, pp. 85, 212.

Giorgio Maggiore, c'è la stessa maniera di tagliare la composizione e organizzare scenograficamente la posa dei personaggi come pure il medesimo trattamento cromatico ricco di contrasti chiaroscurali e lumeggiature. Nello stendardo in questione, infatti, ai toni caldi della parte inferiore del dipinto corrisponde poi, man mano che si sale e a partire dal bianco dei letti, un passaggio a cromie più fredde, soprattutto nella parete di un grigio-azzurro pastelloso. Questo dipinto però non rappresenterebbe soltanto “un'esercitazione pittorica in senso neo-veneto, ma un tentativo riuscito di revisione della pittura veneta aggiornata alla luce dell'ultima corrente di gusto di Maratta e Gaulli”³⁸². Si ricorda che proprio Maratti aveva introdotto in opere come la pala per San Carlo al Corso, una nuova disposizione dei personaggi (in questo caso San Carlo e Sant'Ambrogio) lungo diagonali digradanti verso il cielo, novità evidentemente recepita da Lenardi e introdotta nell'opera che risulta dunque, perfettamente aggiornati ai nuovi indirizzi stilistici. Anche se le parole della Pampaloni si riferivano al Baldi, implicitamente riconoscono, al di là della paternità, un'opera qualitativamente alta sia nell'invenzione, basata sì su un disegno del maestro ma poi liberamente rielaborata, sia nella resa pittorica, capace di unire consapevolmente elementi eterogenei della tradizione artistica italiana a cui viene però data una reinterpretazione organica in forme nuove.

Un altro confronto interessante è stato fatto dalla Lo Bianco con la tela, di cui si dirà in seguito, con la *Conversione di San Paolo* oggi conservata nel Museo Diocesano di Velletri³⁸³ (pp. 154-169). L'opera, originariamente realizzata per la chiesa di San Giovanni Battista, venne per lungo tempo considerata di Pietro da Cortona, in virtù della vicinanza con un disegno preparatorio certamente suo, che mostrava, con qualche variante, la medesima impaginazione della scena, ma è stata inequivocabilmente restituita a Lenardi che la dipinse nel 1697. Soprattutto la figura del Cristo, fortemente scorciato e che sembra librarsi in volo, trova un precedente proprio nella tela con l'*Apparizione*, e mostra come rielaborando il foglio del Berrettini, l'artista sia stato capace, dopo tre generazioni, di traghettare quel modello celebre alle soglie del Settecento.

Un elemento ignorato dalla critica e che permette di fugare qualsiasi dubbio sulla paternità della tela è l'incisione ad acquaforte realizzata da Carlo Nolli (fig. 43). Nella parte bassa, infatti, oltre alla firma dell'artista si legge, sulla sinistra, “LENARDI PINX”. La stampa,

³⁸² *Ivi*, p. 84.

³⁸³ Si veda A. Lo Bianco 2000, pp. 284-285.

proveniente dalla collezione D'Errico e pubblicata nel catalogo della raccolta³⁸⁴, mostra inoltre nel margine inferiore l'intestazione che indica il soggetto rappresentato cioè "S. JOANNES DE DEO ORD. HOSP. FUNDATOR" (San Giovanni di Dio fondatore dell'Ordine Ospedaliero) e la spiegazione dell'episodio: lavando i piedi ad un malato, questi rivelò di essere Cristo e ascendendo al cielo le sue ferite si infiammarono di "SPLENDOREM IGNEUM", accendendo d'amore ardente Giovanni che decise così di fondare l'Ordine religioso, dedicandosi alla cura degli infermi. La stampa che è stata datata alla metà del XVIII, quando il Nolli collaborava con il padre Giovanni Battista, è un'interessante testimonianza di come, più di mezzo secolo dopo, l'opera di Lenardi non sia soltanto conosciuta ma anche ritenuta stilisticamente e iconograficamente adatta per essere tradotta in incisione, assicurando così un'ulteriore diffusione dell'immagine.

Si segnala infine che presso il Wallraf-Richartz Museum di Colonia è conservato un disegno che riproduce l'opera in analisi ma con alcune varianti³⁸⁵ (fig. 44). In particolare, Giovanni di Dio tiene la gamba del Cristo a cui sta per baciare il piede con le stimmate, mentre il personaggio accanto non si appoggia con un atto di ritrosia al vaso ma rivolge incredulo lo sguardo verso l'apparizione divina. La scena rappresenta in maniera più puntuale rispetto alla soluzione poi adottata, l'episodio miracoloso così come narrato da Fra Dionisio Celi nella biografia del santo pubblicata nel 1621:

“Appena arrivava un nuovo povero, Giovanni gli lavava i piedi con molta riverenza ed umiltà; poi, tracciata una croce sul collo del piede del povero che stava lavando, gliela baciava. Ed accadde che si presentò sotto le apparenze di un povero lo stesso Redentore nostro, Gesù. Giovanni prese a lavargli i piedi in un catino di coccio e dopo finito, volendo baciarglieli, vide in uno sfavillio di luci apparire in essi il segno delle Piaghe e udì Gesù dirgli: - Giovanni, quando lavi i piedi dei poveri e a Me stesso che li lavi. A quel punto tutta la stanza si riempì di luce, tanto che i poveri che stavano riposando si rizzarono, avvolti nelle coperte e urlando che l'edificio andava a fuoco.”³⁸⁶

Il foglio presenta solo i contorni a penna al di sopra dei segni a matita e deve ritenersi con una copia che ricalcava un disegno di Lenardi (non rintracciato) con una soluzione compositiva poi variata nella versione finale dello stendardo.

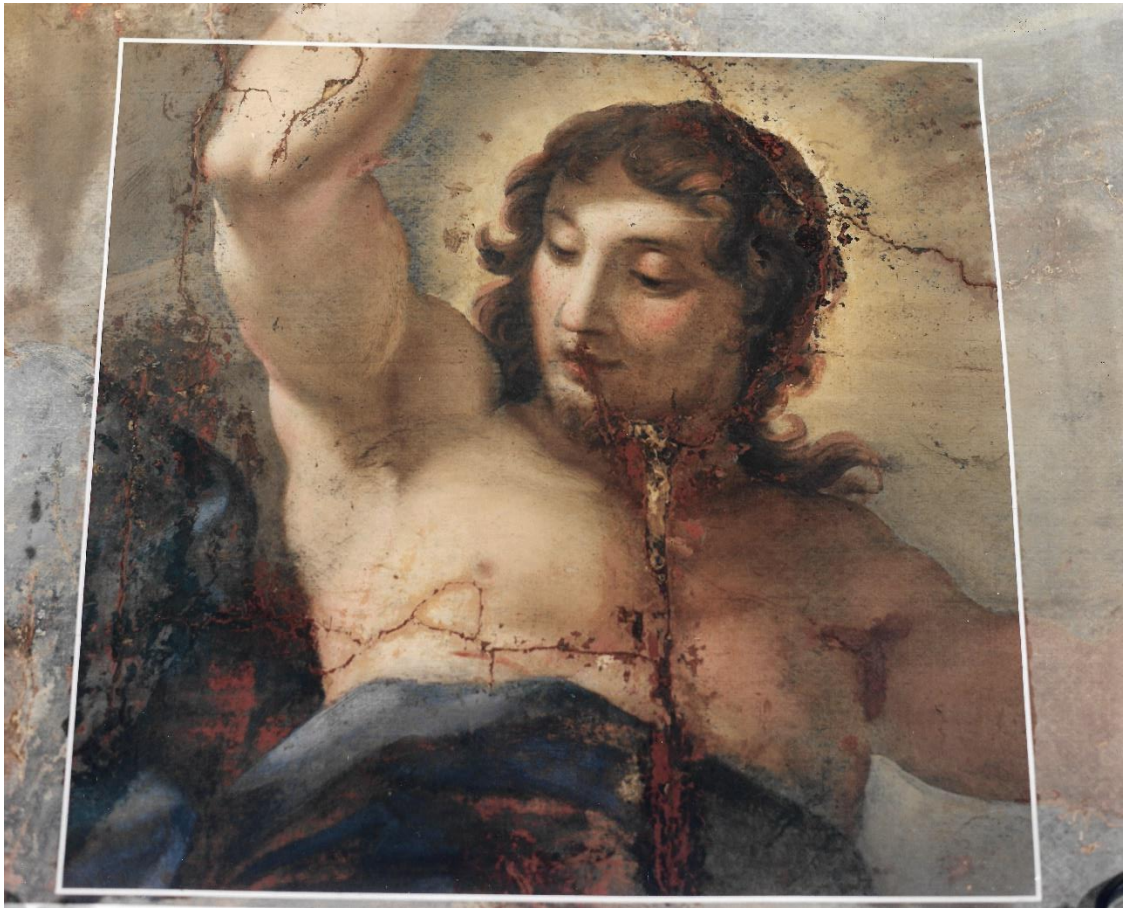
³⁸⁴ Si veda F. Picca 1997, p. 54. Si segnala l'esistenza di un altro esemplare dell'opera (non smarginato) conservato presso la Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale a Monza, inv. DEF 6625. Dell'incisione si parla inoltre in A. Marras 2020, p. 86.

³⁸⁵ Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, 234 x 171 mm, inv.-Nr. Z 05743.

³⁸⁶ La versione qui citata è quella tradotta da Fra Giuseppe Magliozzi (G. Magliozzi 1993, p. 45). Per il testo originale in spagnolo di cui esiste un'unica copia presso la Biblioteca Nazionale di Madrid (R/35226) si veda A. Celi 1621.



- Giovanni Battista Lenardi, *Apparizione di Cristo a Giovanni di Dio* (recto), 1690, Roma, Curia Generalizia dei Fatebenefratelli.



Particolare del volto del Cristo in fase di restauro.



- Fig. 41. Bottega di Lazzaro Baldi, *Estasi di San Giovanni di Dio* (recto), 1690, Roma, Curia Generalizia dei Fatebenefratelli, cappella.



LEONARDI PINXIT. PUBL. 1780. 27.
S. JOANNES DE DEO ORD. HOSPIT. FUNDATOR.
SPLENDOREM IGNEUM CERNENS E CHRISTI PEDUM QUOS LAVERAT
EMICANTEM VULNERBUS AMORE EIUS ARDENTIUS INFLAMMATUR.

- Fig. 42. Carlo Nolli da Giovanni Battista Lenardi, *Apparizione di Cristo a Giovanni di Dio*, metà XVIII sec, incisione all'acquaforte, 385 x 255 mm, Potenza, Pinacoteca e Biblioteca Camillo d'Errico, inv. n. 55.



- Fig. 43. Lazzaro Baldi, *Studio del Cristo che appare a San Giovanni di Dio*, 1690 c., penna a inchiostro bruno con quadrettatura a sanguigna, Roma, Istituto centrale per la grafica, 120 x 80 mm., inv. F.C.124664.



- Fig. 44. Giovanni Battista Lenardi (copia da), *Apparizione di Cristo a Giovanni di Dio*, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, 234 x 171 mm, inv.-Nr. Z 05743.

2.7. Apparizione della Vergine e il Bambino a San Giovanni di Dio e Gloria di San Giovanni di Dio

Olio su tela

Granada, basilica di San Juan de Dios

1690

Le vicende del processo di canonizzazione di Giovanni di Dio che venne proclamato santo nel 1690 insieme a Pasquale Baylon, Giovanni da Capestrano, Lorenzo Giustiniani e Giovanni da San Facondo, possono essere ricostruite grazie al *Diario* redatto dall'avvocato concistoriale Carlo Cartari³⁸⁷ e al libello stampato per l'occasione, in cui vennero descritte le cerimonie e gli addobbi per la decorazione della Basilica Vaticana³⁸⁸. Accanto a Giacinto Calandrucci e Giacinto Brandi, i pagamenti vennero elargiti anche a Lazzaro Baldi che realizzò delle tele per quattro santi (escluso Lorenzo Giustiniani) e venne pagato il 9 ottobre 1690, la cifra forfettaria di 125 scudi dal promotore dell'impresa Padre Giovanni Emanuel d'Errera³⁸⁹.

In queste occasioni, oltre alle opere per la funzione, venivano prodotti una serie di dipinti da spedire alle sedi provinciali dell'Ordine in Italia e oltralpe, come è il caso delle quattro tele conservate presso la basilica di San Juan de Dios a Granada. Le prime due con *San Giovanni di Dio che riceve il bambino da Maria* e la *Morte di San Giovanni di Dio* anticamente attribuite a Corrado Giaquinto sulla scorta della cronaca della cerimonia di inaugurazione della basilica redatta da Alonso Parra y Cote nel 1759³⁹⁰, sono state riportate alla mano di Baldi da Andreina Griseri³⁹¹ (figg. 45-46). Recentemente Raphael Japón è tornato sull'argomento ed ha identificato le opere in questione con quelle descritte nei festeggiamenti

³⁸⁷ ASR, *Cartari Febei*, voll. 101 e 102.

³⁸⁸ Si veda M. Fagiolo dell'Arco 1997, pp. 554-555; V. Casale 2011, pp. 189-194.

³⁸⁹ A. Pampalone, in V. Casale, F. Petrucci 2007, p. 52.

³⁹⁰ A. Parra y Cote 1759, pp. 215-216.

³⁹¹ Si veda A. Griseri 1962, pp. 37-39. Nonostante l'attribuzione a Baldi sia certa Magliozzi (2009, pp. 3-5), ritiene le tele siano copie postume di Corrado Giaquinto o della sua bottega da originali di Lazzaro Baldi perduti. Ma per quanto accurate possano essere state, non sono stilisticamente compatibili con il Giaquinto e la notizia riportata nella cronaca di Parra y Conte deve considerarsi una svista dell'autore.

fatti a Madrid nel 1691 per la canonizzazione ed in seguito destinate a diversi luoghi legati all'Ordine³⁹². La tela con Giovanni di Dio che riceve il Bambino Gesù, tra le due quella migliore dal punto di vista compositivo, sperimentando una soluzione già adottata per le pale nelle chiese del SS. Sudario, di Santa Pudenziana e di Santa Maria in Campo Marzio³⁹³, la sviluppa in senso orizzontale e la inserisce in un chiostro con colonne aperto su un giardino con fontana che, secondo la Griseri, deriverebbe dalle opere del viterbese Anton Angelo Bonifazi e da quelle del Mola³⁹⁴. All'ambientazione piuttosto canonica corrisponde una grande attenzione nell'ideazione del gruppo centrale, profuso da una gestualità intima e familiare in cui il Santo, inginocchiato, apre le braccia ma non tocca direttamente il Bambino che sembra ritrarsi verso la Madre, la quale con un gesto delicato lo sospinge in avanti.

Le altre due tele presenti nella basilica di Granada, considerate da Parra y Cote di Carlo Maratti³⁹⁵ sono invece a mio parere da restituire al catalogo di Giovanni Battista Lenardi. La prima con l'*Apparizione della Vergine e il Bambino a Giovanni di Dio* che Japón ha correttamente identificato come copia della pala d'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Calibita, dato il livello qualitativo che si percepisce nonostante il non ottimale stato di conservazione, è da considerarsi una replica autografa. Di particolare interesse il fatto che mostra quale doveva essere lo stato originale di quella tiberina prima delle aggiunte che, come analizzato nella scheda relativa (pp. 101-109), vennero apportate da Corrado Giaquinto con la gloria di angeli sulla centina superiore. L'immagine trova perfetto riscontro nella incisione di Hubert Vincent realizzata negli anni immediatamente successivi. La fortuna della composizione è testimoniata dalla tela conservata nella Sala conciliare del Palazzo comunale di Piombino³⁹⁶ appesantita da numerose dipinture (soprattutto nei volti) che al momento non permettono di considerarla qualcosa di più di una copia ma che potrebbe rivelare delle sorprese a seguito di una pulitura (fig. 47).

L'altra opera anch'essa con un'antica attribuzione a Maratti ma finora rimasta anonima³⁹⁷ è sempre di mano di Lenardi e raffigura la *Gloria di Giovanni di Dio*. Quattro angeli, il più piccolo dei quali reca la corona di spine, portano in volo il santo che con posa estatica apre

³⁹² J. Santos 1693, p. 30, in R. Japón 2019, pp. 472-473. Ringrazio Raphael Japón per avermi inviato il suo contributo difficilmente reperibile in Italia nella versione cartacea.

³⁹³ Si veda A. Pampalone 1968, p. 32. Per le tele del SS. Sudario si veda F. De Martino 2015, pp. 181-187.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 38.

³⁹⁵ A. Parra y Cote 1759, p. 221.

³⁹⁶ La tela che reca una targhetta con un'errata identificazione del santo con Antonio da Padova proveniva dall'ospedale di San Giovanni di Dio presente un tempo a Piombino nell'attuale piazza Alessandro Manzoni, accanto alla chiesa di San Giovanni Battista. M. Carrara 2017, pp. 279-280. Si veda inoltre E. Onori 2017, pp. 88, 90. Colgo l'occasione per ringraziare da Dott.ssa Veronica Muoio dell'Archivio della Città di Piombino "Ivan Tognarini" per avermi fornito immagini e riferimenti bibliografici dell'opera in questione.

³⁹⁷ R. Japón 2019, pp. 474-475.

le braccia accogliendo la Grazia e rivolgendo lo sguardo verso il cielo. Sebbene siano state evidenziate delle vicinanze con i lavori di Solimena per l'ospedale di Santa Maria del Popolo degli Incurabili a Napoli³⁹⁸, la scena è accostabile ad uno dei due dipinti su rame conservati ad Ariccia presso il Museo del Barocco romano che verranno analizzati nella scheda seguente. Nel rame San Pasquale Baylon è rappresentato, utilizzando l'iconografia più diffusa, in estasi mentre due angeli gli porgono il calice con l'ostia consacrata³⁹⁹, sviluppando una composizione ideata da Lazzaro Baldi, rintracciabile nel foglio presso l'Istituto centrale per la grafica⁴⁰⁰. In particolare la figura dell'angelo di profilo sulla sinistra è la stessa, leggermente variata, presente nella tela di Granada, entrambe rielaborazione di quella presente nella pala con l'*Assunzione* dipinta per la chiesa di San Giuseppe dei Falegnami. La grazia nel rappresentare i volti e la gestualità enfatica ma calibrata - si veda la posa di scorcio e leggermente contorta dell'angelo in basso - dimostrano la capacità di rielaborare un prototipo standardizzato con uno stile personale e con una qualità pittorica evidente nonostante il cattivo stato di conservazione.

³⁹⁸ R. Japón 2019, p. 475.

³⁹⁹ A. Pampalone, in V. Casale, M. Fagiolo dell'Arco 2007, pp. 50-51.

⁴⁰⁰ Il foglio (inv. FC 125489) rappresenta, con molta probabilità, lo stesso soggetto della "tela minor' di mezza testa" registrata nell'inventario dei beni dell'artista redatto nel 1703. A. Pampalone 1979, pp. 120-121, fig. a p. 248.



- Fig. 45. Lazzaro Baldi, *La Vergine appare a San Giovanni di Dio*, 1690, Granada, Basilica di San Juan de Dios.



- Fig. 46. Lazzaro Baldi, *La Morte di San Giovanni di Dio*, 1690, Granada, Basilica di San Juan de Dios.



- Giovanni Battista Lenardi, *L'Apparizione della Vergine e il Bambino a San Giovanni di Dio*, 1690, Granada, Basilica di San Juan de Dios.



- Fig. 47. Giovanni Battista Lenardi (copia da), *L'Apparizione della Vergine e il Bambino a San Giovanni di Dio*, Piombino, Palazzo comunale, Sala conciliare.



- Giovanni Battista Lenardi, *Gloria di San Giovanni di Dio*, 1690, Granada, Basilica di San Juan de Dios.

2.8. Estasi di San Pasquale Baylon e San Giovanni di Dio col Bambino

Olio su rame, 40 x 32 cm

Ariccia, Palazzo Chigi, Museo del Barocco Romano, collezione Lemme

1690 c.

Le opere, conservate nel Museo del Barocco Romano presso Palazzo Chigi ad Ariccia, furono acquistate sul mercato antiquario da Fabrizio e Fiammetta Lemme che le donarono alla struttura museale il 28 maggio 2007, insieme ad altri 128 dipinti, oggi esposti nella sala a loro dedicata⁴⁰¹. I due quadri certamente concepiti come *pendant* realizzati ad olio su rame, sono ancora contenuti nelle belle cornici a cassetta originali, di forma ottagonale in legno ebanizzato con applicazioni in metallo dorato. Questo particolare mi permessa di ipotizzare che possano essere identificati con quelli elencati dell'inventario dei beni redatto nel 1694 dopo la morte del cardinal Philip Thomas Howard. In una camera dell'appartamento superiore erano appesi «Due altri [quadri] in ottangolo in rame rappresentanti due Santi con cornice di pero guarnito di rame dorato»⁴⁰². Sappiamo come già detto che Lenardi era vicino al cardinale che gli aveva commissionato degli affreschi nel cantiere di Santa Sabina⁴⁰³, e grazie al quale aveva ottenuto la realizzazione dei disegni, tradotti da Arnold van Westerhout, per l'apparato illustrativo del libello composto da John Michael Wright e stampato nel 1687 per celebrare la visita a Roma dell'ambasciatore inglese Roger Palmer, conte di Castlemaine⁴⁰⁴.

La realizzazione dei dipinti è legata alla canonizzazione del 1690 in cui vennero proclamati santi Giovanni di Dio e Pasquale Baylon insieme a Giovanni da Capestrano, Lorenzo

⁴⁰¹ Per la storia della collezione si rimanda a F., G., I. Lemme, in V. Casale, F. Petrucci 2007, pp. XIII-XIV; F. Petrucci, in *Ivi*, pp. XVII-XXX.

⁴⁰² Inventario e testamento del cardinal Howard sono gli argomenti di un contributo di prossima pubblicazione, A. Marras, *Dalla raccolta del cardinal Howard* (in corso di pubblicazione). L'inventario è inedito mentre il testamento è stato pubblicato da M.G. Paviolo 2018.

⁴⁰³ «Nel choro si vedono pitture a fresco, che esprimono la prima predicazione del Santo Rosario in Roma da S. Domenico in quella chiesa, di mano di Giovanni Battista Lenardi romano; accanto S. Gregorio Magno in atto di predicare contro la peste, & ivi istituì l'album». Cit. P. De Sebastiani 1683, p. 67. P. Ferraris 1991, pp. 53-66.

⁴⁰⁴ J.M. Wright 1687. Sull'attività grafica di Lenardi come disegnatore per incisioni si rimanda a A. Marras 2021, pp. 2-6; A. Marras 2022, pp. 193-202. Si veda poi la sezione della tesi dedicata alle incisioni.

Giustiniani e Giovanni da San Facondo. Il processo, avviato il 27 giugno 1690, venne portato a compimento soltanto il 16 ottobre dello stesso anno ed è possibile ricostruirne le vicende grazie al *Diario* redatto dall'avvocato concistoriale Carlo Cartari⁴⁰⁵ ed al libello stampato per l'occasione, in cui vennero descritte le cerimonie e gli addobbi per la decorazione della Basilica Vaticana⁴⁰⁶. Accanto a Giacinto Calandrucci che realizzò il quadro con i cinque santi da esporre sulla facciata di San Pietro e Giacinto Brandi, i pagamenti vennero elargiti anche a Lazzaro Baldi. L'artista, certamente coadiuvato dalla bottega, anche se i nomi degli aiuti non compaiono, realizzò delle tele per quattro santi (escluso Lorenzo Giustiniani) come testimoniano sia i bozzetti pervenuti sia le opere elencate nell'inventario *post mortem*⁴⁰⁷. In particolare, per quelle raffiguranti episodi della vita di San Giovanni di Dio, fondatore dell'Ordine dei Fatebenefratelli, venne pagato il 9 ottobre 1690, la cifra forfettaria di 125 scudi dal promotore dell'impresa Padre Giovanni Emanuel d'Errera⁴⁰⁸.

Nel rame di Ariccia è rappresentato San Giovanni di Dio, inginocchiato e coronato da spine, mentre sorregge Gesù Bambino. L'iconografia rielabora liberamente il momento della morte del Santo, avvenuta l'8 marzo 1550, quando, ricevuti i sacramenti, con il crocifisso sul petto raccomandò la propria anima al Signore. Il soggetto del quadro "idoneo ad esprimere in forme essenziali la spiritualità contemplativa radicata nell'amore di Dio e del prossimo"⁴⁰⁹, è stato riprodotto in un'incisione realizzata da Benoit Farjat ma non risultano disegni preparatori⁴¹⁰ (fig. 48). Il *pendant* rappresentante San Pasquale Baylon invece deve essere posto in relazione un foglio conservato presso l'Istituto centrale per la grafica⁴¹¹ (fig. 49) che rappresenta, con molta probabilità, lo stesso soggetto della "tela minor' di mezza testa" registrata nell'inventario dei beni dell'artista redatto nel 1703. Il foglio è stato considerato dalla Pampalone uno dei più alti esempi della grafica badiana "per la morbidity plastica delle figure e per la compiuta struttura scenica accesa pittoricamente da rialzi a biacca, ancorché animata da un paesaggio che allenta la misura devozionale del soggetto."⁴¹² Nel rame il santo è rappresentato, utilizzando l'iconografia più diffusa, in estasi mentre due angeli gli porgono un calice con l'ostia consacrata, con una stesura pittorica che però si discosta da quella tipica

⁴⁰⁵ ASR, *Cartari Febei*, voll. 101 e 102.

⁴⁰⁶ Si veda M. Fagiolo dell'Arco 1997, pp. 554-555.

⁴⁰⁷ Al numero 278 si legge "S. Gio di Capistrano tela di pal. 4.o Senza Cornice" in A. Pampalone 1979, p. 154.

⁴⁰⁸ A. Pampalone, in V. Casale, F. Petrucci 2007, p. 52.

⁴⁰⁹ Cit. A. Pampalone, in *Ivi*, p. 52.

⁴¹⁰ Un esemplare dell'incisione è conservato presso l'Istituto centrale per la grafica di Roma (inv. FC 53063) e ne ha dato notizia per primo V. Casale 1983, pp. 266, 270. Al nome dell'autore risultano destinati due pagamenti di 15 e 27 scudi elargiti d Padre Errera il 20 settembre e il 9 ottobre 1690. Si veda A. Pampalone, in V. Casale, M. Fagiolo dell'Arco 2007, p. 52.

⁴¹¹ Inv. FC 125489, pubblicato in A. Pampalone 1979, pp. 120-121, fig. a p. 248.

⁴¹² Cit. A. Pampalone, in V. Casale, M. Fagiolo dell'Arco 2007, p. 50.

del Baldi, più corposa e materica e che diventa “molto levigata, di squisita finezza, vicina alla tecnica usata nelle miniature”⁴¹³, compatibile, com’è stato notato, con quella di Giovanni Battista Lenardi. I colori accesi e smaltati delle vesti degli angeli, come pure lo sfondo paesistico solcato da un cielo nebuloso, sono elementi tipici dell’artista che, in virtù di queste ragioni stilistiche, è stato considerato l’autore dei due rami. D’altra parte, lavorando a stretto contatto con il maestro, non era raro eseguisse opere su suo disegno per sopperire alle numerosissime richieste che la bottega, specializzata in particolare nei quadri da canonizzazione, aveva dalla committenza religiosa. Se il Baldi, infatti, realizzò le opere per la celebrazione a San Pietro, fu Lenardi a condurre in maniera automa come si è visto, tutte le altre commissioni per i Fatebenefratelli, dimostrandosi un pittore particolarmente apprezzato dall’Ordine tra cui si ricordano le opere per la chiesa madre di San Giovanni Calibita sull’Isola Tiberina (pp. 77-129), la pala con la *Conversione di San Paolo* per la chiesa di San Giovanni a Velletri (pp. 154-169) ed infine quella con la *Pietà* per la chiesa dello Spedale in Borgo Ognissanti a Firenze (pp. 189-197).

La produzione intensiva da parte della bottega del Baldi di immagini di piccolo formato destinate alla devozione privata o ad essere donate ad illustri prelati⁴¹⁴, come potrebbe essere il caso dei due nella raccolta Howard, è testimoniata dall’esistenza di altre coppie di *pendants* con gli stessi soggetti di quelli di Ariccia. Oltre a quelle già pubblicate da Casale conservate a Roma presso il convento di Santa Maria della Scala⁴¹⁵, è stato da me rinvenuto presso la biblioteca della Curia generalizia dei Fatebenefratelli un olio su rame con San Giovanni di Dio col Bambino, la cui squisita qualità permette di ritenerlo una replica sempre di mano di Lenardi⁴¹⁶ (Fig. 50). Il dipinto doveva formare una coppia con un San Pasquale Baylon non pervenuto ma che potrebbe essere identificato con quello battuto all’asta presso la *Maison de ventes* Leclere, attribuito nel catalogo alla bottega di Lazzaro Baldi e di uguali dimensioni (fig. 51).⁴¹⁷

⁴¹³ *Ivi*, p. 52.

⁴¹⁴ V. Casale 1983, p. 270.

⁴¹⁵ *Ivi*, pp. 266, 270.

⁴¹⁶ Si coglie l’occasione per ringraziare la Dott.ssa Chiara Donati che oltre ad avermi messo a disposizione la documentazione e i volumi della biblioteca mi ha gentilmente mostrato delle opere non catalogate, conservate in un armadio, tra cui il rame in analisi (39 x 30 cm).

⁴¹⁷ Vendita del 24 febbraio 2017, lotto n. 43.



- Giovanni Battista Lenardi (su disegno di Lazzaro Baldi), *San Giovanni di Dio col Bambino*, 1690 c., Ariccia, Palazzo Chigi, Museo del Barocco Romano, Collezione Lemme.



- Fig. 48. Benoit Farjat da Lazzaro Baldi, *San Giovanni di Dio col Bambino*, 1690, Roma, Istituto centrale per la grafica, 273 x 215 mm, inv. FC 53063.



- Giovanni Battista Lenardi (su disegno di Lazzaro Baldi), *Estasi di San Pasquale Baylon*, 1690 c., Ariccia, Palazzo Chigi, Museo del Barocco Romano, collezione Lemme.



- Fig. 49. Lazzaro Badi, *Estasi di San Pasquale Baylon*, 1690 c., penna a inchiostro bruno, acquerellature, rialzi a biacca, quadrettatura a sanguigna, Roma, Istituto centrale per la grafica, 150 x 110 mm, inv. FC 125489.



Fig. 50. Giovanni Battista Lenardi, *San Giovanni di Dio col Bambino*, 1690 c., Roma, Curia generalizia dei Fatebenefratelli.



- Fig. 51. Giovanni Battista Lenardi, *Estasi di San Pasquale Baylon*, 1690 c., ubicazione ignota.

2.9. Seppellimento di Sant'Andrea

Olio su tela, 550 x 380 cm

Roma, chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, tribuna

1688-1691

Come riporta Nicola Pio nella vita del pittore, Giovanni Battista Lenardi dipinse “nel coro della chiesa di Sant'Andrea delle Fratte uno delli tre quadri grandi, rappresentante quando pongono il santo nella sepoltura.”⁴¹⁸ La tela fa parte di un trittico insieme a quella centrale con la *Crocifissione di Sant'Andrea* dipinta da Lazzaro Baldi e quella a sinistra con il *Martirio* del santo di Francesco Trevisani.

È necessario innanzitutto fare chiarezza su un errore ricorrente riportato dalla critica moderna e che sembra discendere dalla descrizione delle opere presente nell'edizione della guida del Titi del 1763 in cui si legge: “Il quadro di mezzo dietro all'altar maggiore è di Lazzaro Baldi. Quello di destra fu in 24 giorni colorito da Francesco Trevisani, e l'altro posto alla sinistra è opera di Giovanni Battista Lenardi.”⁴¹⁹ La notizia è stata mal interpretata dagli autori successivi tra cui Vasi e il Nibby giungendo fino a quelli contemporanei⁴²⁰, che intesero alla destra e alla sinistra del riguardante e non della pala al centro, invertendo gli autori delle tele laterali⁴²¹. A fugare ogni dubbio giungono i documenti rinvenuti dallo spoglio dell'archivio dei Minimi. Esiste infatti una “Descrizione delle pitture poste nella Chiesa” datata 1753 in cui si legge:

“Li tre quadri posti nella tribuna sono, quello nel mezzo che rappresenta il Transito di Sant'Andrea Apostolo, è pittura di Lazzaro Baldi. Il quadro posto alla destra che rappresenta il Martirio di

⁴¹⁸ N. Pio ed. 1977, p. 89.

⁴¹⁹ Cit. F. Titi ed. 1763, p. 342.

⁴²⁰ Si veda M. Vasi 1763, p. 117; A. Nibby 1844, p. 287; F.A. Salvagnini 1957, p. 30; M. D'Onofrio 1971, p. 47; A. Pampalone 1979, p. 74.

⁴²¹ Questo errore si trova anche nelle schede ICCD del Catalogo generale del Beni culturali (OA 12 00225251; OA 12 00225253).

Sant'Andrea Apostolo, è pittura di Francesco Trevisani. Il Quadro posto alla sinistra che mostra la Deposizione dalla Croce di Sant'Andrea Apostolo è pittura di Gio. Batta. Lenardi.”⁴²²

Questa descrizione oltre a chiarire quali siano gli autori corretti è anche utile per interpretare i soggetti delle tele, che rappresentano gli ultimi episodi della vita del santo tra loro legati. In quello di Trevisani, il primo alla sinistra di chi guarda, il santo è issato sulla croce e non depresso, si tratta dunque di una scena di martirio; al centro Sant'Andrea crocifisso è raffigurato mentre sta spirando, mentre nell'ultima pala di Lenardi, all'estrema destra, il santo è stato depresso dalla croce e sta per essere sepolto.

Le opere dovettero sorprendere per le grandi proporzioni (5,50 x 3,80 metri ciascuna) poiché occupavano interamente la zona dell'abside, riprendendo ciò che Mattia Preti aveva già sperimentato con gli affreschi eseguiti nella chiesa di Sant'Andrea della Valle a metà del Seicento. Tra le tre opere quella di Lenardi fu particolarmente apprezzata come dimostra la riproduzione della scena nel verso di un disegno del pittore tedesco Balthasar Augustin Albrecht (1687-1765) conservato a Monaco di Baviera, segnalato dalla Brink⁴²³. Le tre pale andavano a sostituire una decorazione precedente poiché, come racconta il Titi nello *Studio di pittura, scultura e architettura* edito nel 1674, era presente “sopra l'Altar Maggiore il S. Andrea Apostolo figura in piedi assai buona [...] colorita da pennelli del medesimo Maffei”⁴²⁴. Un dipinto cinquecentesco di Girolamo Maffei, di cui oggi si sono perse le tracce, ancora presente nel 1686 quando viene nuovamente registrato nell'*Ammaestramento utile e curioso* che fornisce tra l'altro un utile termine *post quem* per la datazione del ciclo successivo⁴²⁵.

Dalle fonti archivistiche si apprende a tal proposito che la costruzione della parte architettonica fu assai travagliata e “dall'anno 1665 all'anno 1686 rimase sospesa la Fabbrica per mancanza di denaro perché dalla casa del Bufalo non venne contribuito più un soldo”⁴²⁶. L'edificio era stato costruito ma mancavano gli “addobbamenti” ovvero le decorazioni degli stucchi dei cornicioni e dei pilastri ai quali si provvide con una spesa di 2500 scudi raccolti dai frati grazie alle elemosine dei benefattori, che permisero di porre “mano alla Fabbrica che restò terminata nell'anno 1691”⁴²⁷, affidando il progetto a Mattia de Rossi. Ma già negli anni

⁴²² Archivio dei Minimi, Platea 1753, 37, A 2, c. 59. La stessa informazione viene ripetuta nel “Regesto o repertorio della Parrocchia”, *Ivi*, Platea 1755, 39, A4, c.8.

⁴²³ *Ibidem*.

⁴²⁴ F. Titi 1674, p. 375.

⁴²⁵ F. Titi 1686, p. 312.

⁴²⁶ Archivio dei Minimi, Platea 1753, 37, A 2, c. 46.

⁴²⁷ *Ibidem*. Si veda M. D'Onofrio 1971, p. 15.

precedenti Benedetto de Benedetti, frate Oblato della provincia di Firenze, “fece fare li tre quadri della chiesa posti nel coro, dipinti da famosi pittori”⁴²⁸. Lazzaro Baldi lavorava già sulla tela al centro nel 1686 come testimonia il Titi che infatti riferiva: “Con tal congruentura ho veduto che figura il Martirio di Sant’Andrea per l’Altar Maggiore della sua Chiesa alle Fratte; tutte opere fatte con studio diligente e maniera di buon maestro”⁴²⁹. Mentre la tela era certamente terminata nel 1688 come attesta il Cartari: “Giovedì detto [1° aprile], vigilia di S. Antonio di Paola, si vidde scoperta la nuova fabbrica della Croce, Cuppola, Tribuna nella Chiesa di S. Andrea delle Fratte, che fa notabile accrescimento à quella Chiesa. E vi si è anche collocato nell’Altar Maggiore il gran quadro dipinto da Lazzaro Baldi, e rappresenta la Crocifissione di S. Andrea Apostolo: e vi fu concorso di popolo à veder questa novità.”⁴³⁰ Per le tele laterali in mancanza di documentazione precisa si può proporre una datazione che oscilla tra il 1688 quando venne esposta quella del Baldi senza menzionare le altre due, e il 1691, quando la chiesa venne terminata, rifiutando le proposte troppo tarde intorno al 1700 proposte da D’Onofrio, Sestieri e Sonja Brink⁴³¹.

Tornando alla descrizione dell’edizione del Titi del 1763, risulta interessante l’informazione per cui la tela di Trevisani sarebbe stata eseguita con estrema velocità in soli ventiquattro giorni. L’opera sin dalla composizione si differenzia nettamente dalle altre. Le figure sono animate da pose plastiche e scenografiche accentuate dalla stesura cromatica, vivace e ricca di contrasti luministici che si devono alla formazione veneziana con Antonio Zanchi, tutti elementi attraverso i quali vengono attuate delle scelte culturali difformi rispetto ai dettami accademici romani, che gli permisero di distinguersi dai contemporanei e di essere particolarmente apprezzato anche fuori dall’Italia. La notizia per cui avrebbe dipinto la pala in soli ventiquattro giorni, dimostrerebbe che l’artista, qui ancora giovane e alle prese con uno dei primi lavori pubblici⁴³², abbia voluto esibire una grande capacità tecnica con il fine di stupire e farsi meglio conoscere dalla committenza⁴³³.

⁴²⁸ Archivio dei Minimi, Platea 1753, 37, A 2, c. 58.

⁴²⁹ F. Titi 1686, p. 434.

⁴³⁰ A.S.R. Cartari Febei, vol. 97, c. 74r. In A. Pampalone 1979, p. 74.

⁴³¹ C. D’Onofrio 1971, pp. 47-51; G. Sestieri 1994, I, p. 107; S. Brink 2001, p. 97.

⁴³² Fischer-Pace U.V., 1997, pp. 209-211.

⁴³³ Si ricorda che sull’ *Allegemeines-Lexikon* (B. Thieme, R. Becker, XXXIII, 1907-1950, p. 389) alla voce “Trevisani” si legge che l’opera secondo una notizia del Titi (per altro non esistente), sarebbe stata eseguita nel 1708. Già D’Onofrio (1971, p. 88) manifestava i propri dubbi perché la tela sarebbe stata dipinta molti anni dopo le altre mentre è presumibile che la committenza abbia stabilito un termine entro il quale finire le opere ed esporle contemporaneamente. Si segnala inoltre l’esistenza del bozzetto della pala di Trevisani, una tela di piccole dimensioni (58 x 44 cm) conservata presso la Galleria Nazionale dell’Umbria a Perugia per lascito del 1894 di Luigi Caraccioli. Questi l’aveva precedentemente acquistata dalla famiglia Meniconi erede della già dispersa collezione seicentesca iniziata dal patrizio perugino Angelo Degli Oddi (morto nel 1647) e poi

Di tono nettamente differente è il *Seppellimento* di Lenardi, dove la composizione appare più cupa, dominata da un cielo carico di nubi temporalesche in sintonia sia con la vicina tela del Baldi che con la tematica funebre rappresentata. Alle cromie fredde e spente fanno però da contrasto gli incarnati e i panneggi, rigonfi e accesi da un colore brillante, stilisticamente affini alle composizioni realizzate negli anni precedenti. La stesura pittorica per nulla compendiaria è tutta giocata su velature sovrapposte che campiscono un colore più saturo nei primi piani e, via via ci si avvicina al fondale, maggiormente slavato, rivelando una grande padronanza tecnica. Il centro della composizione è occupato dal corpo del Santo, sorretto da due uomini che lo stanno per deporre nel sarcofago marmoreo che sorge sulla destra, su di un alto basamento, e da cui si protende una terza figura maschile pronta ad afferrarlo. Tutt'intorno un folto gruppo di fedeli, che probabilmente ha seguito un corteo dopo la deposizione dalla croce usata come strumento di martirio, affolla la scena con gesti vari: questi vanno dal dolore pacato e devoto delle pie donne sulla sinistra in secondo piano, all'incredulità della madre che sostiene il bambino in grembo subito davanti e che indica, a quella che le è appena giunta alle spalle, ciò che sta accadendo, fino alla disperazione manifesta della figura maschile che porta la mano del santo alla bocca baciandola devotamente. L'intera scena è inoltre giocata sull'incrocio di diagonali oblique: una prima disegnata dai candidi profili dei ceri sorretti dai due uomini all'estrema destra, viene ripresa nell'inclinazione del busto del Santo e della donna in primo piano; a queste linee in senso contrario corrispondono invece la posa del braccio che sostiene la candela, quella del portatore sulla sinistra, quella dell'uomo in cima all'ara ed infine la posizione del ramo di palma sorretto dall'angelo. Quest'ultimo fa parte del gruppo celeste che, planando dall'alto in una posa acrobatica e fortemente suggestiva, domina la composizione. Proprio questo insieme di figure è lo stesso, in controparte, della tela del Baldi con i *Martiri Gesuiti sommersi dal mare* (fig. 25, p. 98) e venne già adottato nella pala con la *Morte di San Giovanni Calibita* per l'omonima chiesa romana (pp. 92-100), mentre il corpo del santo guarda alla *Flagellazione di San Pietro* realizzata da Baldi per l'Oratorio di Sant'Angelo in Pescheria⁴³⁴.

La composizione è stata studiata in due disegni, uno conservato a Düsseldorf ed uno presso l'Istituto centrale per la grafica di Roma (figg. 52-53). Quest'ultimo mostra delle notevoli differenze rispetto all'opera finita: al posto del gruppo di uomini con i ceri all'estrema destra

arricchita dal figlio Francesco (1623-1699). Per una bibliografia specifica sulla collezione perugina si veda F. Santi 2014.

⁴³⁴ Si veda A. Pampalone 1979, pp. 76-77, 83. Per una bibliografia specifica del ciclo pittorico si rimanda a G. Di Domenico 1968, pp. 394-397.

sono collocati due angeli che sorreggono alti candelabri, quasi allo stesso livello del sarcofago che inoltre, in questo foglio, poggia su due gradini e non su un alto basamento come invece nel disegno di Düsseldorf. Con questo cambiamento viene modificata anche la funzione dell'uomo dietro all'ara che, nel disegno di Roma, barbuto e con un libro in mano, sembra stia per officiare il rito funebre, mentre nelle altre due opere ha una mera funzione di portatore. Anche la donna in primo piano sulla sinistra venne modificata: nel foglio romano rivolge lo sguardo al centro della composizione, mentre in quello tedesco e nella pala guarda verso un'altra figura femminile appena giunta alle sue spalle. Di questo gruppo in particolare, esistono due rari esempi di disegni preparatori realizzati su carta azzurra con gessetto scuro lumeggiato a biacca e non a penna con acquerellature. In effetti la produzione grafica di Lenardi finora conosciuta appartiene sostanzialmente a quest'ultima tipologia e non si conoscono schizzi più liberi rispondenti ad una prima fase progettuale. Anche nei due disegni di Roma e Düsseldorf appena analizzati viene rappresentata una scena finita, forse perché la loro funzione era quella di essere presentati alla committenza che poteva scegliere fra due diverse soluzioni compositive. Tornando ai fogli su carta azzurra, uno mostra lo studio delle gambe inclinate ricoperte da un panneggio e del volto della donna di spalle che con la sua espressività pacata, il profilo greco e l'acconciatura raccolta, sembra rifarsi al repertorio della statuaria antica ed in particolare ricorda la Venere Medici o una delle figlie di Niobe⁴³⁵. Il secondo foglio invece studia la posa della stessa figura, raffigurata nuda e distesa su un fianco, con il capo rivolto verso sinistra mentre con il dito della mano indica in direzione opposta, verso quello che sarà il centro della scena⁴³⁶ (figg. 54-55). Lo sguardo all'Antico insieme alla capacità mimetica di riprodurre la Natura, mostrando tutto il peso della formazione accademica che ha formato un raffinato disegnatore e un artista tecnicamente.

L'opera di Lenardi, rispetto a quella di Trevisani, risulta maggiormente in sintonia con quella di Lazzaro Baldi (fig. 56), mostrando un evidente vicinanza stilistica ed instaurando con questa un dialogo più omogeneo. Proprio la tela del pistoiese, ben accolta dai contemporanei, ha trovato anche il plauso della critica che l'ha considerata uno dei capolavori del periodo tardo⁴³⁷. Risponde infatti perfettamente ai canoni estetici e devozionali dell'epoca, in particolare la resa del corpo cereo del santo e il bambino in basso a destra che indica il cuore

⁴³⁵ Giovanni Battista Lenardi, *Studio di testa muliebre e panneggio*, 1688-1691, matita con rialzi a biacca su carta preparata azzurra, 276 x 429 mm, Düsseldorf, Kunst Palace Museum, inv. KA (FP) 12411, in S. Brink 2001, p. 97.

⁴³⁶ Giovanni Battista Lenardi, *Studio per figura nuda distesa su un fianco*, 1688-1691, matita con rialzi a biacca su carta preparata azzurra, 276 x 403 mm, Düsseldorf, Kunst Palace Museum, inv. KA (FP) 9529, in S. Roettgen 2013, p. 124.

⁴³⁷ E. Borea 1963, pp. 469-470.

trafitto appeso al collo della madre, ammiccando allo spettatore, contribuiscono ad enfatizzare la componente mistica dell'evento. La composizione della scena il cui precedente più prossimo è la tela di medesimo soggetto dipinta da Guglielmo Cortese per la chiesa di Sant'Andrea al Quirinale nel 1668⁴³⁸ (fig. 57), sviluppa l'episodio in maniera autonoma e con caratteri stilistici personali. Ad elementi convenzionali come la gloria di angeli, le architetture all'antica, l'andamento chiastico delle diagonali definito dalla forma della croce e lo spazio scandito da linee parallele e oblique, come pure la sapiente alternanza tra spazi vuoti e spazi pieni, si unisce l'attenzione al paesaggio nel quale è immersa la composizione. Su quest'ultima campeggia un cielo plumbeo acceso da guizzi luminosi di un gusto che la Pampalone ha definito "preromantico" ma che è quantomeno già carico di suggestioni settecentesche, e che deriva dal recupero di Lanfranco attraverso Giacinto Brandi. I capricci architettonici invece guarderebbero alle vedute prospettico-paesistiche di Giovanni Ghisolfi che stavano avendo particolare fortuna tra la committenza borghese⁴³⁹. Così l'opera del Baldi unendo elementi di devozione popolare a citazioni più alte, appagava sia le esigenze dello spettatore comune che di quello più colto, soddisfacendo i tre principi fondamentali della pittura religiosa dell'epoca ovvero quelli di *movere, docere e delectare*.

La tela di Lenardi invece raggiunge una posizione di compromesso rispetto agli altri due artisti, rinunciando alle roboanti novità del giovane pittore veneto, ma realizzando anche un aggiornamento dell'ormai anziano Lazzaro Baldi, vengono attuate delle scelte che evidenziano tutta la volontà di affermarsi attraverso uno stile personale e definito. All'affollamento del maestro preferisce una riduzione del numero di personaggi disposti nello spazio in maniera equilibrata e animati da contrasti luministici sapientemente orchestrati ad accendere qua e là i gesti e le movenze che realizzano un dramma pacato e decoroso, percorso da un profondo senso di devozione.

⁴³⁸ L. Lanzetta 1996, pp. 93-96.

⁴³⁹ A. Pampalone 1979, pp. 74-75.



- Giovanni Battista Lenardi, *Seppellimento di Sant'Andrea*, 1688-1691, Roma, chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, tribuna.



- Fig. 52. Giovanni Battista Lenardi, *Seppellimento di Sant'Andrea*, 1688-1691, matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 269 x 203 mm, Düsseldorf, Kunst Palace Museum, KA (FP) 2845.



- Fig. 53. Giovanni Battista Lenardi, *Seppellimento di Sant'Andrea*, 1688-1691, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 232 x 161 mm, Roma, Istituto centrale per la grafica, Fondo Corsini, inv. FC 124773, vol. 157 G 2.



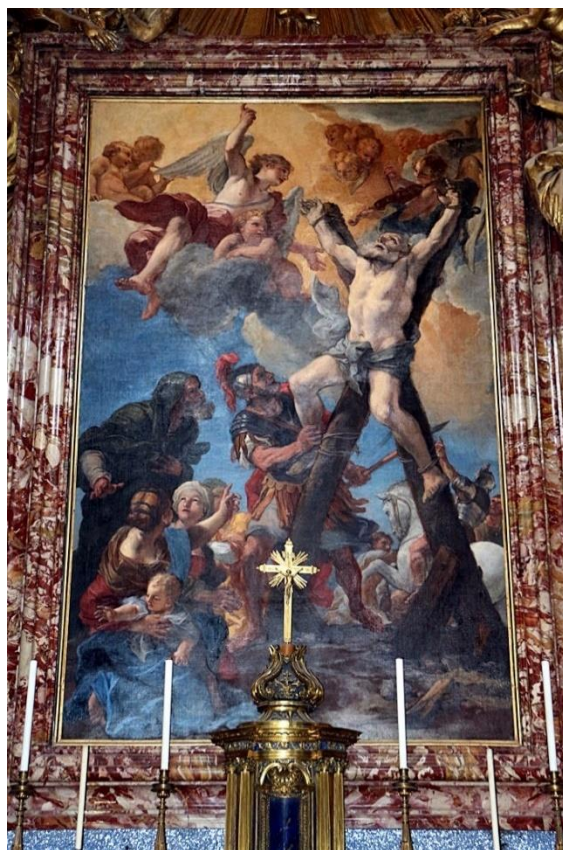
- Fig. 54. Giovanni Battista Lenardi, *Studio per testa muliebre e panneggio*, 1688-1691, matita con rialzi a biacca su carta preparata azzurra, 276 x 429 mm, Düsseldorf, Kunst Palace Museum, inv. KA (FP) 12411.



- Fig. 55. *Studio per figura nuda distesa su un fianco*, 1688-1691, matita con rialzi a biacca su carta preparata azzurra, 276 x 403 mm, Düsseldorf, Kunst Palace Museum, inv. KA (FP) 9529.



- Fig. 56. (a sin.) Francesco Trevisani, *Deposizione di Sant'Andrea dalla croce*, (a destr.) Lazzaro Baldi, *Crocifissione di Sant'Andrea*, 1688-1691, Roma, chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, tribuna.



- Fig. 57. Guglielmo Cortese, *Martirio di Sant'Andrea*, 1668, Roma, chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, altare maggiore.

2.10. Conversione di San Paolo

Olio su tela, 345 x 226 cm

Velletri, Museo Diocesano già Velletri, chiesa di San Giovanni Battista

1697 c.

L'attribuzione della tela era tradizionalmente legata al nome di Pietro da Cortona, riportato nelle vecchie guide locali⁴⁴⁰, ma la Mortari nel 1959 su suggerimento di Briganti, pur mettendo l'opera in relazione ad un disegno del Berrettini, avanzava per prima dei dubbi circa sua la paternità⁴⁴¹. Il foglio, dal 1954 di proprietà di Lady Melchett e poi pubblicato dallo stesso Briganti, da Vitzthum, in seguito da McTavish nel catalogo della collezione Ferretti⁴⁴², venne poi messo in vendita nel 1996 in un'asta londinese di Sotheby's (2 luglio 1996, cat. 49) ed infine acquistato da W.J.R. Dreesmann (fig. 58). Briganti, pur considerando la vicinanza tra disegno ed opera finale, riteneva il primo un modello eseguito dal maestro per il dipinto poi realizzato da aiuti, facendo in particolare il nome di Lazzaro Baldi. L'opinione veniva ripresa nella approfondita scheda redatta dalla Prosperi Valenti Rodinò nel catalogo dei disegni di Pietro da Cortona, dove la studiosa sottolineava "l'alta qualità del foglio, tutto autografo e senza nessun ritocco"⁴⁴³, qualità visibile soprattutto nel tratto veloce e sicuro che, abbandonando la penna, utilizzava la sola matita nera, dunque un mezzo tecnico più morbido preferito dal pittore nel periodo tardo, quando il Berrettini, affetto da varie infermità, aveva difficoltà ad applicarsi alla pittura. Il foglio veniva inoltre messo a paragone con uno schizzo contenuto nel taccuino Odescalchi, conservato presso l'Istituto centrale per la grafica di Roma, da considerarsi la prima idea per la composizione (poi maggiormente definita nel foglio Dreesmann) incentrata soltanto sulle figure principali ovvero il Cristo e gli angeli in alto, Saulo riverso a terra ed il cavallo, che con la sua torsione dava un senso di

⁴⁴⁰ Si veda A. Gabrielli 1907; A. Tersenghi 1910, p. 226; A. Gabrielli 1918, p. 77. Amati nella guida del 1935 riferiva: "esistono anche nelle aule adiacenti al Museo Pale di altari di non spregevole pennello", tra cui si presume ci fosse anche quella del Lenardi. C. Amati 1935, p. 24.

⁴⁴¹ L. Mortari 1959, pp. 32-33.

⁴⁴² G. Briganti 1962, p. 303; W. Vitzthum 1967, p. 115; D. McTavish 1985, pp. 78-79.

⁴⁴³ Cit. S. Prosperi Valenti Rodinò 1997, p. 186

moto barocco all'intera scena (fig. 59). Il disegno, delineato anch'esso con la sola matita nera e con il tipico tratto spedito e nervoso, appariva stilisticamente affine agli schizzi del periodo tardo.

Il foglio Dreesmann invece, centinato e quadrettato, di cui esiste anche una derivazione, conservata nelle collezioni reali di Windsor, attribuita a Pietro Paolo Baldini per ragioni stilistiche⁴⁴⁴, viene considerato dalla studiosa il modello definitivo destinato al trasporto su tela per un quadro perduto o presumibilmente mai dipinto ma che, secondo un documento rintracciato dalla Pampalone in cui venivano citate le opere del Cortona lasciate incompiute alla sua morte, potrebbe essere messo in relazione con una tela "col disegno col gesso della Conversione di San Paolo"⁴⁴⁵ venduta poi poco dopo, che avrebbe potuto terminare Lazzaro Baldi su richiesta del nuovo acquirente⁴⁴⁶. Nonostante le somiglianze tra i due fogli e la tela di Velletri, la Prosperi Valenti sottolineava però che il riferimento a quest'ultima era quanto mai generico per la differenza stilistica, qualitativa (superiore nel disegno) e anche compositiva, tanto da considerare l'opera di bottega ed in particolare di mano dell'artista pistoiese, riprendendo dunque l'attribuzione già proposta da Briganti e da Turner⁴⁴⁷, ma poi rifiutata dalla Pampalone che la considerava piuttosto, per motivi stilistici, di mano del Borgognone⁴⁴⁸.

Una tela di medesimo soggetto (fig. 60), oggi conservata nel Museo del Barocco Romano ad Ariccia e pubblicata per la prima volta da Schleier con una erronea attribuzione a Guglielmo Cortese, fratello del celebre battaglista Jacques Courtois⁴⁴⁹, venne avvicinata da Turner, come già accennato, al disegno del Berrettini a sua volta accostato da Briganti alla tela di Velletri. Anche la Pampalone nella scheda di catalogo dedicata al quadro sottolinea la dipendenza reciproca tra le opere, con un riferimento alla mano di Lazzaro Baldi per motivi stilistici⁴⁵⁰. La pala di Velletri viene considerata invece una variante anonima realizzata dalla bottega del pittore e derivante dall'acquaforte, di cui si conoscono due versioni una al British

⁴⁴⁴ "Two further drawings at Windsor, a Conversation of St. Paul (Plate 8) and a Martyrdom of St. Paul (Plate 9), may be related stylistically to the drawings already discussed. Both are similar in spatial organization, with a concentration of action in the foreground and a receding background." Cit. U.V. Fischer Pace 1991, p. 15.

⁴⁴⁵ A.S.R., Notai Capitolini, off. 33, vol. 270, trascritto in A. Pampalone 1979, p. 57.

⁴⁴⁶ Qui però la studiosa si riferiva non alla tela di Velletri ma ad un'altra opera, di medesimo soggetto, apparsa sul mercato antiquario londinese ed oggi di ubicazione ignota, considerata certamente di mano del Baldi e dipinta tra il 1670-80. *Ivi*, pp. 56-58, 60.

⁴⁴⁷ N. Turner 1979, pp. 150-155.

⁴⁴⁸ A. Pampalone 1979, p. 57.

⁴⁴⁹ E. Schleier 1970, p. 14.

⁴⁵⁰ A. Pampalone 2007, p. 48.

Museum una all'Istituto centrale per la grafica⁴⁵¹ (fig. 61-62), incisa in una data incerta ma precedente rispetto alla tela di Ariccia, la cui datazione viene comunque fissata intorno al 1680. Alcune modifiche vennero apportate nell'opera dipinta rispetto all'incisione, per esempio la riduzione del numero di figure, in particolare dei soldati in secondo piano, e la variazione degli edifici architettonici sullo sfondo, fatti che devono portare a considerare la tela non tanto un bozzetto quanto un piccolo quadro da stanza "istoriato", tipologia particolarmente apprezzata dalla committenza. La Pampalone ha inoltre individuato il prototipo comune a tutte le opere, a cui guardò probabilmente anche Pietro da Cortona, nel dipinto del 1560 di eguale soggetto realizzato da Federico Zuccari per la chiesa romana di San Marcello⁴⁵² (fig. 63). Le posizioni del cavallo e di Saulo riverso a terra sono le stesse, ma la figura di Dio Padre forte e ieratica, diventa, nella tela di Ariccia, una visione lontana resa con tinte chiare. I colori invece si accendono di guizzi luminosi di ascendenza neo-veneta, definendo meglio l'anatomia dei personaggi, scorciati e monumentali, che occupano per intero i primi piani della composizione.

Tornando invece alla tela di Velletri questa proveniva originariamente dalla chiesa di San Giovanni Battista detta dell'Ospedale (perché attigua al sanatorio gestito dai Fatebenefratelli) distrutta dai bombardamenti del 1944, dove era collocata come pala d'altare nella cappella della famiglia Ulissi., come ricordato nella visita pastorale Cavalchini del 1703 senza però alcun riferimento all'autore: "In Primo sacello adest Altare Conversionis Sancti Pauli sive ut rapresentat tabula picta sufficienter gypso ornat, et pertinet ad familia da Ulisse"⁴⁵³. In un più antico documento rivenuto da Leoni in una miscellanea nella Biblioteca Comunale di Velletri⁴⁵⁴, si legge invece che

"Il giorno della festa del B. Giovanni di Dio li Pp. Confratelli cantarono messa solenne nella loro chiesa fatta di nuovo dove fu anche scoperta la Cappella de' li Sig.ri Ulissi. Il quadro di d. cappella

⁴⁵¹ La stampa del British Museum (inv. 1869, 0410.2244) riporta in basso l'iscrizione "De Saulo Paulus et Doctor Gentium. Lazzarus Baldus Pistoriensis invenit et excudit". Il museo conserva inoltre il disegno preparatorio dell'incisione (inv. 1974,1207.2) eseguito dal Baldi a matita, inchiostro bruno ed acquerellature su carta bianca, e proveniente dalla collezione Resta e poi passato a quella Richardson (come attesta il marchio apposto sul verso del foglio). È stato pubblicato in N. Turner 1999, I, n.8. Per l'acquaforte press l'Istituto centrale per la grafica di Roma: inv. FC76491, vol. 47H14.

⁴⁵² Sulla Cappella Frangipani si veda in particolare P. Tosini, in *Chapels of the Cinquecento and Seicento* 2020, pp. 18-39.

⁴⁵³ R. Sansone 2000, p. 96.

⁴⁵⁴ L. Leoni 1998, pp. 139-141. L'anno precedente lo studioso pubblicò un contributo sempre dedicato al dipinto. Si veda L. Leoni 1997, pp. 166-169.

rappresenta la conversione di S. Paolo, è stato fatto in Roma, et pagato [...] dal Sig. Can.co Ulisse che ha fatto la spesa scudi cento, e dieci”⁴⁵⁵.

Queste informazioni hanno portato ad ipotizzare che la cappella venne inaugurata l’8 marzo, giorno in cui si festeggia la solennità dedicata a Giovanni di Dio, del 1697, anno a cui viene presumibilmente fatto risalire il documento. Leone inoltre spiega anche che la scelta iconografica richiamerebbe da un lato il nome del committente, il canonico Paolo Ulissi⁴⁵⁶ e dall’altro la conversione di Joao Ciudad, divenuto poi Giovanni di Dio fondatore dell’ordine dei Fatebenefratelli a cui era affidata la chiesa e che si erano stabiliti sul territorio sin dal 1587⁴⁵⁷.

Lo spoglio dei documenti conservati presso l’Archivio Notarile di Velletri permette però di fare alcune precisazioni. È stato infatti rivenuta la concessione con la quali i padri dell’Ordine

“havendo fabbricato con industria, et elemosina una nuova Chiesa di Pianta e attualmente si va perfetionando, trovano al presente un benefattore che è il Sig. Canonico Ulisse di detta Città, il quale si vuole perfetionare una Cappella, e farci la sua sepoltura per sé e i suoi heredi per il quell’effetto vuol comprarsela per poterla poi finire di tutto, et havendo fatto stimare da periti le muraglie, e sito di sepoltura, importano scudi novanta sei e baiocchi cinquanta tre quali saranno per servitio di detta chiesa. Supp.mo humilm.te l’Ord.ne L’E.E. V.V. del loro beneplacito per poter stipulare e concedere detta Cappella, risultandone utile, e vantaggioso à detto Ospedale”⁴⁵⁸.

Il documento è datato in calce 6 settembre 1697. Le carte che seguono riportano invece le misure della cappella necessarie per la sua stima, prese il 5 maggio 1697⁴⁵⁹. Queste informazioni confutano l’ipotesi di Leone basata su un documento che evidentemente deve avere una datazione posteriore al 1697. Nel marzo di quell’anno la chiesa era stata edificata ma non ancora “perfetionata”, quindi sguarnita dei decori e dei dipinti. Questa notizia è confermata da un documento rinvenuto nell’Archivio della Curia generalizia dei Fatebenefratelli a Roma, che riporta la data 7 maggio 1697, in cui si legge: “Il Sig. Canonico Ulisse desidera e vuol comprare una cappella nella nostra Chiesa nuova di questo convento

⁴⁵⁵ Biblioteca comunale di Velletri Ms., IX, 21, fasc. 13. Trascritto in L. Leone 1998, p. 140; R. Sansone 2000, p. 98.

⁴⁵⁶ Paolo Ulisse che proveniva da una famiglia del patriziato locale dove è attestato come membro del Capitolo della cattedrale e successivamente amministratore dei suoi beni, secondo quanto riporta Leone morì il 12 agosto 1669, fatto che collima con la notizia dell’inaugurazione della cappella a lui concessa nel 1697. L. Leone 1998, p. 140.

⁴⁵⁷ Come riporta A. Tersenghi 1910, p. 232.

⁴⁵⁸ Archivio Notarile di Velletri, Protocolli notarili, vol. 969, Carolus Vergatus (1696-1697), c. 293. La carta precedente (c. 292) riporta lo stesso documento in latino.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, c. 294.

[...] e farci una sepoltura [...] Il priore interroga tutti i religiosi sulla possibilità dell'affare”⁴⁶⁰.

La famiglia Ulisse mantenne il patronato della cappella fino al XIX secolo come testimoniano gli inventari esistenti dal 1755 al 1865 (in genere fatti ogni tre anni per il capitolo provinciale e generale), in cui viene nominato il quadro rappresentante la *Conversione* ma non si fa mai menzione dell'autore:

“Altare come sopra di S. Paolo. Un Altare come sopra con quadro rappresentante la Conversione di S. Paolo, con tendina, e ferro che la regge. Una scalinata con due gradini e quattro candelieri e quattro candele di legno, croce, e carteglorie, tre tovaglie, un cuscino, una coperta di tela gialla, un paliotto di tela, una predella, una lampada d'ottone con suo ferro che la sostiene. Nel sud. Altare vé la padronanza dell'Ill.mi Sig.ri Ulisse.”⁴⁶¹

Per quanto riguarda invece la paternità della tela la prima ad avanzare il nome di Giovanni Battista Lenardi è stata Renata Sansone che ha riscontrato evidenti somiglianze con le altre tele dipinte per i Fatebenefratelli come la *Morte di San Giovanni Calibita* e l'*Apparizione di Cristo a Giovanni di Dio*⁴⁶². In tutte c'è il medesimo affollamento di personaggi colti in gestualità enfatica, la stessa scala cromatica cupa ma poi accesa nei panneggi da colori sgargianti e nei volti da bagliori metallici, come pure la tipica tendenza al “non finito” per le parti dello sfondo, rese con una pennellata diluita e compendiarica atta a calare la scena in un'ambientazione atmosferica. Il cielo in particolare, solcato da profonde striature violacee, è vicinissimo a quello presente nella pala per Sant'Andrea delle Fratte, con le stesse nubi più fosche nei contorni e che al centro si diradano lasciando trasparire, come si trattasse della fine di un temporale, un lontano bagliore dorato carico di allusioni simboliche. Tutti elementi, in parte presenti anche nell'opera del Baldi, ma che si guardano anche alla pittura veneta ed emiliana, in particolar modo a Guercino. Oltre alle evidenze stilistiche un ulteriore dato che riporta alla mano del Lenardi è la committenza legata all'ordine dei Fatebenefratelli. Sebbene la commissione dell'opera venne fatta direttamente da Paolo Ulissi che aveva di fatto acquistato la cappella occupandosi del suo allestimento, la sua scelta ricadde su un artista che aveva già operato a Roma per la chiesa madre dello stesso ordine religioso che gestiva la

⁴⁶⁰ Archivio generalizio dei Fatebenefratelli, Roma, Ospedale S. Giovanni Battista in Velletri, Congregazione conventuali, Giornale del concerto S.G. Ba. Velletri - Congregazioni tenute dall'anno 1678 al 1716, III, D1 AGF.

⁴⁶¹ Archivio generalizio dei Fatebenefratelli, Roma, Casa di Velletri, Inventari, Inventario del Convento ed Ospedale di S. Gio. Batta di Velletri fatto l'anno 1755, c. 3. La cappella viene nominata negli altri inventari consultati che risalgono al 2 maggio 1784, 13 aprile 1787, 12 maggio 1800, 7 maggio 1802, 1805, 16 aprile 1815, 1818, 27 aprile 1828, 1831, 20 aprile 1834, 16 aprile 1837, 1840, 1843, 1846, 1850, 1859, 1862, 1865. Quelli del 1856 e 1872 descrivono soltanto i beni della chiesa.

⁴⁶² R. Sansone 2000, pp. 95-99.

chiesa di San Giovanni Battista, fatto che contribuiva a nobilitare l'intero edificio. Questo è confermato anche dal pagamento di 110 scudi, "cifra tutt'altro che modesta"⁴⁶³, che testimonia il raggiungimento di una posizione di spicco del pittore nel panorama artistico romano giustificando il compenso sostanzioso.

Un elemento inedito che finalmente conferma la paternità della tela in assenza della documentazione è l'esistenza di un disegno battuto dalla casa d'aste inglese Lyon & Turnbull (30 ottobre 2019, lotto n. 4, 260 x 185 mm) che riproduce la pala in esame (fig. 64). Il foglio stilisticamente peculiare della mano di Lenardi, come conferma l'antica iscrizione a penna in basso a destra, riproduce la composizione della pala di Velletri senza sostanziali varianti fatta eccezione per la posizione della testa del cavallo rivolta verso sinistra, che nel dipinto viene girata nel lato opposto, rendendola meno visibile data la sua posizione centrale. La raffigurazione si ritrova in due fogli uno conservato nel Museo Nazionale di Lisbona (inv. 3005) ed uno a Düsseldorf⁴⁶⁴ (figg. 65-66), entrambi copie da un disegno di Lenardi non pervenuto, in cui veniva proposta una soluzione compositiva leggermente diversa rispetto a quella finale. Ad esempio, il braccio del soldato sulla sinistra viene condotto in aria riprendendo specularmente la movenza del compagno dal lato opposto, mentre nel dipinto si sceglie di abbassarlo dando la sensazione che il personaggio ritraendosi, fugga impaurito. Questa soluzione bilancia il senso di verticalismo che così viene spostato tutto sulla destra dove, partendo dalla gamba del santo in basso, passando per il braccio del soldato, si giunge direttamente in alto verso la figura del Cristo, che con il suo gesto volitivo ma pacato, domina la scena.

Per quanto riguarda la questione della vicinanza della tela al disegno di Pietro da Cortona e al dipinto di Lazzaro Baldi, questa viene chiarita in un saggio scritto da Anna Lo Bianco nel volume dedicato alla memoria di Denis Mahon⁴⁶⁵. La studiosa, oltre a confermare l'attribuzione della tela di Velletri a Lenardi, sottolinea come questo pittore, pur essendosi formato con il Baldi, sia stato educato ad un linguaggio pittorico derivante dal Berrettini, tanto da utilizzare molti anni dopo un disegno, probabilmente fornitogli dal maestro, ma che ormai era entrato a far parte dei beni pragmatici della bottega da tramandare alle future generazioni di allievi. Se questo è certamente indice di quanto sia stata grande la fortuna di Pietro da Cortona, tanto da segnare non soltanto il Seicento ma giungendo anche al secolo successivo, nel caso di Lenardi ed in particolare di questa tela, la studiosa ritiene però che

⁴⁶³ *Ivi*, p. 95.

⁴⁶⁴ Si veda J.M. Merz 2000, p. 321.

⁴⁶⁵ Si veda A. Lo Bianco 2000, pp. 272-287.

giunti ormai alla terza generazione, il riferimento al modello celebre “sia talmente ap problematico dal sembrare svogliato”⁴⁶⁶ e il risultato mostri “un cortonismo ormai di routine”⁴⁶⁷; inoltre pur riconoscendo “la pittura stesa con diligente mestiere, ferma e calligrafica”, sottolinea una “chiara rinuncia ad ogni fermo personale impegno creativo”⁴⁶⁸, superando la fase progettuale, demandata alla copia del disegno del Berrettini, e dedicandosi esclusivamente a quella esecutiva. Il risultato di ciò porterebbe ad una qualità inferiore sia com’è ovvio in riferimento a Pietro da Cortona, sia confrontando l’opera con quelle di Lazzaro Baldi ed in particolare con la pala con *San Benedetto che scrive la regola* per la chiesa di Santa Maria in Campo Marzio⁴⁶⁹ (fig. 67), da cui deriverebbe la figura del Cristo in alto. Anna Lo Bianco ritiene inoltre che se l’eco lanfranchiano è ancora vivo e forte nella tela del pittore pistoiese, in quella di Velletri la figura del Salvatore appare più piatta, quasi ritagliata. Queste affermazioni sono in parte in parte da accogliere soprattutto per quanto riguarda la stesura cromatica, ma non a livello formale, dove l’artista più fedele al disegno di Pietro da Cortona è Lazzaro Baldi. Lenardi invece per quanto concerne il gesto del Cristo che rivolge il dito verso l’alto, si rifà all’incisione e al dipinto di Ariccia più che alla pala di Santa Maria in Campo Marzio, ma con un risultato comunque variato, aumentando le proporzioni del gruppo di figure e scorciandole maggiormente. L’appiattimento è invece dovuto in parte al cattivo stato di conservazione che mostra la pellicola pittorica molto abrasa portando alla luce lo strato preparatorio rossiccio con una alterazione della cromia generale, forse dovuto al fatto che l’opera si trovava all’interno di un edificio bombardato. Ma le figure vengono fatte aderire al fondale anche per seguire un accorgimento tecnico che crea un maggiore senso di profondità e contribuisce a far emergere quelle in primo piano. Lo stesso accorgimento, infatti, era già stato adottato nella tela con l’*Assunta* per San Giuseppe dei Falegnami e in quella con *Cristo appare a Giovanni di Dio* dipinta per i Fatebenefratelli, dove la figura non è adagiata su di una nube sostenuta da putti, ma plana dall’alto innalzando le braccia e ritraendo le gambe, scoperte dai panneggi gonfiati dall’aria⁴⁷⁰. Si ricorda inoltre che la committenza provinciale sarebbe stata restia ad accogliere un’opera troppo ricca di

⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 284.

⁴⁶⁷ *Ivi*, p. 285.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ L’opera insieme ad altre due tele con la *Morte di San Benedetto* e la *Vergine con il Bambino e Santi benedettini* venne commissionata nel 1686 per decorare l’altare privilegiato dedicato al San Benedetto. Si veda nello specifico M. Rosi 1961 pp. 44, 57; A. Pampalone 1979, pp. 73-74; G. Conte in M. Coppolaro 2021, pp. 112-117.

⁴⁷⁰ L’opera, analizzata nella scheda corrispondente, si ricorda che venne considerata dalla Pampalone, ritenendola erroneamente del Baldi, una delle migliori della produzione tarda, e individuando proprio nella posizione del Cristo una serie di rimandi da Tintoretto a Veronese arrivando fino a Gaulli, Lanfranco e Maratti, indice di una consapevole ripresa di modelli celebri poi reinventati. A. Pampalone 1979, pp. 84-85.

novità quando invece, abituata ad un linguaggio pittorico ormai assimilato come quello cortonesco, avrebbe potuto, se non proprio richiedere quantomeno apprezzare maggiormente, una tela in linea con una tradizione ormai riconosciuta come celebre. Dunque Lenardi pur partendo da una comune *koinè* cortonesca, dimostra come in quegli anni l'abilità di un pittore, secondo con le direttive accademiche marattesche, si misurava non tanto sulla capacità di proporre nuove invenzioni, quanto su quella di dialogare con i modelli insigni del passato, scegliendo consapevolmente, di volta in volta, quelli più adatti alle esigenze contemporanee.



- Giovanni Battista Lenardi, *Conversione di San Paolo*, 1697 c., Velletri, Museo Diocesano.



- Figg. 58-59. Pietro da Cortona, *Conversione di San Paolo*, 1660 c., matita nera su carta bianca, (sopra) 365 x 209 mm, Londra, collezione Dreesmann; (sotto) 225 x 145 mm, Roma, Istituto centrale per la grafica, Taccuino Odescalchi, inv. FN 13982.



- Fig. 60-61. Lazzaro Baldi, *Conversione di San Paolo*, 1680 c., (sopra) disegno a matita nera, inchiostro bruno, acquerellature su carta bianca, 250 x 190 mm, Londra, British Museum, inv. 1974, 1207.2; (sotto) incisione, 250 x 190 mm, Londra, British Museum, inv. 1869, 0410.2244.



- Fig. 62. Lazzaro Baldi, *Conversione di San Paolo*, 1680 c., olio su carta riportata su tela, 56 x 42 cm, Ariccia, Palazzo Chigi, Museo del Barocco Romano, collezione Lemme.



- Fig. 63. Federico Zuccari, *Conversione di San Paolo*, 1557-1564, Roma, chiesa di San Marcello al Corso, cappella Frangipane.



- Fig. 64. Giovanni Battista Lenardi, *Conversione di San Paolo*, ubicazione ignota (Lyon & Turnbull, ottobre 2019, lotto n. 4).



- Fig. 65. Giovanni Battista Lenardi (copia da), *Conversione di San Paolo*, penna a inchiostro bruno e acquerellature, Düsseldorf, Kunst Palace Museum, inv. KA (FP) 10305.



- Fig. 66. Giovanni Battista Lenardi (copia da), *Conversione di San Paolo*, penna a inchiostro e acquerellature, Lisbona, Museo Nacional de Arte Antiga, inv. 01452 TC.



- Fig. 67. Lazzaro Baldi, *San Benedetto scrive la Regola*, 1686-88, Roma, chiesa di Santa Maria in Campo Marzio.

2.11. Continenza di Scipione e Morte di Giunio Bruto

Olio su tela, 223 x 147 cm

Piacenza, Collegio Alberoni, Pinacoteca

1680-1690

Della collezione romana del cardinal Giulio Alberoni (1664-1752)⁴⁷¹ faceva parte quella che è considerata la più importante coppia di tele di storia dell'intera raccolta, dipinte da Giovanni Battista Lenardi come testimonia l'iscrizione apposta sul recto di ciascuna: "Originale del quondam Gio. Battista Lenardi primo discepolo nella fama del quondam Lazaro Baldi"⁴⁷². Le opere erano già elencate nell'inventario dei beni redatto dal cardinale stesso nel 1735 da cui si apprende che accanto alla "Galleria Nobile Dipinta" nella "Stanza Contigua Apparata di Quadri" si trovavano al numero 253 "Due Quadri Grandi rappresentanti Storie Romane, Uno, Bruto che si uccide e l'altro è Scipione, che restituisce la Moglie a Luceo; Originali del Leonardi; alti palmi 10, larghi palmi 6, con sue cornici intagliate e dorate"⁴⁷³. I dipinti vennero inoltre stimati nell'inventario successivo stilato da Stefano Pozzi nel 1760 complessivamente 120 scudi. Il Cerasi nella sua guida edita nel 1780, descrivendo le pitture conservate nel collegio, fondato dal cardinale e dove la collezione venne poi trasferita⁴⁷⁴, registrò "quivi pure sono due tavole, che figurano due avvenimenti di storia romana.

⁴⁷¹ Giulio Alberoni (Piacenza 1664-1752) di umili origini, presi i voti e associato come canonico al capitolo della cattedrale di Piacenza nel 1698, lavorò al servizio di Luigi Giuseppe di Borbone-Vendôme durante la guerra di successione spagnola ricoprendo importanti compiti diplomatici prima a Parigi nel 1706, poi a Madrid nel 1711 dove, grazie ai favori di Filippo V, venne nominato agente consolare del Ducato di Parma, carica che gli permise di orchestrare il matrimonio tra il sovrano ed Elisabetta Farnese. Fu la nuova sovrana a nominarlo primo ministro, poi duca e grande di Spagna, quindi vescovo di Málaga. Nonostante la nomina a cardinale diacono di Sant'Adriano fatta da Clemente XI nel 1717, si procurò l'inimicizia del pontefice perché ritenuto responsabile dell'invio delle truppe spagnole in Italia, per riconquistare i territori perduti, che provocarono la Guerra della Quadruplice alleanza sconvolgendo gli equilibri diplomatici europei. Cacciato dalla Spagna tornò in Italia dove continuò a svolgere azioni politiche tra cui cercare di anettere allo Stato Pontificio la Repubblica di San Marino, operazione fallita dopo la quale si ritirò a Piacenza nel 1740. Qui a seguito della soppressione dell'Ospedale di San Lazzaro, fondò un collegio per l'educazione al sacerdozio dei giovani poveri che prese il nome di Collegio Alberoni ed è tuttora esistente. Morì nel 1754 e venne sepolto nella chiesa del Collegio. Per una bibliografia specifica si veda S. Bersani 1861 e P. Castagnoli 1929.

⁴⁷² Trascrizione in F. Arisi 1991, pp. 78-79.

⁴⁷³ Trascrizione in G. Periti 2001, p. 64.

⁴⁷⁴ Sul Collegio si veda nello specifico G.F. Rossi 1952, pp. 105-165.

L'artefice non è conosciuto⁴⁷⁵; successivamente Buttafuoco nel 1842 continuando a non menzionare l'autore sottolineava però il pregio delle cornici intagliate e dorate nelle quali le tele erano racchiuse⁴⁷⁶. Il primo autore a fare il nome di Lenardi, poi ripreso da tutti quelli successivi⁴⁷⁷, è invece Pancotti nella sua guida-catalogo edita nel 1932 che però interpretava erroneamente l'iconografia di una delle opere che riteneva rappresentasse Coriolano e non Scipione⁴⁷⁸.

I quadri, che secondo Arisi manifestano “un'abilità senza confronti e un fare enfatico tipico del più aulico barocco romano”⁴⁷⁹, si rivelano particolarmente importanti non solo all'interno della raccolta cardinalizia ma soprattutto nel catalogo del pittore, composto per lo più da opere sacre commissionate da ordini religiosi per edifici ecclesiastici, mentre invece è assai limitata la presenza di dipinti da quadreria di tema profano. Si ignora quando le tele vennero effettivamente acquistate dal cardinale che, come sappiamo, iniziò la sua collezione già a Piacenza durante il periodo giovanile, incrementandola a seguito dei viaggi diplomatici in Spagna e in Francia, ma che poi, durante il soggiorno romano, la arricchì ulteriormente dei pezzi più importanti. Poiché il Lenardi morì nel 1703 e il primo dipinto ad entrare nella raccolta viene considerato un ritratto del Vendôme eseguito dal Mulinaretto nel 1705⁴⁸⁰, si esclude possa aver commissionato le tele direttamente al pittore ma piuttosto dovette comprarle una volta stabilitosi a Roma tra il 1720 e il 1735. In questo periodo di forzata inattività politica il cardinale si appassionò alle arti figurative acquistando ciò che l'allora fervido mercato romano poteva offrire. Tra gli oltre 260 dipinti collocati nelle varie dimore tra cui un palazzo nel rione Trevi⁴⁸¹ e una villa sulla via Nomentana⁴⁸² figuravano gli autori

⁴⁷⁵ Cit. C. Cerasi 1780, p. 129.

⁴⁷⁶ Si veda l'edizione anastatica G. Buttafuoco 1998, p. 244.

⁴⁷⁷ G.F. Rossi 1939, pp. 24-25; A.C. Zangrandi 1951, p. 11; G.F. Rossi 1978, II, pp. 203-204; Vignola 2017, pp. 31-38.

⁴⁷⁸ V. Pancotti 1932.

⁴⁷⁹ Cit. F. Arisi 1991, p. 79.

⁴⁸⁰ Si veda G. F. Rossi 1979, p. 8. Per un approfondimento sull'artista si veda invece D. Sanguineti 2001, pp. 113-134.

⁴⁸¹ Palazzo Buratti detto “all'Angelo Custode” perché prospiciente all'omonima chiesa, venne acquistato nel 1723, data fino alla quale il cardinale risiedette in affitto in un'altra dimora in Campo Marzio proprietà delle Monache Benedettine. L'edificio, in cattivo stato di conservazione, venne restaurato e ampliato grazie all'acquisto di fabbriche vicine, per renderlo degno del titolo cardinalizio. Contemporaneamente gli interni vennero arredati con parati di damasco, arazzi, mobilio e oggetti di pregio. Purtroppo l'edificio, già espropriato nel 1910 per la demolizione dell'ala ovest, venne interamente demolito nel 1928. Per una bibliografia specifica si veda G. Periti 2001, pp. 19-22.

⁴⁸² Della villa extraurbana parlò Roisecco (1750, II, p. 308) che la definì “singolare” perché circondata da “una grande estensione di Campagna” fatto che la distingueva dalle altre vigne circostanti. Ciò che oggi resta è ben poco: i giardini, quasi totalmente distrutti già nei primi del Novecento per la speculazione edilizia, sono stati smembrati e soltanto in piccola parte conservati nell'attuale parco comunale di Villa Paganini. Il casino nobile invece, spogliato degli arredi, già dagli anni Trenta è divenuto una sede scolastica. Per una bibliografia specifica si veda I. Belli Barsali 1983, p. 84; A. Agati in A. Campitelli 2005, pp. 159-162.

più vari da Raffaello a Correggio, da Durer a Veronese, da Andrea del Sarto a Salvator Rosa, con una tendenza all'eclettismo che culminava con la particolare attenzione ai generi tradizionalmente considerati minori come la natura morta e il paesaggio. Opere disomogenee che affiancavano Trevisani e Pannini⁴⁸³, artisti dal cardinale particolarmente amati e assolutamente alla moda tra la committenza europea di grandtouristi che affollavano la Capitale, ad Antonello da Messina o autori fiamminghi negletti e poco considerati. Questo può in parte spiegarsi con la necessità da parte del cardinale, appena giunto a Roma, di mettere insieme una raccolta che rappresentasse uno *status symbol* con il quale allinearsi al gusto dei ceti più alti aiutandolo anche ad essere meglio accettato all'interno della curia romana e attraverso la quale, nonostante sia poi divenuto un personaggio potente ed influente, riscattare le umili origini. In particolare, il nucleo principale della collezione venne accorpato grazie all'acquisizione dell'intera raccolta che era stata di proprietà di monsignor Richard Howard e che comprendeva presumibilmente oltre alle tele di Lenardi, gli originali di scuola bolognese, romana e veneta come pure le numerose copie tratte da Correggio e Carlo Dolci o i quadri con scene di genere e bambocciate. Questi ultimi dipinti che componevano circa il dieci per cento della collezione, pur nella consapevolezza della qualità inferiore, vennero comunque esposti nell'appartamento al piano nobile ma dislocandoli lungo le pareti dello scalone per cui in un ambiente di passaggio dove la funzione era meramente decorativa.

Nulla si sa della raccolta di monsignor Howard e nessun autore sembra essersi interessato all'argomento. Dai dati raccolti si apprende che Richard Howard era il fratello di Thomas Howard VIII duca di Northfolck (1682-1723) e di Henry Howard che come lui intraprese la carriera ecclesiastica e fu coadiutore del vescovo di Londra Bonaventure Gifford⁴⁸⁴. Richard ricevette alcuni incarichi diplomatici, tra cui quello di portare l'8 marzo 1707 la berretta cardinalizia in Francia al cardinale di Polignac⁴⁸⁵. Venne nominato il 16 febbraio 1713 canonico della basilica di san Pietro carica che ricoprì fino alla morte avvenuta il 22 agosto 1722 a soli 35 anni, come si leggeva nell'iscrizione sulla cassa di piombo rivenuta durante la demolizione della cappella dei santi Lamberto e Servazio nella sagrestia della Basilica⁴⁸⁶. La

⁴⁸³ A Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), conosciuto mentre dipingeva i saloni della distrutta villa Patrizi a Porta Pia, venne commissionata la decorazione della Galleria Nobile del palazzo di città e forse anche quella della Galleriola al primo piano, entrambe terminate nel 1726. Fortunatamente la decorazione durante la demolizione dell'edificio venne staccata, riportata su tela e ricollocata in una sala di Palazzo Madama dove è tutt'oggi conservata. L'iconografia che riprendeva quella del salone di Palazzo Albani e poi adottata a villa Montalto a Frascati, si incentrava sulle figure di Apollo e Aurora, intorno ad un Sole centrale, con sfondati prospettici e architetture effimere sul modello di Bibiena. Per una bibliografia specifica sul rapporto tra cardinale ed artista si veda C. Ricci 1928, p. 414; per la decorazione del palazzo G. Periti 2001, pp.23-25.

⁴⁸⁴ *Saggi e ricerche sul Settecento*, 1968, p. 389.

⁴⁸⁵ G.B. di Crollalanza 1888 (1875-1905), 15, p. 114.

⁴⁸⁶ Si veda F. Cancellieri 1786, IV, p. 1652; V. Forcella 1875 (1869-1884), VI, p. 170. "The Art Bulletin"

famiglia del prelado era una delle più significative rappresentanti della nobiltà cattolica in Inghilterra, discendeva da alcuni sovrani e uno dei suoi avi era il celebre collezionista Thomas Howard conte di Arundel (1585-1646). Ma ai fini delle nostre ricerche appare di grande interesse il legame di parentela con il cardinal Philip Thomas Howard (1629-1694) che era il fratello del VI duca di Nortfolk Henry Howard (1628-1684) ovvero il nonno del nostro canonico.

Il cardinal Howard era uno zio di secondo grado di Richard ma data la sua importanza nella curia soprattutto per l'attività diplomatica svolta nel corso della vita, la parentela dovette avere un gran peso per la carriera ecclesiastica del nipote. È probabile, inoltre, che i due si siano conosciuti poiché Richard nacque nel 1687 quando il cardinale era ancora vivo. Questi fatti potrebbero indurre a credere che le tele di Lenardi che l'Alberoni comprò, insieme alle altre opere, dalla vendita della raccolta del canonico Richard, provengano a loro volta da Philip Thomas Howard che, come sappiamo, commissionò all'artista alcuni lavori. Ma il ritrovamento del testamento olografo e dell'inventario dei beni stilato dopo la morte del cardinale, argomenti di un articolo di prossima pubblicazione, permettono di escludere questa ipotesi. Infatti il cardinale possedeva, ad eccezione di alcuni ritratti di membri della famiglia, cardinali e regnanti inglesi, circa una settantina di opere, non molte se si pensa che il palazzo disponeva di diversi appartamenti, e soltanto di soggetto religioso, fatti che fanno pensare ad un certo disinteresse per il collezionismo. In accordo con l'ideale pauperistico dell'ordine dei domenicani di cui faceva parte dispose che tutti suoi beni, tranne alcuni lasciti specifici, andassero al padre provinciale Tommaso Bianchi per fondare nelle Fiandre un collegio dedicato alla formazione dei giovani religiosi⁴⁸⁷. Dunque Richard Howard dovette acquistare successivamente le due tele di cui per ora si ignora il precedente proprietario.

La prima opera rappresenta la *Continenza di Scipione*, il famoso episodio in cui il condottiero romano Publio Cornelio Scipione detto l'Africano, comandante delle truppe in Spagna, dopo aver conquistato Carthago Nova, rifiutò una giovane donna che gli venne offerta come bottino di guerra, restituendola al suo sposo Luceio, principe dei Celtiberi. Il protagonista, seduto su un trono su di un alto basamento ricoperto di broccato, risponde con gesto pacato alla supplica del principe che con una mano avvicina a sé la sposa e con l'altra introduce due servitori che recano l'uno una spada ed un elmo e l'altro un vassoio colmo di manufatti preziosi, a cui si aggiungono le argenterie deposte in basso al centro della composizione. Questi oggetti offerti al vincitore simboleggiano la resa di Luceio che è disposto a

⁴⁸⁷ Si veda A. Marras, *Dalla raccolta del cardinal Howard* (in corso di pubblicazione).

sottomettersi al vincitore rinunciando alle ricchezze e al potere ma non alla donna amata. Sul retro, dietro al soldato con lo scudo, una selva di lance e stendardi sveltano sul cielo. Nelle raccolte del Louvre esiste un disegno che restituisce fedelmente la composizione con minime varianti come, ad esempio, la posizione del giovane inginocchiato che nel foglio si rivolge al compagno alle spalle mentre nell'opera finita indirizza lo sguardo verso Scipione⁴⁸⁸ (fig. 68). Una replica del foglio si conserva invece a Düsseldorf⁴⁸⁹ (fig. 69). Lo stesso soggetto verrà rappresentato sviluppando la composizione in orizzontale nel quadro, un tempo nella collezione aretina dei Fossombroni, che si analizzerà nella scheda successiva.

Secondo quanto ipotizza Epifani l'opera in esame potrebbe identificarsi con "Un quadro di misura da sei a nove per alto con cornice dell'istessa modellatura dorata, rappresentante Scipione Affrigano quando restò vittorioso di Luccio con moltissime figure, dipinto dal suddetto signor Lenardi, s. 200", presente nella lista di opere che lo spedizioniere Francesco Alessandro Sensini fece valutare da Giuseppe Ghezzi e Giovanni Battista Passeri nel 1702 per poi porle in vendita sotto forma di lotteria.⁴⁹⁰ La curiosa vicenda è presente anche nel *Diario di Roma* di Valesio in cui si racconta come i 182 premi messi in palio, prima esposti nella casa dello stesso Sensini presso Fontana di Trevi poi in una bottega "sotto il palazzo degli Orsini a Pasquino", vennero estratti dal Giovedì Grasso del 1703 fino al 2 ottobre dello stesso anno, mentre poi la lotteria si protrasse fino al 1705 per i lotti rimanenti⁴⁹¹. Tornando all'elenco di opere della lotteria un fatto singolare è che i primi cinque lotti sono tutti dipinti di Lenardi, su cui si tornerà inseguito.⁴⁹² Riguardo quello rappresentante Scipione secondo Epifani potrebbe essere lo stesso della raccolta Alberoni soprattutto in virtù delle misure, ovvero 10x6 palmi, che coincidono quasi perfettamente con quelle del Sensini (9x6). Ma un fatto da considerare è che entrambe le opere con Scipione erano accompagnate dal rispettivo *pendant*: quella di Sensini da "Un altro quadro di misura da sei a nove per alto, compagno

⁴⁸⁸ Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, penna a inchiostro scuro, acquerellature grigie su carta bianca, 245 x 172 mm, inv. 12359.

⁴⁸⁹ Düsseldorf, Kunstpalast Museum 1680-90 c., penna a inchiostro scuro, acquerellature grigie su carta bianca, 174 x 213 mm, inv. KA (FP) 2860. Si veda S. Brink 2001, p. 98.

⁴⁹⁰ La vicenda è trattata in un articolo pubblicato da M. Epifani 2006, pp. 90-103. Il documento rinvenuto tra le carte appartenute a Giuseppe Ghezzi è conservato presso l'Archivio di Stato di Roma, si veda A.S.R., Segretari e Cancellieri della R.C.A., *Johannes Antonius Tartaglia*, vol. 1937 (1702), cc. 436r-457r. È stato inoltre pubblicato in G. De Marchi 1987, pp. 440-441. Per quanto riguarda invece Alessandro Sensini poche sono le notizie biografiche ma sappiamo che fu consulente del principe Baldassarre Erba Odescalchi per la vendita della collezione di Cristina di Svezia, che il nobiluomo aveva ereditato da don Livio, per la cui valutazione suggerì come periti i pittori Carlo Maratti e Giuseppe Ghezzi, con il quale era in stretti rapporti. In questa occasione sconsigliò di indire una vendita pubblica perché il mercato romano era inflazionato, ma indicò di rivolgersi ai compratori "oltremontani", spiegando come aggirare il decreto di Clemente XI che impediva ogni tipo di esportazione. M. Epifani 2006, p. 91.

⁴⁹¹ F. Valesio, ed. 1977-1979, II, pp. 148, 290-291, 300, 349, 587, 663, 682, 697-698, 711; III, p. 308.

⁴⁹² Le opere di Lenardi sono presenti nell'inventario trascritto in appendice al contributo. *Ivi*, p. 98.

del suddetto quadro, con cornice come sopra, rappresentante Germanico che ricusa l'Imperio con moltissime figure, dipinto da detto signor Lenardi, s. 200", secondo Epifani non rintracciato⁴⁹³; la tela di Piacenza invece, come già accennato, da un *Suicidio di Bruto*. Se si ammettesse che lo Scipione Alberoni e quello Sensini sono la stessa opera vorrebbe dire che lo sono anche le altre due e che dunque i due stimatori Ghezzi e Passeri, avrebbero confuso il *Suicidio di Bruto* con l'episodio in cui Germanico al culmine delle vittorie nelle campagne militari d'espansione, pur consapevole del potere che aveva raggiunto, decise di rimanere fedele al padre adottivo Tiberio. Il fatto non è da escludere soprattutto per via della composizione in cui Bruto sembra effettivamente rifiutare con gesto fermo "l'Imperio" che poteva essere rappresentato allegoricamente dalla corona d'alloro e dallo scettro offertigli sul vassoio ed indicati dal militare alle sue spalle⁴⁹⁴.

L'episodio raffigurato è invece quello in cui l'assassino di Giulio Cesare, dopo aver subito la sconfitta da parte delle truppe di Marco Antonio e Ottaviano nel 42 a. C., si diede a morte gettandosi sulla propria spada. Anche di quest'opera si conservano una serie di disegni che raffigurano la composizione finita. Quello qualitativamente migliore nonostante lo stato di conservazione lacunoso è il foglio che faceva parte della collezione di Antonio Borgogna⁴⁹⁵ (fig. 70). Gli altri due sono da ritenersi delle repliche autografe ma meno fresche nella stesura dell'acquerello, e sono conservati uno al Louvre e l'altro a Düsseldorf, dove è pure presente una copia⁴⁹⁶ (figg 71-72). Paragonando i disegni tra loro le varianti sono minime ma nel confronto con il quadro finito si ravvisano due cambiamenti sostanziali ovvero la posizione del soldato sulla sinistra e quella del giovane che reca il vassoio. Nei fogli il primo, identificabile con Stratone ovvero l'amico che rimase accanto a Bruto fino agli ultimi istanti, rivolge lo sguardo drammatico verso il protagonista sostenendolo sotto al gomito, nell'opera finita invece continuando a fornire il suo appoggio questa volta stringendogli la mano, rivolge inorridito il capo in basso, non sopportando la vista della tragedia che si sta consumando, imminente, di fronte a propri occhi. Questo mutamento oltre ad accentuare la carica di *pathos* dell'intera scena è più aderente a quanto narrato da Plutarco secondo cui "non egli ma

⁴⁹³ *Ivi*, p. 94.

⁴⁹⁴ A riprova del fatto che il soggetto del quadro può creare confusione si ricorda che il disegno che riproduce la scena conservato al Louvre è catalogato come "Germanicus voulant se tuer" (inv. 12358).

⁴⁹⁵ Nonostante si ignori quando il disegno entrò con precisione nella raccolta si può ipotizzare provenisse dall'asta Borg de Balzan tenutasi a Firenze nel 1894, che tra i lotti battuti il 18 aprile, comprendeva al numero 448 un disegno attribuito a Pietro da Cortona che potrebbe essere identificato con quello in esame, come confermerebbe la scritta a penna e inchiostro in basso a centro. Si rimanda alla scheda redatta da T. Monaco in G. Bora 2003, pp. 98-99, 166. Sulla figura del collezionista Antonio Borgogna (1822-1906) si veda a C. Lacchia, A. Schiavi 2001. Per il collezionismo di grafica in particolare a L. Berardi, in G.C. Sciolla 1996, pp. 224-237.

⁴⁹⁶ Si veda S. Brink 2001, p. 98

Stratone pregatone strettamente da lui gli tenne sotto ritta la spada con gli occhi in altra parte rivolti, e che Bruto gittatovisi sopra con grand'impeto, e trapassato il petto morì subito⁴⁹⁷. Il giovane servitore con il vassoio nel disegno troppo poco scorciato tanto dal non renderne visibile il contenuto, nel quadro viene rappresentato maggiormente inclinato mostrando la corona d'alloro e lo scettro, simboli di vittoria e comando, adagiati sul mantello purpureo con il quale Ottaviano disporrà di avvolgere il cadavere.

Le opere si inseriscono all'interno della tematica dell'*exemplum virtutis* e mostrano come i personaggi celebri dell'antichità attraverso le loro gesta eroiche divengano simbolo di onestà e rettitudine, un modello eterno da cui gli uomini di tutti i tempi possono trarre spunto per le proprie azioni. Questo *topos* riscoperto nel Rinascimento grazie allo studio della letteratura classica troverà in campo artistico una certa fortuna nel corso del Seicento, raggiungendo il culmine nel secolo successivo. A tal proposito le due tele di Lenardi trovano un confronto con quelle eseguite da Lazzaro Baldi tra il 1660-1661 oggi nella Galleria Estense di Modena⁴⁹⁸. Citate per la prima volta nel 1784 nella descrizione degli appartamenti di Palazzo Ducale come “due Quadri di Ciro Ferri, rappresentanti due soggetti di della Storia Romana”⁴⁹⁹, le tele provenivano dalla collezione di Rinaldo d'Este ma sono state per lungo tempo dimenticate e solo in tempi recenti recuperate dai depositi. Considerate due capolavori del pittore⁵⁰⁰, rappresentano scene della vita di Scipione, in uno in cui colma di doni e proclama re Massinissa e nell'altro dove mostra la sua clemenza verso le donne degli Ilergeti (figg. 73-74). Le grandi dimensioni (219 x 164 cm), il non comune formato verticale, il soggetto e la ricchezza degli elementi decorativi sono gli stessi delle tele di Lenardi che doveva averle conosciute se non direttamente magari tramite dei disegni. Alle figure monumentali affollate in uno spazio ristretto di Baldi, Lenardi ha preferito una più armonica disposizione che gli ha permesso di accentuare la gestualità dei personaggi a ricreare due scene di raffinata teatralità ma dal forte impatto emotivo.

Ultima nota che emerge dalla lotteria di Sensini e che le tele d'istoria di Lenardi sono quelle con le valutazioni più alte, superate soltanto da una di Luigi Garzi quotata 230 scudi. Questo dimostra che l'artista era conosciuto non soltanto per le opere di soggetto sacro ma anche per i quadri profani, apprezzati dalla committenza aristocratica come il canonico Richard

⁴⁹⁷ *Le vite parallele di Plutarco* ed. 1865, VI, p. 113.

⁴⁹⁸ G. Martinelli Braglia 1993, p. 7; G. Mancini in J. Bentini 1998, pp. 438-440.

⁴⁹⁹ C. Della Palude 1784, p. 96.

⁵⁰⁰ M. Fagiolo dell'Arco 2001, p. 131.

Howard che forse, proprio in occasione della vendita organizzata da Sensini, dovette acquistare le due tele in seguito passate nella raccolta del cardinale Alberoni.



- Giovanni Battista Lenardi, *Continenza di Scipione*, 1680-1690, Piacenza, Collegio Alberoni, Pinacoteca.



- Fig. 68. Giovanni Battista Lenardi, *Continenza di Scipione*, 1680-1690, penna a inchiostro scuro, acquerellature grigie su carta bianca, 245 x 172 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 12359.



- Fig. 60. Giovanni Battista Lenardi, *Continenza di Scipione*, 1680-1690, penna a inchiostro scuro, acquerellature grigie su carta bianca, 174 x 213 mm, Düsseldorf, Kunstpalast Museum, inv. KA (FP) 2860.



- Giovanni Battista Lenardi, *Il Suicidio di Bruto*, 1680-1690, Piacenza, Collegio Alberoni, Pinacoteca.



- Fig. 71. Giovanni Battista Lenardi, *Suicidio di Bruto*, 1680-1690, penna a inchiostro scuro, acquerellature grigie su carta bianca, 245 x 160 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 12358.



Fig. 72. Giovanni Battista Lenardi, *Suicidio di Bruto*, 1680-1690, penna a inchiostro scuro, acquerellature grigie su carta bianca, 269 x 201 mm, Düsseldorf, Kunstpalast Museum, inv. KA (FP)2847.



- Fig. 70. Giovanni Battista Lenardi, *Suicidio di Bruto*, 1680-1690, penna a inchiostro scuro, acquerellature grigie su carta bianca, 219 x 167 mm, Vercelli, Museo Borgogna, cat. 42.



- Fig. 73. Lazzaro baldi, *Scipione colma di doni il re di Numidia Massinissa*, 1660-1661, Modena, Gallerie Estensi.



- Fig. 74. Lazzaro Baldi, *Scipione mostra la sua clemenza verso le donne degli Ilergeti*, 1660-1661, Modena, Gallerie Estensi.

2.12. Continenza di Scipione

Olio su tela

1685-1690

Arezzo, Palazzo delle Statue, già collezione Fossombroni

Tra i rari dipinti di soggetto profano all'interno del catalogo del pittore merita di essere ricordato un quadro che faceva parte della collezione della famiglia aretina dei Fossombroni⁵⁰¹. L'opera è puntualmente registrata nell'inventario redatto nel 1718 dove, tra quelle esposte nella galleria, si legge al numero 15 "Un quadro in tela di sette, e cinque per traverso rappresentante Scipione Africano in atto di restituire la sposa schiava al principe Daltiburi, mano di Gian Battista Linardi in figure intiere con cornice nera e riporti intagliati dorati"⁵⁰². Nella raccolta figurava anche un altro dipinto dell'artista, al numero 85 veniva menzionato "Un ovatino in rame alto mezzo palmo in circa rappresentante la favola d'Apollo, e Dafne, mano di Giovan Battista Linardi con cornice nera intagliata dorata"⁵⁰³. Molto interessante notare che il compilatore dell'inventario fu Benedetto Luti pittore vicino a Lenardi poiché i due avevano frequentato entrambi l'Accademia di San Luca e si erano certamente conosciuti. Lo stretto contatto è ulteriormente dimostrato dal fatto che dopo la morte di Lenardi nel 1703, i suoi due allievi Antonio Grecolini e Giacomo Triga passarono allo studio del Luti⁵⁰⁴.

Se del ramino si sono perse le tracce, la tela rappresentante Scipione è stata rintracciata da Liletta Fornasari presso il salone d'ingresso di Palazzo delle Statue, attuale sede della Soprintendenza di Arezzo dove è tutt'ora conservata.⁵⁰⁵ Viene proposta una datazione tarda

⁵⁰¹ Il nucleo originario della raccolta, poi arricchito nel Settecento, era stato messo insieme da Giovanni Battista Fossombroni, archiatra presso la corte pontificia, durante il soggiorno romano, poi portato ad Arezzo nel 1713. Questo spiega perché la collezione, unica in ambiente provinciale, fosse ricca di opere di artisti attivi a Roma come Trevisani, Maratti, Gimignani, Mola, Salvator Rosa. La raccolta, in parte dispersa, venne donata nel 1893 dal conte Enrico Falciai Fossombroni al Comune e oggi confluita nel Museo Statale d'arte Medievale e Moderna. Per una bibliografia specifica si veda F. Cristelli 2003; L. Fornasari 2003; M. Gregori 2006, p. 164.

⁵⁰² In L. Fornasari 2003, p. 83.

⁵⁰³ *Ivi*, p. 86.

⁵⁰⁴ N. Pio ed. 1977, pp. 19, 42.

⁵⁰⁵ Si veda L. Fornasari 1996, pp. 20-27, 62-63; L. Fornasari, in F. Cristelli 2003, p. 203; L. Fornasari 2003, pp. 247-251. Si coglie l'occasione per ringraziare la Dott.ssa Liletta Fornasari che mi ha gentilmente permesso di vedere l'opera di persona e di scattare delle fotografie.

intorno al 1700⁵⁰⁶, che a mio parere andrebbe spostata di una quindicina di anni indietro, o comunque più vicino alla pala per Sant'Andrea delle Fratte con cui condivide, pur nella differenza di soggetto, una serie di scelte stilistiche, tra cui la prevalenza di toni cupi e la disposizione delle figure nello spazio che raggiungono un grande equilibrio formale. L'attenzione alla retorica degli affetti esemplificata dal gruppo centrale, come mostra il delicato intreccio delle mani dei due innamorati, rivitalizza un certo cortonismo di maniera, con gesti sempre calibrati attraverso un controllo che bandisce un fare eccessivamente enfatico. La memoria del magistero del Berrettini resta invece evidente nella ricercatezza dell'apparato decorativo fatto di stoffe riccamente drappeggiate, argenteria da parata e arredi, come il trono e la pedana, tutti elementi che esibiscono una preziosità atta a nobilitare l'opera.

Il tema, quello dell'*exemplum virtutis*, è lo stesso della tela piacentina ma in questo caso viene sviluppato in orizzontale come si può vedere anche in disegno conservato a Düsseldorf⁵⁰⁷ (fig. 75). Il foglio riproduce la composizione in controparte e con alcune varianti come la presenza sulla destra in secondo piano di un personaggio poi eliminato nella stesura finale. La composizione sembra guardare a quella ideata da Rubens per una tela di medesimo soggetto. Quest'ultima proveniente con ogni probabilità dalla collezione di Cristina di Svezia, venne poi acquistata da Filippo II d'Orleans e successivamente venduta alla fine del Settecento in Inghilterra dove, nel 1836, però sfortunatamente in un incendio. Si conserva una copia presso la Pinacoteca Podesti di Ancona ed esistono una serie di disegni e incisioni che assicurano una larga diffusione dell'immagine⁵⁰⁸ (fig. 76).

Un ultimo dato da prendere in considerazione è che la tela di Lenardi componeva un *pendant* insieme ad un'altra, tutt'oggi appesa accanto, di mano di Ludovico Gimignani e registrata nel medesimo inventario al numero 18 come “Un quadro in tela di sette, e cinque per traverso rappresentante Salome in atto di sacrificare all'Idolo, in figura intera, mano di Ludovico Gimignani, con cornice nera, e riporti intagliati e dorati”⁵⁰⁹ (fig. 77). Il famoso episodio raffigurato è il momento al tempo della vecchiaia di Salomone quando come è scritto nell'Antico Testamento (1Re 11:1-8) “le sue mogli gli fecero volgere il cuore verso altri dèi; e il suo cuore non appartenne interamente al Signore suo Dio” e fu così che “costruì, sul

⁵⁰⁶ L. Fornasari 2003, p. 247.

⁵⁰⁷ Düsseldorf, Kunstpalast Museum, penna a inchiostro scuro, acquerellature grigie su carta bianca, 273 x 208 mm, inv. KA (FP) 2929.

⁵⁰⁸ Un disegno che copia il quadro di Rubens è conservato presso il Victorian & Albert Museum (inv. CAI.414) e pubblicato in J.S. Turner, C. White 2014, II, cat. n. 535. Per quanto riguarda le incisioni si ricorda in particolare quella realizzata da Schelte Adams Bolswert per il repertorio di J. Couchè intitolato *Galerie du Palais Royal gravee d'après le tableaux* e stampato a Parigi nel 1786, di cui un esemplare si trova presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli a Milano (inv. 00640492).

⁵⁰⁹ In L. Fornasari 2003, p. 83. Si veda inoltre L. Fornasari, in F. Cristelli 2003, p. 203.

monte che sta di fronte a Gerusalemme, un alto luogo per Chemos, l'abominevole divinità di Moab, e per Moloc, l'abominevole divinità dei figli di Ammon. Fece così per tutte le sue donne straniere, le quali offrivano profumi e sacrifici ai loro dèi”.

Per quest'opera è stata proposta una datazione tra il 1679 e il 1684 dunque anteriore a quella di Lenardi, ma poiché hanno stesse misure e identiche cornici, è probabile che fossero state commissionate insieme intorno alla fine degli Ottanta. Inoltre, trattano due episodi di storia antica ma di opposta tematica: quello con Salomone riguarda il giudizio retto e il comportamento onesto, l'altro l'immoralità e la scelleratezza indotta, in questo caso, dalla passione sfrenata a cui invece Scipione rinuncia in nome della giustizia e del riconoscimento del vero amore.

Molto interessante notare infine le differenze stilistiche. Gimignani ormai alla fine della sua carriera (morirà nel 1697) risolve la scena con didascalica eleganza e attraverso l'uso di una tavolozza di ascendenza gaullesca ma più schiarita, vicina a quella dei maratteschi come ad esempio Luigi Garzi. In Lenardi invece la componente luministica, derivata da Lazzaro Baldi ma che trova un confronto anche in quella di Ciro Ferri, viene modulata attraverso sapienti contrasti chiaroscurali che definiscono la volumetria dei personaggi e le loro movenze e li inseriscono in un atmosfera d'ombra che, sebbene qui sia accentuata dallo stato conservativo non ottimale, diventa una cifra stilistica dell'artista, a ragione inserito da Petrucci nella schiera di quei pittori come Giuseppe Ghezzi, Agostino Scilla o Giovanni Battista Beinaschi che, alla fine del secolo, sono coinvolti in una comune tendenza al tenebrismo⁵¹⁰.

⁵¹⁰ F. Petrucci 2020, p. 31.



- Giovanni Battista Lenardi, *Continenza di Scipione*, 1685-1690, Arezzo, Palazzo delle Statue.



- Fig. 75. Giovanni Battista Lenardi, *Continenza di Scipione*, 1685-1690, penna a inchiostro bruno, acquerellature grigie su carta bianca, 273 x 208 mm, Düsseldorf, Kunstpalast Museum, inv. KA (FP) 2929.



- Fig. 76. Schelte Adam Bolswert, da Pieter Paul Rubens, *La Continenza di Scipione*, 1620-1659, bulino e acquaforte, Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, inv. 00640492.



- Fig. 77. Ludovico Gimignani, *Salomone adora gli idoli*, 1685-1690, Arezzo, Palazzo delle Statue

2.13. Vergine con Cristo morto e angeli

Olio su tela, 260 x 250 cm

Firenze, Ospedale di San Giovanni di Dio, chiesa di Santa Maria dell'Umiltà, prima cappella sinistra

1703

La tela decora il primo altare sinistro della chiesa di Santa Maria dell'Umiltà dello Spedale di San Giovanni di Dio a Firenze in Borgo Ognissanti. Quest'ultimo venne fondato nel 1380 dal ricco setaiolo Simone di Pietro Vespucci⁵¹¹ che ne mantenne il patronato fino alla morte, avvenuta nel 1440, quando passò ai Capitani della Compagnia Maggiore di Santa Maria di Bigallo. Questi accrebbero il patrimonio della fondazione e il numero dei letti disponibili, originariamente soltanto diciotto, conservando la conduzione della struttura fino al 1580, quando giunsero da Roma alcuni frati dell'Ordine di San Giovanni di Dio che individuaronο nell'ospedale la struttura in cui stabilirsi per dare assistenza gratuita agli ammalati. Nonostante le iniziali resistenze dei Capitani, i religiosi ottennero, grazie all'intercessione di Maria de' Medici, di insediarsi il 4 febbraio 1588 e l'edificio, originariamente intitolato a Santa Maria dell'Umiltà, venne poi detto comunemente "di San Giovanni di Dio"⁵¹². Fu però tra il 1702 e il 1713, grazie ad una donazione di 800 scudi elargita dal granduca Cosimo III ai Fatebenefratelli, che fu possibile procedere ai lavori di ristrutturazione e ampliamento affidati a Carlo Marcellini che, incorporando le abitazioni limitrofe (compresa quella dove nacque Amerigo Vespucci), condusse la fabbrica alle dimensioni attuali⁵¹³. Fulcro dell'intero edificio è tutt'oggi il monumentale scalone a doppia rampa, inaugurato però soltanto nel 1735, decorato con stucchi, affreschi e con la grande statua rappresentante *San Giovanni di Dio con un povero e l'arcangelo Raffaele* scolpita da Girolamo Ticciati. In quest'occasione venne riedificata anche la piccola chiesa adiacente sfruttando le mura perimetrali dell'antica infermeria e realizzando un ambiente a navata unica coperta con volta lunettata, con le pareti

⁵¹¹ Per la storia della famiglia Vespucci si veda F. Cardini in E. Ghidetti, E. Diana 2012, pp. 15-23.

⁵¹² A. Lucarella 1990; E. Diana 1999; V. Rotondi 1999, pp. 75-76.

⁵¹³ Per una approfondita disamina sulla storia architettonica dell'edificio si rimanda a M. T. Bartoli, C. Biagini, in E. Ghidetti, E. Diana 2012, pp. 49-77.

lateralmente scandite da lesene scanalate tra le quali sono stati inseriti gli altari, due per ogni lato, recuperati dalla chiesa precedente e sormontati da angeli in stucco. Una fonte importante che fornisce una descrizione puntuale dell'edificio sono le *Notizie storiche delle chiese fiorentine* pubblicate dal Richa in dieci volumi a partire dal 1754. Da queste si apprende che Marcellini non solo disegnò l'architettura ma furono opera sua anche “la facciata, gli stucchi, e i medaglioni dentro, e fuori”⁵¹⁴, il tutto realizzato “con pia liberalitate”⁵¹⁵ come si poteva leggere in un'epigrafe accanto al suo sepolcro nell'ingresso della chiesa. L'architetto fiorentino aveva originariamente decorato anche l'altare maggiore, nella parte sottostante, con una statua di *Cristo morto* modellata in argilla stoppa e gesso, ed in quella superiore con una composizione in stucco rappresentante *San Giovanni di Dio in gloria*, opere oggi perdute. Fatta eccezione per queste, tutte le altre descritte dal Richa sono ancora in loco: nel primo altare entrando a destra si vede infatti un *Transito di San Giuseppe* “quadro mediocrementemente dipinto da un Tedesco, che si trovava malato nello Spedale, il quale guarito volle lasciare a Padri questo segno di sua gratitudine a tante loro fatiche”⁵¹⁶; subito accanto è collocato un altare dedicato alla Madonna con “un Simulacro di Maria di terra cotta circondato dai santi Domenico, ed Antonio da Padova coloriti da Diacinto Botti discepolo del Furino”⁵¹⁷, opera considerata miracolosa perché grazie all'intercessione mariana l'ospedale venne salvato da un rovinoso incendio. Sulla parete sinistra invece la seconda cappella è decorata con un Crocifisso ligneo dipinto, al quale erano riconosciute doti taumaturgiche, infatti, come si legge sempre nelle *Notizie* del Richa, “nell'ultima peste di Firenze li Padri a piedi scalzi lo portarono in processione per tutta la città”⁵¹⁸. L'opera è inoltre circondata da un olio su muro con la *Vergine col Bambino e Santi* realizzato da Alessandro Gherardini. Finalmente “alla cappella che segue”, è posta “la Vergine addolorata con Cristo morto nel grembo effigiata da Giovanni Battista Lenardi discepolo di Lazzerò Baldi”⁵¹⁹. Nonostante il silenzio delle fonti successive, fatta eccezione per l'*Itinerario di Firenze Barocca* della Mosco e Waterhouse⁵²⁰, della tela ha recentemente trattato Anna Floridia nella monografia dedicata all'ospedale⁵²¹. In particolare, viene menzionata un'importantissima fonte antica che, oltre a descrivere puntualmente tutte le fasi di ampliamento e ridecorazione dell'edificio, fornisce anche notizie sulla tela di Lenardi, permettendo di avanzare delle considerazioni riguardo la sua datazione.

⁵¹⁴ G. Richa 1756 (1754-1762), IV, 2, p. 35.

⁵¹⁵ M. Visonà 1990, p. 106.

⁵¹⁶ G. Richa 1756 (1754-1762), IV, 2, p. 37.

⁵¹⁷ *Ivi*, p. 36.

⁵¹⁸ *Ivi*, p. 35.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 36.

⁵²⁰ Si veda rispettivamente M. Mosco 1974, p. 40; E.K. Waterhouse 1976, p. 88

⁵²¹ A. Floridia, in E. Ghilardi, E. Diana 2012, pp. 79-91

Si tratta della cronaca redatta dal priore del convento Tommaso Mongai tra il 1698 e il 1742⁵²², in cui si legge che la pala, destinata al nuovo altare della “Madonna delli Dolori”, venne “fatta in Roma, del signor Giovanni Battista Lenardi che morì pochi mesi dopo fatto questo quadro”⁵²³. Dunque, sapendo che l’artista venne a mancare, il 21 agosto 1703, la tela può considerarsi realizzata approssimativamente entro il maggio di quell’anno, quando all’inaugurazione della chiesa, già completata nel 1702⁵²⁴, erano effettivamente pronti soltanto gli altari laterali più prossimi alla tribuna, mentre gli altri due attendevano ancora di essere terminati. La notizia di Mongai appare di estrema importanza perché la tela di Firenze è l’unica opera per la quale è possibile stabilire una datazione certa. La pala così diventa un tassello fondamentale per la ricostruzione dell’attività pittorica dell’artista e per la ricognizione del suo catalogo.

Altro fatto su cui riflettere, nonostante l’opera sia stata eseguita a Roma e non a Firenze, è che Lenardi e Marcellini si erano con ogni probabilità conosciuti. L’architetto fiorentino, infatti, prima di ritornare alla città natale nel 1676, aveva compiuto, a partire dal 1671, un apprendistato a Roma presso Ercole Ferrata, nella cui dimora venne ospitato. Durante questo periodo l’artista provvide alla formazione del giovane che, oltre allo studio diretto sull’Antico poteva anche servirsi di numerosi calchi e copie⁵²⁵. Dall’*atelier* dello scultore algardiano passò poi a quello del più importante allievo di Pietro da Cortona, Ciro Ferri, pittore particolarmente amato dal Granduca Cosimo III che lo chiamò a terminare gli affreschi delle Sale dei Pianeti iniziati dal Berrettini. Questi introdusse Marcellini nell’Accademia di San Luca, dove nel 1672 partecipò all’annuale concorso clementino, vincendo il primo premio nella prima classe di scultura con un bassorilievo in terracotta raffigurante il mito ovidiano di *Decaulione e Pirra*, purtroppo andato perduto. Fu nell’anno successivo, il 1673, che Cosimo III, facendo giungere a Roma lo scultore Giovanni Battista Foggini e i pittori Anton Domenico Gabbiani e Atanasio Bimbacci, fondò l’Accademia Granducale sotto la direzione di Ciro Ferri, nella prestigiosa sede di Palazzo Madama. Qui, oltre a godere delle collezioni artistiche ed antiquarie conservate nell’edificio, si svolgevano quotidianamente le lezioni di disegno dal nudo⁵²⁶. È interessante notare che negli stessi anni anche Lenardi stava

⁵²² T. Mongai, *Libro Maestro dove saranno registrate tutte le scritture di questo venerabile Convento et Ospedale di Santa Maria dell’Umiltà di Fiorenza dell’Ordine di San Giovanni di Dio dando principio dalla fondazione conforme si è ritrovato dall’archivio di questa città ed altri luoghi*, Archivio di Stato Centrale di Firenze, Archivio di San Giovanni di Dio, ms. n.1, cc 70s., 70d.

⁵²³ T. Mongai, *Libro Maestro*, c. 80d, in A. Floridia, in E. Ghilardi, E. Diana 2012, p. 84.

⁵²⁴ Come confermano le fonti antiche. In particolar modo si veda F. Settimanni 1702-1737, XIV, c. 172; G. Richa 1756 (1754-1762), IV, 2, p. 37.

⁵²⁵ Si veda M. Visonà 1990, p. 18.

⁵²⁶ Sull’Accademia granducale a Roma si veda in particolare M. Visonà 2001, pp. 165-180.

provvedendo alla sua formazione frequentando i corsi accademici, dove infatti, nel 1672, l'anno in cui Marcellini vinceva la prima classe di scultura, il giovane pittore si aggiudicava il primo premio della terza classe di pittura, ad appena sedici anni. Inoltre, sarà proprio accanto a Ciro Ferri che Lenardi realizzerà nel 1687 i disegni per le carrozze e gli apparati effimeri, poi incisi da Westerhout, per celebrare la visita dell'ambasciatore inglese Roger Palmer, conte di Castlemaine. Alla luce di ciò se la pala fiorentina venne commissionata a Lenardi dai Fatebenefratelli perché l'artista aveva già realizzato per l'Ordine altre opere, tra cui quelle per la chiesa romana di San Giovanni Calibita, bisogna considerare che la vicinanza giovanile con Marcellini, architetto e decoratore dell'edificio nel quale l'opera sarebbe stata collocata, presupponeva anche una necessaria comunanza stilistica.

Per quanto riguarda il soggetto rappresentato nella pala, il *Compianto su Cristo morto* non poteva essere più indicato per il contesto ospedaliero in cui i degenti e i loro cari riuscivano a trovare consolazione alla malattia e alla morte, osservando il dramma rappresentato che, pur essendo divino, diventava così universale e squisitamente umano. La tela è ricca di citazioni, in particolar modo il gruppo della madre col figlio deriva dalla *Pietà* dipinta da Gaulli per Flavio Chigi nel 1666-1667⁵²⁷ (fig. 78) e che è a sua volta un'elaborazione della tela di medesimo soggetto di Annibale Carracci⁵²⁸. Lenardi però, pur riprendendo la posizione del corpo di Cristo abbandonato sul grembo di Maria, modifica l'inclinazione della testa che, appesantita, ricade non più indietro ma sulla spalla sinistra e viene sostenuta dalla mano della Madre, che stringe anche il polso esibendo così i segni del martirio sulla croce. Diversa è inoltre la resa della muscolatura, forse troppo accentuata, che però, rinunciando alla verosimiglianza, presenta un modello di bellezza ideale di stampo accademico mutuato dall'Antico, quasi un Endimione addormentato, il cui corpo incorrotto allude anche al trionfo di Gesù sulla morte. Inoltre, se già Baciccio rispetto ad Annibale aveva accentuato la partecipazione emotiva all'evento doloroso, sia nella gestualità della Vergine che in quella dei puttini, mantenendo però un'intonazione drammatica generalmente pacata, come mostra, ad esempio, l'espressione contrita che soltanto appena deforma la grazia delicata del volto materno, in Lenardi tutto ciò assume invece una connotazione ulteriormente enfatizzata. La

⁵²⁷ L'opera proveniente dalla collezione Incisa della Rocchetta tramite il matrimonio di Eleonora Chigi venne acquistata dallo Stato esercitando il diritto di prelazione nel 1966. Fu dipinta nel 1667 per Flavio Chigi ed era conservata nel palazzo di famiglia a piazza Colonna, oggi invece nella Gallerie Nazionali Barberini Corsini. Per una bibliografia specifica si veda L. Mochi Onori, in M. Fagiolo dell'Arco, D. Graf, F. Petrucci 1999, pp. 203-205; F. Petrucci 2009, p. 564.

⁵²⁸ La tela riprendeva ciò che il pittore bolognese aveva già sperimentato nella pala a San Francesco a Ripa e venne realizzata per i Farnese che la conservavano ancora nel palazzo romano nel 1653. Di proprietà del duca di Parma venne registrata nel 1680 nel Palazzo del Giardino; quindi, trasferita a Napoli nel 1734 dove è tutt'oggi conservata nel Museo di Capodimonte. Per una bibliografia specifica si veda D. Posner 1971, II, p. 52.

Madonna non è più una giovane fanciulla rosea ma una *Mater Dolorosa* che innalza pateticamente lo sguardo invocando una preghiera al cielo e muovendo la mano con gesto contratto. Questa più che la vaghezza delle figure femminili di Gaulli ricorda invece la tensione in alcuni volti di Giacinto Brandi - si pensi al *Compianto su Cristo morto* di Palazzo Barberini o alla *Deposizione* per la capella della Passione in Sant'Andrea al Quirinale⁵²⁹ (fig. 79) - che partendo dalla lezione di Reni e dalle sue celebri "arie di teste", giunge ad esiti carichi di *pathos*. Tutt'intorno partecipa al dramma una schiera di sei angeli che, volando in un'atmosfera carica di nubi, recano ciascuno un piccolo quadro con raffigurato un episodio significativo della vita di Gesù: partendo dall'alto la *Presentazione al Tempio*, la *Fuga in Egitto*, *Cristo tra i Dottori*, la *Salita al Calvario*, la *Crocifissione* e la *Deposizione*. Come giustamente osservato dalla Floridia, questa invenzione iconografica non trova precedenti né nella produzione di Lazzaro Baldi, né tantomeno in quella dei pittori maratteschi e dimostra come Lenardi, da sempre considerato scarsamente autonomo nelle scelte stilistiche e compositive, sia stato invece un artista capace di unire magistralmente alla lezione della grande pittura barocca, percorsi intellettuali ed artistici indipendenti. Che il pittore avesse avvertito o meno dipingendo l'opera che la sua vita stava volgendo al termine non potremmo mai saperlo, ma questa può a tutti gli effetti essere considerata una sorta di testamento spirituale. A riprova di ciò commuove la scelta di inserire nei quadri portati dagli angeli non scene generiche ma raffigurazioni da lui dipinte. Questo dettaglio è stato di estrema importanza perché mi ha aiutato ad avere un appiglio sicuro nell'attribuzione di due opere di cui si tratta in maniera più approfondita nelle rispettive schede. Nello specifico la *Crocifissione* è riconducibile alla tela conservata a Cascia nel Museo di Palazzo Santi, ma proveniente dalla distrutta chiesa di Santo Stefano presso la località di Colle S. Stefano, dubitativamente attribuita a Lazzaro Baldi da Zeri⁵³⁰ (pp. 198-205), mentre la *Fuga in Egitto* riproduce con alcune varianti la pala attribuita al pittore polacco Sebastianus Majewski rinvenuta nella chiesa di San Giuseppe a Teramo che, insieme ad altre tre, componeva la decorazione dell'altare maggiore (pp. 206-221).

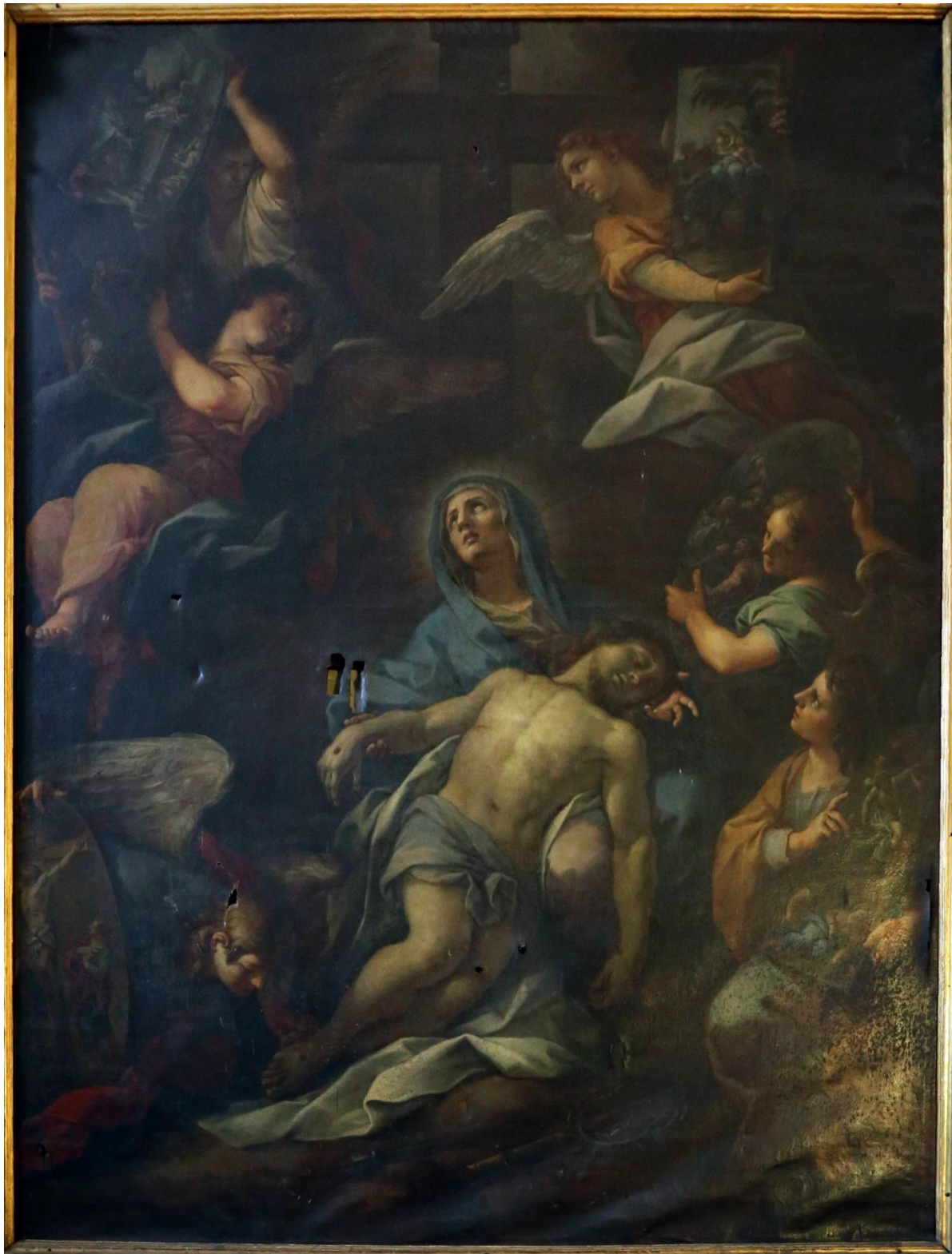
Quello che il pittore ha realizzato nella pala fiorentina non è altro che una celebrazione dell'Immagine all'interno dell'Immagine stessa, in cui l'episodio religioso già di per sé significativo, raggiunge, proprio attraverso la sua rappresentazione ed esibizione, una forza probante ancora maggiore. Tutto ciò se è vero per qualsiasi pittore in qualunque epoca, lo è

⁵²⁹ Si veda rispettivamente R. Vodret in L. Mochi Onori, R. Vodret 2008, p. 106; L. Lanzetta 1996, pp. 85-91; G. Serafinelli 2015, I, pp. 129-130.

⁵³⁰ Foto inv. 103724, verso: nota autografa di F. Zeri a matita: "L. Baldi (e bottega?)". Consultabile online sul sito <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/>.

ancora di più per un artista come Lenardi che è stato in grado di maturare una riflessione di questo tipo proprio grazie al lavoro nella bottega di Lazzaro Baldi specializzata, tanto da detenerne una sorta di monopolio, nella produzione di stendardi cerimoniali per le canonizzazioni, manufatti per loro stessa natura destinati ad essere esibiti e ad esibire. In questo senso l'opera a livello concettuale è ancora profondamente barocca perché mette in scena un episodio in cui la persuasione visiva e il potere retorico dell'immagine, figli di quella matrice culturale, sopravvivranno ancora nei secoli successivi⁵³¹.

⁵³¹ Della pala fiorentina si parla in A. Marras 2020, p. 78.



- Giovanni Battista Lenardi, *Vergine con Cristo Morto e angeli*, 1703, Firenze, chiesa di Santa Maria dell'Umiltà.



- Fig. 78. Giovanni Battista Gaulli, *Pietà*, 1666-1667, Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini.



- Fig. 79. Giacinto Brandi, *Deposizione*, 1676, Roma, chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, cappella della Passione.

2.14. Crocifissione di Cristo con Santo Stefano

Olio su tela, 218 x 187 cm

Cascia, Museo civico di Palazzo Santi già chiesa di Santo Stefano (Colle Santo Stefano - PG)

1690-1703

La tradizionale attribuzione a Lazzaro Baldi della tela in esame era già stata messa in discussione da Federico Zeri come testimonia la nota autografa a matita sulla fotografia conservata nell'omonima fototeca con la dicitura "L. Baldi (e bottega?)".⁵³² Sotto questa indicazione di comodo sono finite nel corso del tempo un vasto gruppo di opere accomunate dalla discendenza dai modi stilistici e compositivi del Baldi ma di livello qualitativo eterogeneo. In mancanza di un catalogo generale del maestro pistoiese, fatta eccezione per quello dei disegni redatto da Antonella Pampalone nel 1979⁵³³, opera ad oggi ancora fondamentale, e di sporadici studi specifici, come quelli recentemente pubblicati sulla chiesa romana di Sant'Anastasia⁵³⁴, appare molto difficile districare l'intricata matassa di artisti che lavorarono nell'affollata bottega del Baldi, isolando le diverse mani a cui spesso si sovrapponeva quella del maestro che apportava i ritocchi finali su composizioni dipinte da altri e da lui soltanto ideate. In tal senso si è cercato di riesaminare tutte le attribuzioni con il tentativo di isolare opere finite erroneamente sotto la generica dicitura "Lazzaro Baldi e bottega" ma invece realizzate da Giovanni Battista Lenardi che, come più volte ricordato, fu uno dei suoi migliori allievi insieme a Filippo Luzi. Il compito è stato in parte facilitato dal fatto che nel corso del tempo l'artista, a differenza di Luzi, sviluppò uno stile personale e distinguibile anche in opere basate sul disegno del maestro o che riprendevano composizioni largamente sperimentate in ambito cortonesco. Questo è il caso della pala rappresentante la *Crocifissione* un tempo collocata nell'altare maggiore della chiesa rurale che sorgeva in località Colle Santo Stefano in provincia di Perugia, distrutta dal sisma del 2016, a seguito del quale è stata collocata presso il Museo civico di Palazzo Santi a Cascia.⁵³⁵ La tela

⁵³² Bologna, Archivio Zeri, Fototeca, inv. 103724.

⁵³³ A. Pampalone 1979.

⁵³⁴ G.B. Fidanza 2010.

⁵³⁵ *Pittura del Seicento. Ricerche in Umbria* 1989, p. 479, n. 760.

rappresenta un'immagine di carattere devozionale diffusissima nel corso del Seicento che discende da un prototipo iconografico definito da Guido Reni⁵³⁶ (fig. 80). Questo modello verrà rielaborato da Pietro da Cortona nell'affresco realizzato tra il 1631-1632 per la cappella di Palazzo Barberini⁵³⁷ (fig. 81). Il Berrettini tornò con il medesimo soggetto nel periodo tardo della sua attività (1661) nella pala di formato ovale per la chiesa di San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo (fig. 82), da cui discendono una serie di repliche⁵³⁸. A partire da queste opere numerosi pittori cortoneschi elaborarono una lunga serie di *Crocifissioni*, tra cui si ricordano quelle di Ciro Ferri o, in ambito strettamente baldiano, l'affresco attribuito a Filippo Luzi nella sagrestia della chiesa di Santa Maria ai Monti dove il Cristo centrale non è dipinto ma è una scultura lignea⁵³⁹ (fig. 83). Questo tipo di immagini ormai tipologicamente definite alla fine del Seicento avranno una grande fortuna fino al Settecento inoltrato come è testimoniato dalle opere di Trevisani, Conca e Batoni a loro volta replicate in innumerevoli versioni di grande e piccolo formato diffuse su tutto il territorio italiano⁵⁴⁰ (figg. 84-85).

La pala in esame si inserisce all'interno di questo tipo di produzione che, data anche la destinazione, una chiesa nella campagna umbra, ben rappresenta come ciò che veniva richiesto e apprezzato era un'opera devozionale dalla forma canonizzata che portasse in provincia una eco dei modelli celebri di origine prettamente romana. L'attribuzione a Giovanni Battista Lenardi viene motivata da ragioni di carattere stilistico che si riscontrano nell'ambientazione cupa che sottolinea il dramma della scena e soprattutto nella maniera di realizzare i panneggi e i volti dei personaggi, meno stereotipati rispetto a quanto faccia Lazzaro Baldi che porta alle estreme conseguenze un tipo fisiognomico ideato da Pietro da Cortona ma derivante a sua volta dall'Antico. Inoltre, la composizione senza la figura di Santo Stefano (qui inserita perché santo titolare della chiesa) ma con lo stesso Giovanni Battista si ritrova in uno dei quadri con episodi della vita di Gesù portati dagli angeli nel *Compianto* dello Spedale di Ognissanti a Firenze. Come già detto nella scheda relativa (pp. 189-197), le tele non raffigurano episodi generici ma opere precedentemente realizzate

⁵³⁶ Ci riferisce alla *Crocifissione* oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, dipinta per la chiesa dei Cappuccini nella medesima città tra il 1617-1618. G. De Micheli, in *Guido Reni* 1988, pp. 70-71; S. Pepper 1988, pp. 240-241.

⁵³⁷ G. Briganti 1982, pp. 195-196, tav. 121; A. Lo Bianco 1997, p. 76.

⁵³⁸ Si ricorda in particolare quella nella chiesa di Santa Maria in Via Lata, G. Briganti 1982, p. 264.

⁵³⁹ L. Barroero 1990, p. 383. Si veda anche la scheda del Catalogo generale dei Beni Culturali OA 12 00256542.

⁵⁴⁰ Si pensi alla *Crocifissione* di Trevisani per la chiesa di San Silvestro in Capite (F. Di Federico 1971, pp. 56-67; A. Catalano 1996, p. 17; L. Puliti Pagura 2007, pp. 15-17), alla tela di piccolo formato già attribuita a Trevisani ma riportata a Sebastiano Conca conservata presso la Galleria Nazionale della Puglia "Girolamo e Rosaria Devanna" a Bitonto (OA 1600208701; L. Lorusso Romito 2009, p. 54) e alla *Crocifissione* di Pompeo Batoni del 1762 che si trova nel Museum of Fine Art di Boston (99.06 x 74.93 cm, inv. 1987.296, L. Barroero, F. Mazzocca 2008, p. 60).

dall'artista, fatto di estrema importanza perché, come in questo caso, ha aiutato nel restituire a Lenardi dipinti dalla paternità incerta.



- Giovanni Battista Lenardi, *Crocifissione di Cristo con Santo Stefano*, 1690-1703, Cascia, Museo civico di Palazzo Santi.



- Giovanni Battista Lenardi, *Vergine con Cristo Morto e angeli* (particolare), 1703, Firenze, chiesa di Santa Maria dell'Umiltà.



- Fig. 80. Guido Reni, *Crocifissione*, 1617, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



- Fig. 81. Pietro da Cortona, *Crocifissione*, 1631-1632, Roma, Palazzo Barberini, cappella, altare maggiore.



- Fig. 82. Pietro da Cortona, *Crocifissione*, 1661, Castel Gandolfo, chiesa di san Tommaso da Villanova.



- Fig. 83. Filippo Luzi e Lazzaro Baldi (?), *Altare del Crocifisso*, 1690-1702, Roma, chiesa di Santa Maria ai Monti, sagrestia.



- Fig. 84, Francesco Trevisani, *Crocifissione*, 1697, Roma, chiesa di San Silvestro in Capite.



- Fig. 85, Pompeo Batoni, *Crocifissione*, 1762, Boston, Museum of Fine Art.

2.15. Quattro episodi della vita di Giuseppe

Olio su tela 115 x 60 cm

Teramo, deposito già chiesa di San Giuseppe

1685-1690

Le quattro tele qui presentate per la prima volta sono state individuate attraverso una ricerca per soggetto fatta sul database online del Portale dei beni culturali ecclesiastici (BeWeb), partendo dalle iconografie rappresentate nei disegni di Lenardi, fogli che per la maggior parte raffigurano composizioni finite destinate ad essere tradotte od opere già dipinte. Un disegno conservato a Colonia con il *Sogno di Giuseppe*⁵⁴¹ ha trovato riscontro nella tela di medesimo soggetto emersa dal BeWeb che, insieme ad altre tre con episodi della vita del padre di Gesù, era disposta, alla destra e alla sinistra di una pala di formato più grande, nell'altare maggiore della chiesa teramana di San Giuseppe⁵⁴². L'edificio, attualmente inagibile e abbandonato, ha subito il crollo di una parte del soffitto ligneo seicentesco dovuto non ai sismi che negli ultimi anni si sono abbattuti sul territorio ma all'incuria umana, crollo a seguito del quale le tele sono state ricoverate in un deposito (figg. 86-87). Le opere che non è stato possibile visionare dal vivo nonostante le mie numerose insistenze versano a loro volta in uno stato precario per le numerose lacerazioni e la sporcizia, al di sotto della quale si riesce però ancora a percepire una elevata qualità pittorica.

Nelle schede di catalogo tutte e cinque le tele vengono riferite a Sebastiano Majewski, pittore di origine polacca attivo a Teramo nella prima metà del XVII⁵⁴³. L'attribuzione, non supportata da bibliografia o documentazione, è stata avanzata con molta probabilità per via del fatto che l'artista ha realizzato nel duomo della città le pitture, firmate e datate al 1623,

⁵⁴¹ Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, 248 x 168 mm, inv. Z 03136.

⁵⁴² A. Scocco Marini 2000, pp. 92-93; *Documenti dell'Abruzzo teramano. Teramo e la Valle del Tordino* 2006 (1983-2006), vol. VII, 2, pp. 757, 777-778.

⁵⁴³ (OA 13 00182659-1/2/3/4). Su Sebastiano Majewski si veda V. Bindi 1883, pp. 167-168; F. Verlengia 1926, pp. 2-3; A. Ryszkiewicz 1973; S. Marcone 1985, pp. 5-37; F.G.M. Battistella in *Documenti dell'Abruzzo teramano. Teramo e la Valle del Tordino* 2006 (1983-2006), vol. VII, 1, pp. 504-515; C. Iafelice 2014, pp. 723-735; B. Pio, E. Santangelo, M. Sgattoni 2014, pp. 133-144.

dell'altare della Sagrestia "Nuova" che si presenta con una forma simile a quello della chiesa di San Giuseppe, una monumentale cornice architettonica lignea con al centro una pala di grande formato circondata da quattro tele più piccole a cui se ne aggiunge un'altra sulla sommità (fig. 88). Di questa tipologia di altare di matrice spagnolesca, largamente diffusa in Abruzzo tra Cinque e Seicento, si trovano esempi in tutta la costa adriatica fino all'Italia meridionale, dalle Marche alla Puglia. Quello del duomo è in legno di noce e ha una forma classicheggiante di impostazione ancora cinquecentesca⁵⁴⁴ e si differenzia da quello della chiesa di San Giuseppe che è invece coperto da dorature e presenta nella parte bassa delle specchiature dipinte in finto marmo e in quella centrale due colonne tortili di gusto ormai pienamente barocco che ne situano la datazione al Seicento avanzato⁵⁴⁵ (fig. 89). Da un semplice confronto è evidente che la tela centrale e quelle laterali di quest'ultimo altare non possono considerarsi della stessa mano per le differenze stilistiche e qualitative come infatti confermato da Battistella che data la prima al 1630 mentre le altre intorno agli anni sessanta-settanta⁵⁴⁶. Da una ricerca fatta presso l'archivio diocesano di Teramo, resa molto difficoltosa dal fatto che la maggior parte dei documenti non sono stati ordinati per cui non sono accessibili alla consultazione, è emersa una inedita visita pastorale fatta dal vescovo Filippo Monti⁵⁴⁷ il 14 aprile 1667 presso la chiesa di San Giuseppe "extra moenia huius civitatis" in cui viene descritto l'interno dell'edificio ornato da un semplice altare portatile, dotato di sei candelieri lignei e alcuni sgabelli ed inoltre

"extat in dicto altari icona magna cum figuris B.ma Virginis, Pueri Jesu, S.ti Josephi significans redditus de Egitto, posita intus ornamentus ligneus satis elegantis, non dum tamen decoratus, sed cavet rectaque; Gubernata tamen à Rev.mo Patrizio Riccianti Can.us Apr.no, qui multis annis reperitus procurata huius Ecc.sia, ad uius favore de annis preteritis ducatos centus, et constat ex intram

⁵⁴⁴ F.G.M. Battistella in *Documenti dell'Abruzzo teramano. Teramo e la Valle del Tordino 2006* (1983-2006), vol. VII, 1, pp. 578-588; M.A. Adorante 2000, pp. 51-67; B. Pio, E. Santangelo, M. Sgattoni 2014, pp. 131-132.

⁵⁴⁵ L'altare è confrontabile, ad esempio, con quelli della chiesa di San Rocco a Montorio al Vomano in provincia di Teramo o con i tabernacoli monumentali all'interno della collegiata di Città Sant'Angelo in provincia di Pescara. Si veda A. Putaturo Murano 1991, pp. 329-342.

⁵⁴⁶ F.G.M. Battistella in *Documenti dell'Abruzzo teramano. Teramo e la Valle del Tordino 2006* (1983-2006), vol. VII, 1, p. 510.

⁵⁴⁷ Filippo Monti, fermano di nascita, dottore in legge e per cinque anni uditore generale della Nunziatura a Napoli, venne nominato vescovo della città di Teramo l'11 gennaio 1666, ma ricoprì la carica per pochi anni quando poi subentrò al cardinal Gabrielli nella direzione della diocesi di Ascoli Piceno dove si adoprò alla fondazione di un Conservatorio per zitelle e orfane (F.A. Marcucci 1766, p. 443) e che diresse fino alla morte avvenuta il 24 dicembre 1680. Il suo successore fu Giuseppe Armenj morto il 23 maggio 1693 a cui seguì Leonardo Cassiani di origine calabrese (1639-1715). Si veda F. Ughello 1717 (1717-1722), I, p. 374; N. Palma 1833 (1832-1836), III, pp. 143-149, 179.

rogatis manu q.m Jo.phi Valentis, ultra in constructione huius Ecc.sia, et ornamentavas eius, que omnia facta sunt ex pias clementis.”⁵⁴⁸

A quella data, dunque, l’altare si componeva di una cornice lignea elegante ma non ancora decorata che circondava soltanto la pala centrale rappresentante la Sacra Famiglia di ritorno dall’Egitto (fig. 90). Gesù Bambino tiene per mano Maria guidandola, insieme ad una schiera di angeli, verso la città di Nazareth le cui architetture si vedono sullo sfondo. Quest’opera di cui non viene indicato l’autore è probabilmente un’opera eseguita dalla bottega di Sebastiano Majewski come sembrerebbe dalla non eccelsa qualità se confrontata con i dipinti con le storie di San Bernardo nella cappella del duomo. Il committente di questi ornamenti fu il canonico Patrizio Riccianti, priore della chiesa di San Giuseppe nominato economo del seminario fondato per volere di Innocenzo X nel 1673⁵⁴⁹. Negli anni successivi venne realizzato un nuovo intervento decorativo con il quale si decise di mantenere la pala già *in loco* inserendola al centro del grande tabernacolo dorato, all’interno del quale vennero aggiunte le quattro tele con episodi della vita di Giuseppe, una tematica più consona alla titolazione della chiesa.

L’attribuzione di queste opere a Giovanni Battista Lenardi è dimostrata, come si è accennato, dalla vicinanza tra il dipinto con il *Sogno di Giuseppe* (fig. 91) e un disegno conservato a Colonia (fig. 92). L’episodio raffigurato ricalca le parole del Vangelo secondo Matteo per cui, dopo la partenza dei Magi “un angelo del Signore apparve in sogno a Giuseppe e gli disse: «Alzati, prendi con te il bambino e sua madre e fuggi in Egitto, e resta là finché non ti avvertirò, perché Erode sta cercando il bambino per ucciderlo»” (Mt 2,13). Il foglio riproduce la scena in una versione che verrà leggermente variata nel dipinto, dove la posizione di Maria con il Bambino e quella del paesaggio saranno invertite, lasciando Giuseppe in primo piano, non più dormiente ma svegliatosi di soprassalto per l’arrivo dell’angelo che gli indica la via da seguire. Questa figura definita da un netto contrasto chiaroscurale che ne enfatizza la gestualità, è rappresentata nel momento in cui plana dall’alto come si evince dai panneggi ancora rigonfi e dai capelli mossi dal vento, quest’ultimo particolare di memoria raffaellesca (si pensi al portatore sulla destra nella pala Baglioni), si ritrova puntuale in numerose composizioni del pittore come, ad esempio, nel chierichetto del *Miracolo di Giovanni di Matha* (fig. 98, p. 227) o nei servitori con vassoio delle tele Alberoni (pp. 170-188).

⁵⁴⁸ Teramo, Archivio Diocesano, II B, F. 9, doc. 5. Colgo l’occasione per ringraziare la Dott.ssa Francesca Petrella per avermi ricevuto in archivio e avermi messo a disposizione parte della documentazione.

⁵⁴⁹ N. Palma 1834 (1832-1836), IV, p. 330; B. Carderi 1973, p. 5.

Un ulteriore elemento che, in mancanza di prove documentarie, dimostra che i quattro dipinti sono di Giovanni Battista Lenardi si trova nella pala con il *Compianto su Cristo morto* per la chiesa di Santa Maria dell'Umiltà dell'ospedale San Giovanni di Dio a Firenze (pp. 189-197). Come nel caso della *Crocifissione* di Cascia, uno degli angeli che recano dei quadri con scene della vita di Gesù tiene una *Fuga in Egitto* che è la diretta trasposizione di una delle tele teramane. La composizione è pressoché sovrapponibile ma soprattutto è lo stesso il particolare formato verticale molto sviluppato in altezza (figg. 93-94). Nell'opera la limitatezza dello spazio a disposizione viene superata incentrando l'attenzione sull'abbraccio tra la Madre e il Figlio, illuminati da un bagliore che evidenzia la tenera gestualità, mentre Giuseppe accanto li guarda restando in ombra e conducendo il mulo su cui siede Maria. Il paesaggio montuoso e le palme concorrono ad inverare la composizione.

La stessa soluzione si ritrova anche nella tela in cui Giuseppe insieme al giovane Gesù, grazie ai sapienti contrasti chiaroscurali, emerge dall'interno della bottega dove è rappresentato mentre sta realizzando dei lavori di falegnameria. Maria invece sullo sfondo in basso a destra siede intenta al cucito (fig. 95).

L'ultima tela con il matrimonio tra Giuseppe e Maria, in ordine cronologico la prima della serie (fig. 96), mostra invece la soluzione compositiva meno originale riproponendo una scena con il sacerdote al centro che tiene le mani degli sposi molto utilizzata dal Rinascimento in poi e definita nel corso del Seicento in una forma canonizzata, si pensi, ad esempio, alla pala dipinta da Carlo Maratti per la chiesa di Sant'Isidoro a Capo le Case, largamente diffusa anche grazie all'incisione di Benoit Farjat⁵⁵⁰ (fig. 97).

Allo stato attuale delle ricerche non si conosce la data di realizzazione delle quattro tele né il committente, forse un membro della famiglia Tullj che mantenne il patronato della chiesa

⁵⁵⁰ Un esemplare della stampa è conservato a Roma presso l'Istituto centrale per la grafica (326 x 228 mm, inv. S-FC53038). La cappella nella chiesa di Sant'Isidoro venne invece fatta costruire a metà del Seicento da Flavio Alaleona per collocarvi la sua sepoltura, affidando a Carlo Maratti, all'epoca ventisettenne, la realizzazione delle tele dedicate a San Giuseppe. Venne così descritta dal Bellori: "l'anno 1652, terminò la cappella parimente dedicata a San Giuseppe, in Roma nella chiesa di Sant'Isidoro [...] cominciando dal quadro di mezzo sopra l'altare, dipinse lo Sposalizio di San Giuseppe che appressa l'anello al dito della Vergine, mentre il Sacerdote nel mezzo a lei regge la mano. Nelle lunette di sopra da un lato, colori a fresco la Natività del Signore col Bambino sul fieno della mangiatoia, da cui sparge il lume sopra la Vergine, e i Pastori. Dall'altro lato vi è il Sogno del santo, quando l'Angelo gli rivela il mistero del Parto Divino di Maria. Sotto ne' quadri laterali seguitò a dipingere ad olio la Fuga in Egitto; ove il santo in atto di passare un'acqua, si appoggia con una mano al bastone, e porge l'altra alla Vergine che lo seguita col Bambino in braccio, e muovendo lentamente il passo, lo mira, e par che tema di non destarlo. Nella qual figura Carlo fin da quel tempo espresse, come su proprie le bellissime idee di Guido: tale apparisce la Vergine col Figliolino sopra un nobil manto azzurro. Dipinse incontro il Transitò di San Giuseppe anelante nello spirare l'anima sua [...]". Cit. G.P. Bellori, in *Ritratti di alcuni celebri pittori* 1731, pp. 155-156. Si veda inoltre A. Daly 1971, p. 40; S. Albi 2016, pp. 27-52; S. Albi 2019, pp. 143-174.

fino a 1799, quando il barone Alessio, letterato e massone, fu ucciso insieme a tutta la sua famiglia⁵⁵¹. La custodia di lì passò alla famiglia Di Pietro che apparteneva alla Confraternita dei Falegnami, il cui patrono è San Giuseppe. Un elemento che può in parte chiarire il collegamento tra Giovanni Battista Lenardi e l'Abruzzo è l'artigiano a cui l'altare ligneo è attribuito ovvero Domenico Aviotto, italianizzazione di Aviot, cognome di origine lorenese. Egli doveva essere a capo di una bottega insediata stabilmente a Teramo dove risiedeva, ma che prendeva delle commesse anche in territorio marchigiano dove realizzò tre altari lignei per la chiesa gesuita di San Venanzio e, nel 1654, cinque per quella di Sant'Angelo Magno dei monaci Olivetani, entrambe ad Ascoli Piceno ma molto vicine tipologicamente all'altare della chiesa di San Giuseppe⁵⁵². L'origine lorenese di Aviotto è un dato di estremo interesse perché spiegherebbe la scelta di Lenardi nella realizzazione delle quattro tele, avendo egli lavorato alla pala dell'altare maggiore della chiesa di San Nicola dei Lorenesi (pp. 63-76). Le opere, per cui si può ipotizzare una datazione tra il 1685 e il 1690 e per le quali si auspica un intervento di restauro che oltre alla conservazione ne permetterebbe una più chiara lettura, rappresentano un tassello importante nella ricostruzione del catalogo dell'artista e sono la testimonianza di come da Roma i dipinti raggiungano tutto l'orbe cattolico, anche una piccola chiesa di provincia. Nello stesso modo le ancone della chiesa ascolana di Sant'Angelo Magno vennero decorate con tele di Carlo Maratti, Giuseppe Ghezzi e Giacinto Brandi a dimostrare ulteriormente che la provenienza romana era un certificato di qualità e prestigio.

⁵⁵¹ Alessio Tullj (1739-1799) era figlio di Silvestro Tullj ed Eufemia Michitelli fu autore di operette e trattatelli di argomento storico erudito e membro della massoneria. Si veda N. Palma 1836 (1832-1836), V, pp. 135-136; R. Di Castiglione 2006, I, pp. 55, 70-71.

⁵⁵² F.G.M. Battistella in *Documenti dell'Abruzzo teramano. Teramo e la Valle del Tordino* 2006 (1983-2006), vol. VII, 1, pp. 582-583.



- Figg. 86-87. Teramo, chiesa di San Giuseppe, esterno e interno (stato attuale)



- Fig. 88. Altare con Storie di San Bernardo, Teramo, Duomo, sagrestia.



- Fig.89. Altare maggiore, Teramo, chiesa di San Giuseppe, (prima del crollo del soffitto)



- Fig. 90. Sebastiano Majewski (attr.), *Ritorno dalla fuga in Egitto*, Teramo già chiesa di San Giuseppe, altare maggiore.



-Fig. 91. Giovanni Battista Lenardi, *Sogno di Giuseppe*, Teramo, già chiesa di San Giuseppe



- Fig. 92. Giovanni Battista Lenardi, *Sogno di Giuseppe*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, 248 x 168 mm, inv. Z 03136.



-Fig. 93. Giovanni Battista Lenardi, *Fuga in Egitto*, Teramo, già chiesa di San Giuseppe.



- Fig. 94. Giovanni Battista Lenardi, *Vergine con Cristo morto e angeli* (particolare), 1703, Firenze, chiesa di Santa Maria dell'Umiltà.



-Fig. 95. Giovanni Battista Lenardi, *Giuseppe falegname nella bottega*, Teramo già chiesa di San Giuseppe.



- Fig. 96. Giovanni Battista Lenardi, *Sposalizio di Giuseppe e Maria*, Teramo già chiesa di San Giuseppe



- Fig. 97. Giuseppe Sinceri, Benoit Farjat da Carlo Maratti, *Sposalizio di Giuseppe e Maria*, 326 x 228 mm, Roma, Istituto centrale per la grafica, inv. S-FC53038.

2.16. Visione di Giovanni di Matha

Olio su tela, 90 x 180 cm

Roma, Convento di San Carlo alle Quattro Fontane

1694 c.

La tela è riprodotta in una foto in bianco e nero conservata presso la Fototeca Zeri, dietro la quale a matita si legge la nota autografa: “molto vicino a G.B. Lenardi (Zeri, 8 sett. 68)”⁵⁵³. A partire da questa indicazione, insieme a quella dell’originaria collocazione ovvero il convento adiacente alla chiesa romana di San Carlo alle Quattro Fontane, è stato possibile rintracciare l’opera ancora presso la struttura e più di preciso appesa nella sala dedicata alle preghiere quotidiane, in una parte dell’edificio normalmente non accessibile al pubblico⁵⁵⁴. Il quadro, nella cornice dorata originale, versa purtroppo in cattivo stato di conservazione, con numerose cadute della pellicola pittorica sparse per tutta la superficie nonché un generale strato di sporco che ne occulta in parte la cromia originale⁵⁵⁵ (fig. 98). Nonostante ciò, l’opera è di qualità, ricca di figure poste in un ambiente classicheggiante scandito da arcate che allude alla chiesa all’interno della quale avvenne il miracolo rappresentato. L’episodio raffigura la visione che Giovanni di Matha, fondatore dell’Ordine dei padri Trinitari, ebbe durante la celebrazione della sua prima messa il 28 febbraio 1193 quando gli apparve un angelo accompagnato da due schiavi che lo indusse a vendere ogni bene per prepararsi al suo ministero. Proprio riguardo l’iconografia della tela sono necessarie alcune puntualizzazioni. Zeri aveva identificato nella figura barbata sulla sinistra Felice di Valois, l’altro santo fondatore dell’Ordine, probabilmente in funzione del fatto che la canonizzazione, avvenuta nel 1694, aveva interessato entrambi i beati⁵⁵⁶. In realtà nell’episodio raffigurato, il santo

⁵⁵³ Foto inv. 103707. Consultabile online sul sito <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/>.

⁵⁵⁴ Mi è stato possibile visitare le stanze e visionare la tela grazie alla gentilezza e disponibilità del sagrestano, del parroco Padre Alfonso e soprattutto del Padre Superiore Pedro Aliaga che si coglie l’occasione per ringraziare, poiché mi ha anche permesso di scattare le fotografie riportate di seguito e di esaminare la documentazione in suo possesso.

⁵⁵⁵ La presenza di cadute di colore veniva già indicata nella scheda dell’opera redatta dalla Soprintendenza di Roma il 15 maggio 1991 (OA 1200232677).

⁵⁵⁶ Dopo la beatificazione proclamata da papa Alessandro VII il 21 ottobre 1666, venne ufficialmente emessa da Innocenzo XII nel 1694 la canonizzazione equipollente. Questa, applicata raramente, prevede la possibilità da parte del pontefice di sancirla “senza alcuna sentenza formale definitiva, senza aver premesso alcun processo

francese non poteva essere presente perché la prima messa officiata da Giovanni di Matha era avvenuta prima dell'incontro tra i due⁵⁵⁷. Assistevano invece alla funzione numerosi prelati, l'abate di San Vittore e soprattutto il Vescovo di Parigi nel quale potrebbe essere identificato proprio il religioso inginocchiato con le mani giunte, anche per via dell'abbigliamento con la mantellina e il tricorno nero appoggiato sull'alto sgabello damascato, abiti con i quali Felice non viene mai raffigurato⁵⁵⁸. Bisogna inoltre ricordare che l'episodio è stato tramandato dalle fonti in due differenti versioni che si distinguono soprattutto per l'oggetto dell'apparizione: la più antica, redatta da un anonimo del XIII secolo e confermata da un documento scritto da Tommaso da Eccleston, racconta che ad apparire a Giovanni nel momento della consacrazione dell'Eucarestia, sarebbe stato Gesù Cristo in persona, mentre nella versione più recente un angelo, recante in mano una croce rossa e celeste ed accompagnato da due schiavi "alla destra un Cristiano e alla sinistra un Moro, ambidoi incatenati, il che mostrava segno di schiavitù e di cambiar l'uno per l'altro"⁵⁵⁹. Quest'ultima sembra la variante scelta per l'iconografia della tela, evidentemente quella divenuta più popolare⁵⁶⁰, con l'eccezione che la figura angelica non sostiene fisicamente l'attributo ma lo esibisce ricamato sulla veste, la quale allude all'abito bianco che verrà adottato dall'ordine religioso. L'episodio è il più significativo della vita di Giovanni di Matha, perché tramite quest'apparizione fonderà la congregazione che assumerà come missione la redenzione degli schiavi cristiani dalle catene degli infedeli. Tutto ciò assumeva un'importanza particolare a seguito della caduta di Gerusalemme, avvenuta nel 1187, quando molti cristiani rimasti in Terra Santa furono perseguitati dagli islamici e costretti alla conversione. Oltre al peccato d'apostasia diventava inaccettabile e insidiosa la presa di potere sia militare sia religiosa che gli arabi stavano via via assumendo, perché minava alle basi la solidità del cattolicesimo. La missione dei Trinitari che, nel XII secolo, si dedicavano alla difesa del cristianesimo dagli infedeli, restava ancora attuale nel XVII quando, sia la continua

giuridico, senza aver compiuto le consuete cerimonie" (P. Lambertini, ed. 2010, 1.1, p. 41, n. 1), laddove esistano tre condizioni: l'antichità del culto, la ricchezza delle fonti storiche in merito e la fama dei prodigi.

⁵⁵⁷ Quando Felice si ritirò su una montagna vivendo come un anacoreta, giunse presso di lui, guidato da un angelo, Giovanni. In seguito ai due apparve un cervo "che portava in sulla fronte, oltre i pregi d'una non ordinaria bianchezza, una Croce di due misteriosi colori cremesimo, e celeste; perché faceva la funzione di Messaggero inviato dal Sovrano Signore, a cui stava a petto di dar l'ultima mano all'orditura de' suoi adorabili disegni" (A.F. Tarizzo 1699, p. 145), ovvero quello di indicare ai due il loro scopo di vita cioè la fondazione dell'Ordine dei Trinitari. Sarà proprio a seguito di quest'apparizione, misteriosa ed inspiegabile per Felice, che il compagno Giovanni gli racconterà di quella avvenutagli durante la celebrazione della prima messa, e questo indurrà i due a stringere un sodalizio di vita per portare avanti la missione affidatagli dal Signore.

⁵⁵⁸ Si veda D. dello Spirito Santo 1852, p. 6.

⁵⁵⁹ Cit. *La celeste istituzione del sacro ordine della s. ma Trinità della redenzione delli schiavi* 1639, pp. 18-19; trascritto da F. Svizzeretto, in A. Englen 2003, p. 397.

⁵⁶⁰ Non a caso anche nelle biografie dei due santi pubblicate immediatamente dopo la canonizzazione questa è la versione riportata. A.F. Tarizzo 1698; A.F. Tarizzo 1699.

minaccia turca ai confini dell'Europa sia la progressiva colonizzazione dei territori asiatici e sudamericani, richiedevano una nuova spinta nel diffondere il duplice messaggio di soccorso ai cristiani perseguitati e di conversione dei popoli indigeni. Per queste ragioni la Chiesa di Roma incoraggiò il culto dei due santi auspicandone la diffusione favorita anche grazie ad opere pittoriche di piccolo formato come quella in analisi che deve considerarsi dipinta intorno al 1694 data, come si è accennato, in cui venne proclamata la canonizzazione dei due santi.

Per quanto riguarda la paternità, pur in mancanza di documentazione, il nome di Lenardi viene confermato dall'esistenza di un disegno conservato presso il Wallraf-Museum di Colonia⁵⁶¹ (fig. 99). Il foglio riproduce la composizione finita con minime varianti nel fondale, dove la nicchia sormontata da una conchiglia verrà semplificata nel dipinto con l'apertura pure delle arcate che lasciano intravedere il cielo, e nel gruppo all'estrema destra, modificato togliendo un personaggio e collocando l'altro in ombra. Questo accorgimento pone in maggiore risalto il protagonista eliminando un elemento di potenziale distrazione.

L'opera può trovare un confronto con le due tele di Ludovico Gimignani rappresentanti *Santa Maddalena dei Pazzi guarisce un'indemoniata* (fig. 100) e soprattutto con la *Comunione di San Gioacchino francescano* (fig. 101) entrambe conservate a Palazzo Rospigliosi e commissionate da papa Clemente IX in occasione della canonizzazione dei santi avvenuta nel 1669⁵⁶². Le tele oltre a rientrare nella stessa tipologia di manufatto dell'opera in esame, presentano delle soluzioni compositive simili, per le ambientazioni e l'alto numero di personaggi che le popolano. Lenardi però rispetto alle scelte adottate da Gimignani, accentua l'orizzontalismo, distribuendo in maniera più armonica le figure nello spazio ma soprattutto ponendole in secondo piano rispetto all'evento miracoloso. Queste sono rese attraverso una pennellata più diluita e compendiaria, con un accorgimento spesso usato dal pittore per donare maggiore profondità spaziale alla composizione. Il turbinio di personaggi di Gimignani è ridotto al solo gruppo sulla sinistra composto dal chierichetto inginocchiato in atto di suonare una campanella e sulla destra, dalla figura di tre quarti⁵⁶³ (fig. 102).

⁵⁶¹ Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, 173 x 214 mm, inv. n. Z 03114.

⁵⁶² U.V. Fischer Pace 1980, pp. 46-51; F. Cappelletti 2014, p. 231. Ai dipinti per la canonizzazione lavorò anche Lazzaro Baldi, si veda P. Pacini 2014, pp. 98-111, 125.

⁵⁶³ Proprio questa figura è il più chiaro debito all'opera di Ludovico Gimignani ed in particolare riprende la posizione del soldato inginocchiato sulla sinistra in una pala perduta dipinta per la Chiesa di Gesù e che si trovava in un altare del transetto sinistro. Questa, nominata nella guida del Titi del 1674, fu probabilmente eliminata intorno al 1694, quando Andrea Pozzo assunse l'incarico di creare una nuova cappella del Santo. La composizione è conosciuta tramite un bozzetto conservato a Düsseldorf ed un disegno preparatorio che si trova all'Albertina di Vienna (inv. 1117). Vari schizzi per i particolari delle figure sono invece conservati presso

Quest'ultima, avvolta da un ricco panneggio, sembra bloccarsi improvvisamente nella sua avanzata alla vista dell'angelo. La sua ombra si proietta sull'altare e il braccio si protende in avanti, con uno stratagemma già utilizzato nel San Nicola di San Giuseppe dei Falegnami, apparentemente semplice ma che permette di creare spazialità e movimento concentrando l'attenzione in quel punto e quindi verso il miracolo subito dietro. Le soluzioni adottate in questa opera sono presenti anche in alcuni disegni conservati presso il *Cabinet des Dessins* del Louvre. Uno di questi, indicato come una copia da un'originale di Lenardi (fig. 103), presenta nella parte destra, il medesimo tendaggio annodato a creare una quinta scenica, come pure una simile ambientazione classicheggiante scandita da ampie arcate aperte su di un paesaggio.⁵⁶⁴ Nel secondo invece (fig. 104), attribuito al pittore dalla Prospero Valenti Rodinò, si vede nella parte sinistra, la figura del porta-cero di spalle che, in controparte e senza attributo, è la stessa riproposta in primo piano e questa volta sulla destra⁵⁶⁵.

Infine, interessante notare che una memoria dell'iconografia della tela di Lenardi, soprattutto per la posizione della figura centrale e quella dell'angelo, è presente nell'opera di medesimo soggetto dipinta da Andrea Casali nel 1776 per la cappella di San Giovanni di Matha nella chiesa della SS. Trinità degli Spagnoli (fig. 105).⁵⁶⁶ L'opera dipinta nella piena maturità

l'Istituto centrale per la grafica ed in particolare uno (inv. FC 127791) riproduce il personaggio in questione. Per una bibliografia specifica si veda U.V. Fischer Pace 1980, pp. 60-62, figg. a pp. 221-222.

⁵⁶⁴ Inv. 15126, 390 x 250 mm. Proveniente dalla collezione dell'architetto tedesco Lambert Krahe con un'antica attribuzione a Carlo Maratti ha una generica titolazione "Domenicano su un pulpito con un cappello da dottore", più presumibilmente rappresenta San Domenico, in basso, che predica contro i Catari, rappresentati dal personaggio sul pulpito. Questo, infatti, stringe in mano la croce occitana, simbolo della dottrina eretica.

⁵⁶⁵ Inv. 16731, 170 x 230 mm. Il foglio che secondo la dicitura della scheda museale rappresenterebbe "Plusieurs figures, paraissant implorer un pape" raffigura invece l'episodio della Presentazione al Tempio della Vergine Bambina, accompagnata dai genitori, Sant'Anna e San Gioacchino, di fronte al grande Sacerdote. Interessante notare che le figure centrali della scena sono tratte, seppur con minime variazioni, dalla grande pala di medesimo soggetto dipinta da Francesco Romanelli per la Basilica Vaticana tra il 1639 e il 1642, ma poi trasferita nella Basilica di Santa Maria degli Angeli dov'è tutt'ora conservata. Se il gruppo principale del disegno è effettivamente lo stesso della tela di Romanelli, la scena viene però variata sia per l'andamento, orizzontale e non verticale (fatto che fa pensare fosse destinata ad un'opera da cavalletto), sia nelle figure di contorno. Queste ricordano alcuni personaggi presenti nella pala di Pietro da Cortona per San Carlo ai Catinari, liberamente reinterpretati da Lenardi pur partendo dal modello cortonesco. Del foglio esiste una replica più fesa nel tratto conservata a Colonia presso Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, (208 x 273 mm inv. n. Z 03149).

⁵⁶⁶ L'edificio, fatto costruire tra 1741 e il 1746 sotto il pontificato di Benedetti XIV, dall'architetto portoghese Emanuele Rodriguez dos Santos aiutato da Giuseppe Sardi, oltre ad ospitare la pala d'altare dipinta da Corrado Giaquinto e l'affresco della volta realizzato da Gregorio Guglielmi, ha, nelle cappelle laterali, un'altissima concentrazione di opere dipinte da Andrea Casali. L'artista (Civitavecchia, 1705 - Roma, 1784) si formò presso l'Accademia di San Luca dove vinse, nel 1725, il secondo premio per la II classe del Concorso Clementino. Nel 1728 ricevette la sua prima commissione importante, dipingendo un ciclo di 32 lunette nel chiostro della Basilica di San Sisto Vecchio, ottenendo poi il titolo cavaliere dell'Ordine dello Speron d'Oro. L'anno successivo dipinse un *San Filippo Neri in estasi* e due ovali raffiguranti *Santi francescani* nella chiesa di San Gregorio della Divina Pietà e negli anni successivi alcune opere per delle chiese del reatino. Protetto dal Cardinal Ottoboni, ricevette da questi la commissione per gli affreschi nella Cappella del Sacramento a San Lorenzo in Damaso che il religioso intendeva utilizzare come sepoltura. Raggiunta ormai la notorietà nel 1736 dipinse due tele per il Palazzo Reale di Madrid e dal 1741 si trasferì in Inghilterra dove ebbe una prolifica

dell'artista dimostra chiaramente come alcune soluzioni stilistiche e compositive ideate sul finire del XVII secolo in ambito accademico, passando attraverso l'insegnamento dei suoi due maestri Trevisani e Sebastiano Conca, vengano traggiate nel Settecento e rimangono pressoché immutate quasi cento anni dopo.

attività anche come ritrattista, fino al ritorno a Roma nel 1767. Negli ultimi anni realizzò le tele per la SS. Trinità degli Spagnoli e si spense nel 1784. Per una bibliografia specifica sulla chiesa si veda A. Anselmi 2012, pp. 71-73; sull'artista di rimanda a O. Michel 1978.



- Fig. 98. Giovanni Battista Lenardi, *Visione di San Giovanni di Matha*, 1694 c., Roma, convento di San Carlo alle Quattro Fontane.



- Giovanni Battista Lenardi, *Visione di San Giovanni di Matha* (particolare), 1694 c., Roma, convento di San Carlo alle Quattro Fontane.



- Fig. 99. Giovanni Battista Lenardi, *Visione di Giovanni di Matha*, 173 x 214 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, inv. n. Z 03114



- Fig. 100. Ludovico Gimignani, *Santa Maria Maddalena de Pazzi guarisce un'indemoniata*, 1669, Roma, Galleria Pallavicini.



- Fig. 101. Ludovico Gimignani, *Comunione di San Gioacchino francescano*, 1669, Roma, Galleria Pallavicini.



- Fig. 102. Giovanni Battista Lenardi (copia da), *Predica di San Domenico*, inchiostro bruno con acquerellature grigie su carta bianca, 390 x 250 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 15126.



- Fig. 103. Giovanni Battista Lenardi, *Presentazione al Tempio della Vergine Bambina*, inchiostro bruno con acquerellature grigie su carta bianca, 170 x 230 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 16731.



- Fig. 104. Andrea Casali, *Visione di San Giovanni di Matha*, 1776, Roma, chiesa della SS. Trinità degli Spagnoli, cappella di San Giovanni di Matha.

2.17. Martirio di San Leodegario

Olio su tela, 210 x 145 cm

Chauvigny, chiesa di Notre-Dame

1702

La tela documentata per la prima volta nel 1996 nella scheda di catalogo nell'Inventario Generale del Patrimonio Culturale francese (PM860001), versava in uno stato di conservazione precario. Negli anni successivi si è provveduto al restauro e alla sua pubblicazione⁵⁶⁷. Oggi si trova nella chiesa di Notre-Dame a Chauvigny, un piccolo comune nel dipartimento della Vienne nella regione della Nuova Aquitania ma era originariamente collocata in una chiesa sotto il patronato di San Leodegario. L'edificio venne prima soppresso durante la Rivoluzione, poi venduto nel 1823 ed in seguito abbattuto per far spazio al palazzo municipale. Una ricerca nei registri parrocchiali ha portato alla luce un documento che fornisce interessanti informazioni riguardo l'opera:

“Le dix-septiesme jour d’aoust mil sept cent deux a été offert et déposé au maistre autel de l’église de céans, le tableau de saint Léger, évêque d’Autun et martyr, patron de cette mesme église, par le don qu’en a fait Me Joseph de L’Isle, originaire de ceste paroisse et à présent Me chirurgien à Rome, cy prèsant, lequel nous a assuré que ledit tableau a reçu la benediction del pape Clemant once, luy le tenant entre ses mains, en foi de quoi nous sommes soussignés. Joseph de L’Isle, C. Laurendeau curé.”⁵⁶⁸

La pala, dunque, venne esposta nella chiesa il 17 agosto 1702 dopo essere stata commissionata a Roma dal medico francese Joseph de L’Isle ed aver ricevuto la benedizione di papa Clemente XI. Nulla si sa di questo misterioso personaggio che decise di omaggiare la parrocchia del suo paese natale con un’opera realizzata in Italia⁵⁶⁹.

Il santo, nominato vescovo riformatore di Autun nel 663, appoggiò il re di Austrasia Childerico II, alla morte del quale i suoi oppositori, Teodorico III ed Ebroino, presero il potere e lo imprigionarono con l’accusa di aver cospirato per l’uccisione del precedente sovrano. Rinchiuso per due anni nel monastero di Fecamp in Normandia, venne più volte

⁵⁶⁷ Si veda H. Roy 1998, pp. 115-117, n. 61; H. Roy 1999, pp. 190-194. La paternità è stata confermata sia da Erich Schleier che da Ursula Fischer Pace.

⁵⁶⁸ Trascritto in H. Roy 1999, p. 191.

⁵⁶⁹ Forse si tratta dell’autore di un trattato dedicato al cardinal Passionei. Si veda J. De L’Isle 1741.

torturato, quindi accecato, fu alla fine assassinato nei boschi di Sarcing nella Somma nel 678. La scena della tela ripropone proprio questo momento: tutto ruota attorno alla figura del santo, prostrato in terra e accompagnato dai suoi attributi (la mitra e il bastone pastorale) e circondato dai quattro carnefici inviati per l'esecuzione. Tre di questi, sulla destra, pentitisi all'ultimo momento, sono rappresentati l'uno mentre gli bacia religiosamente la stola e gli altri due, subito dietro, mentre assistono alla scena con fare supplichevole. Sulla sinistra invece l'ultimo rimasto, attese le ultime preghiere del condannato, è raffigurato in atto di sferrare il colpo finale con il quale gli mozzerà il capo. La scena, immersa in suggestivo ed ombroso paesaggio boschivo, rischiarato sullo sfondo da un cielo crepuscolare, è dominata dall'apparizione di un putto pronto a recare la palma del martirio. Proprio questo particolare ricorda le delicate apparizioni che popolano le opere del Baciccio, unite a un ricordo delle cromie di Lanfranco, evidenti sia nei contrasti luministici che soprattutto nelle nubi dorate sulla sommità. La composizione, con il santo al centro e la figura dell'aguzzino sulla sinistra pronto a scagliare il colpo finale viene ripresa invece da Pietro da Cortona e si ritrova sia nella pala con il *Martirio di San Lorenzo* dipinta per l'altare maggiore della chiesa romana di San Lorenzo in Miranda⁵⁷⁰, sia nella *Lapidazione di Santo Stefano*⁵⁷¹ (fig. 105). Inoltre, simile sono l'ambientazione, le figure angeliche sulla sommità come pure sullo sfondo, in entrambi casi un gruppo di fedeli che assistono al martirio. Ciò dimostra ancora una volta come siano maggiormente apprezzati dalla committenza per opere di soggetto religioso riferimenti stilistici ormai assimilati come quelli cortoneschi, conosciuti ed apprezzati per tutto il Settecento.

⁵⁷⁰ P. Mangia, in A. Lo Bianco pp. 364-365.

⁵⁷¹ La composizione del dipinto oggi all'Hermitage è stata stampata in incisione di cui si conserva un esemplare presso il Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna (525 x 329 mm, inv. Pn 5952). Si veda C. Le Blanc, 1856 (1845-1890), II, p. 574, n. 3.



- Giovanni Battista Lenardi, *Martirio di San Loedegario*, chiesa di Notre Dame, Chavigny (prima e dopo il restauro).



- Fig. Pietro da Cortona, *Lapidazione di Santo Stefano*, 1660 c., San Pietroburgo, Hermitage.

3. Opere disperse

Meritano una menzione a parte un gruppo di opere registrate dalle fonti o passate sul mercato antiquario, di cui si ignora l'attuale collocazione, ma significative per la ricostruzione del catalogo del pittore. A queste se ne aggiungono alcune per cui l'attribuzione a Lenardi è incerta o viene respinta.

Nell'inventario della raccolta aretina dei Fossombroni redatto nel 1718 da Benedetto Luti tra le opere esposte nella galleria, l'ambiente più di rappresentanza, oltre al già menzionato "quadro in tela di sette, e cinque per traverso rappresentante *Scipione Africano in atto di restituire la sposa schiava al principe Daltiburi*, mano di Gian Battista Linardi in figure intiere con cornice nera e riporti intagliati dorati"⁵⁷², era presente al numero 85 "Un ovatino in rame alto mezzo palmo in circa rappresentante la *favola d' Apollo, e Dafne*, mano di Giovan Battista Linardi con cornice nera intagliata dorata"⁵⁷³. Quest'ultima opera non è stata rintracciata e non si conoscono disegni che rappresentano il soggetto ma appartiene ad una produzione, quella di piccole opere destinate al collezionismo privato vendute per pochi scudi, tipica dell'epoca e di cui fanno parte anche le numerose versioni dipinte su rame dei San Giovanni di Dio e Pasquale Baylon già analizzate.

È necessario tornare sulle opere presenti nell'elenco di quadri che lo spedizioniere Francesco Alessandro Sensini fece valutare da Giuseppe Ghezzi e Giovanni Battista Passeri nel 1702 per poi porli in vendita sotto forma di lotteria⁵⁷⁴. Subito dopo le due tele con Bruto e Scipione identificabili con quelle conservate nella raccolta Alberoni di Piacenza, si trovavano altri tre dipinti di Lenardi. I primi due, certamente concepiti come *pendant*, sono "E primo un grande quadro di traverso in misura da sette e dieci circa, con cornice assai grande della modellatura di Salvator Rosa, tutta dorata, rappresentante *Catone uticense* con molte figure, dipinto dal signor Giovan Battista Lenardi, s. 210", a cui segue "Un altro quadro compagno del suddetto con cornice simile, rappresentante *Lucretia* con molte figure, dipinto dal suddetto Lenardi, s. 210"⁵⁷⁵. La tela con il *Suicidio di Catone*, purtroppo non rintracciabile, è stata messa in

⁵⁷² L. Fornasari 2003, p. 83.

⁵⁷³ *Ivi*, p. 86.

⁵⁷⁴ M. Epifani 2006, pp. 90-103.

⁵⁷⁵ *Ivi*, p. 98.

relazione ad un disegno conservato a Düsseldorf⁵⁷⁶ (fig. 106), che presenta la composizione con lo stesso formato “per traverso”. Quello rappresentante Lucrezia potrebbe invece essere connesso a due fogli custoditi a Colonia⁵⁷⁷ (figg. 107-108). Il tema è il celebre episodio narrato da Tito Livio nell’*Ab Urbe condita* in cui l’ultimo figlio di Tarquinio il Superbo, Sesto Tarquinio, invaghitosi della moglie di Lucio Tarquinio Collatino famosa per la sua bellezza e castità, dopo una cena ospite in casa sua le usò violenza. La scena è sviluppata in orizzontale e raffigura il momento in cui sguainata la spada disse “Lucrezia chiudi la bocca! Sono Sesto Tarquinio e ho una spada in mano. Una sola parola e sei morta!” (I, 58). L’ambientazione della camera da letto è in entrambi i disegni un’architettura classicheggiante arricchita da mobili e suppellettili decorati, in cui oltre ai protagonisti è presente la figura di un servitore che in una soluzione assiste da lontano, nell’altra tenta di fermare il violentatore. La sua figura è il mezzo attraverso cui Sesto Tarquinio raggiunse i suoi turpi fini perché minacciò di uccidere Lucrezia accanto alla quale avrebbe portato il cadavere di un servo così da lasciar intendere che era stata uccisa in uno squallido adulterio, minaccia alla quale la sventurata cedette.

Al numero 5 dell’inventario della lotteria di Sensini si trovava “Un altro quadro da sei e nove per alto con cornice come sopra, rappresentante Santa Maria Maddalena comunicata da Sant’Antonino arcivescovo con molte figure, dipinto da detto signore Lenardi, s. 110”. Il santo è identificabile con Antonino Pierozzi (1389-1459) noto anche come Sant’Antonino da Firenze appartenne all’ordine dei frati predicatori, teologo, letterato e arcivescovo di Firenze. L’opera non è stata rintracciata ma si conservano due disegni di simile soggetto che possono dare un’idea di come la composizione poteva apparire. Uno è un foglio attribuito a Lenardi dalla Prosperi Valenti Rodinò conservato presso il *Cabinet des Dessins* del Louvre con l’*Eremita Zenobio che dona la comunione a Maria Egiziaca*⁵⁷⁸ (fig. 109), l’altro con la *Comunione di Maria Maddalena* si trova a Colonia⁵⁷⁹ (fig. 110).

Come già accennato il fatto interessante che emerge dalla lotteria è che le tele d’istoria di Lenardi sono quelle con le valutazioni più alte, superate soltanto da una di Luigi Garzi quotata 230 scudi. Questo dimostra che l’artista era certamente conosciuto ed apprezzato, anche perché la stima venne fatta Giuseppe Ghezzi, uno dei personaggi chiave all’interno

⁵⁷⁶ Ivi, p. 93. L’autore indica una precedente pubblicazione (S. Brink 2001, p. 97), ma l’opera, di cui non riporta misure e numero d’inventario, non è presente nell’articolo della studiosa.

⁵⁷⁷ Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, 174 x 225 mm, inv. Z 03111; 235 x 180 mm, inv. Z 04770.

⁵⁷⁸ Louvre, Cabinet des Dessins, 276 x 206 mm, inv. 16725.

⁵⁷⁹ Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, 266 x 191 mm, inv. Z 03122.

dell'Accademia di San Luca dove Lenardi si era formato e presso la quale svolgeva egli stesso mansioni di insegnamento.

Un'altra fonte in cui sono descritte opere di Lenardi è l'inventario dei "Quadri ritrovati nella seconda stanza del d.o 2.o appartam.to" nell'abitazione in via Margutta dell'architetto Carlo Francesco Bizzaccheri (1656-1721) stilato dopo la sua morte nel 1721. Al n. 19 "Un disegno in Carta fatto d'acquarella rapp.te La rappresent.e al Tempio fatto per alto di misura di un p.mo Scarso orig.le di Gio: Batta Lenardi Con Corn.e Liscia dorata". Continuando al n 24 si trovavano "Due altri disegni Consimili a quelli del n° 19 rapp.ti due paesini di Nunziate fatti d'acquerello originale del med.o Leonardi Con Cornici Liscia dorate, e Cristalli avanti". Al 35 "Un disegno di penna ad acqua rapp.te il P. Eterno Con Cristo Con Vetro avanti Corn.e Color di noce filettata d'oro di Gio: Batta Lenardi". Al numero 80 "Due disegni tirati sopra tela di misura di uno p.mo e più in circa per traverso, uno rapp.te La visitat.e di S.a Elisabetta, e l'altro S. Gio: che accenna Nro Sig.re alli due Scribi con Cornici Liscie bianche maniera di Gio: Batta Leonardi". Numero 108 "Un disegno di p.mi due scarsi fatto per traverso dipinto ad acquarella rapp.te il martirio de figli di S. Sinforosa con sua Corn.e bianca, e fittuccia intagliata orig.le del S.r Gio: Batta Lenardi". Al 143 "Due tele consimili dipinte per alto rapp.ti una un S. Carlo con gloria che adora la Croce con diversi Angioli, e L'altra la B.ma Vergine col Bambino in braccio, che corona S. Rosa con cornici nere Liscie orig.li di Gio: B.a Lenardi"; ed infine al numero 43 si legge "Due tele consimili dipinte per alto rapp.ti una un S. Carlo con gloria che adora la Croce con diversi Angioli, e L'altra la B.ma Vergine col Bambino in braccio, che corona S. Rosa con cornici nere Liscie orig.li di Gio: B.a Lenardi".⁵⁸⁰

Tutte le opere non risultano reperite ma di quella al n. 19 conosciamo due disegni con lo stesso soggetto, uno nelle collezioni di Windsor (362 x 255 mm, inv. RCIN906810) ed uno a Düsseldorf. Poiché l'opera era "fatta all'acquarella" e in quello inglese non ve n'è traccia, il foglio a cui la citazione inventariale potrebbe essere riferita è, per esclusione, quello di Düsseldorf, anche se non se ne conosce l'aspetto⁵⁸¹.

Al 21 giugno 1702 risale infine il curioso episodio raccontato nel *Diario di Roma* di Valesio per cui Lenardi su sua commissione, disegnò dal vero "un ovo mirabile" prodotto dalla gallina del fornaio di via Rasella, "nel quale di rilievo era scolpita come una custodia del SS. Sacramento e nel mezzo era guasta e come acciaccata e nel rovescio vi era come l'impronta

⁵⁸⁰ Archivio di Stato, Roma, 30 Notai Capitolini, uff. 7, 1720-21, Instrumenti, trascritto in M. Carta 1985, pp. 112-130 e consultabile online sul portale del Getty provenance index.

⁵⁸¹ I. Budde 1930, n. 425.

di una mano.”⁵⁸² Il foglio, non rintracciato, venne donato dal Valesio a Monsignor Colonna, dimostrando una rete di amicizie e frequentazioni in cui Lenardi era certamente inserito⁵⁸³.



- Fig. 106. Giovanni Battista Lenardi, *Suicidio di Catone Uticense*, penna a inchiostro scuro con acquerellature grigie su carta bianca, Düsseldorf, KunstPalast Museum.

⁵⁸² F. Valesio, II, ed. 1977, pp. 193-194.

⁵⁸³ Valesio frequentava l'Accademia di storia ecclesiastica promossa da Ciampini. Si veda P. Ferraris 1991, p. 66.



- Fig. 107. Giovanni Battista Lenardi, *Tarquinio e Lucrezia*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, 174 x 225 mm, inv. Z 03111,



- Fig. 108. Giovanni Battista Lenardi, *Tarquinio e Lucrezia*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, 235 x 180 mm, inv. Z 04770.



- Fig. 109. Giovanni Battista Lenardi, *Comunione di Maria Egiziaca*, matita, penna a inchiostro scuro con acquerellature grigie, 276 x 206 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 16725.



- Fig. 110. Giovanni Battista Lenardi, *Comunione di Maria Maddalena*, matita, penna a inchiostro scuro con acquerellature grigie, 266 x 191 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, inv. Z 03122.

3.1. Martirio dei fratelli Maccabei

Tra le opere di Lenardi passate sul mercato antiquario è stata segnalata da Sestieri nel suo *Repertorio*⁵⁸⁴, una tela rappresentante il *Martirio dei fratelli Maccabei* (170.8 x 244.8 cm) battuta nell'asta Koeller a Zurigo nel marzo 1989 (lotto n. 378) e successivamente in una Christie's del 7 luglio 2000 (lotto n. 222). L'opera rappresenta l'episodio tratto dal secondo Libro dei Maccabei dell'Antico Testamento, in cui sette fratelli con la loro madre, vennero arrestati sotto la persecuzione dei Giudei ad opera di Antioco IV Epifane. La scena ricalca fedelmente le parole del passo biblico, infatti, mentre sulla sinistra si vedono due fratelli ormai privi di vita e altri due nel calderone dove furono messi ancora vivi dopo aver subito atroci torture, sulla destra

“Rimanendo il più giovane, il re Antioco non solo lo scongiurava con le parole, ma lo assicurava anche con giuramenti di farlo insieme ricco e invidiabile, di averlo come amico e di affidargli uffici governativi, qualora avesse abbandonato le patrie leggi. Siccome il giovane non gli prestava minimamente attenzione, il re chiamò la madre, esortandola a farsi consigliera di salvezza per il giovanetto.”⁵⁸⁵

La donna però gli suggerì di accettare la morte, rendendosi degno di fronte agli altri fratelli, con cui si sarebbe riabbracciato nell'aldilà: “allora il re, furioso, usò con lui un trattamento ancora più feroce che con gli altri, non potendo sopportare lo scherno.” Antioco seduto su un trono ordina l'uccisione al soldato di fronte a lui, mentre due servitori offrono ormai invano l'uno, ai piedi del sovrano, un elmo simbolo del potere militare promesso al giovane, l'altro, un vassoio pieno di carne di maiale cibo per loro proibito. Se in altre opere Lenardi stempera il cortonismo verso un classicismo accademico di stampo marattesco, in questa tela invece sia nella disposizione paratattica delle figure che nella gestualità enfatica, come pure nel paesaggio arioso di ascendenza neo-veneta in cui la scena è immersa, si sente fortemente l'esempio delle tele di soggetto storico del Berrettini ed in particolare il *Ratto delle Sabine* o *Venere appare a Enea*⁵⁸⁶. Per queste ragioni puramente stilistiche, si può azzardare una datazione non troppo tarda, intorno alla metà degli anni Ottanta del Seicento. La Brink inoltre

⁵⁸⁴ G. Sestieri 1994, I, p. 107; II, fig. 624.

⁵⁸⁵ *La Sacra Bibbia* ed. consult. 1968, pp. 554-555.

⁵⁸⁶ Rispettivamente P. Masini in A. Lo Bianco 1997, pp. 336-337; A. Lo Bianco in *Ivi*, pp. 340-341.

ha segnalato il disegno preparatorio conservato a Düsseldorf in cui viene sviluppata la composizione ma con alcune varianti⁵⁸⁷ (fig. 112). Innanzitutto lo sfondo, nel foglio un ampio paesaggio collinare delimitato da arbusti, nell'opera finita diventa invece un radura al limitare di un bosco; il re Antico che viene studiato con un aspetto meditabondo mentre porta le dita sotto la bocca, viene invece rappresentato mentre protende il braccio in avanti con un imperioso gesto di comando; il soldato, abbigliato con elmo e lancia, che nel disegno accompagna il sovrano, diventa poi il giovane servitore con il vassoio; ed infine se nello studio preparatorio i due fratelli vengono inseriti ciascuno in un calderone, nel quadro si sceglie di porli tutti all'interno dello stesso.

⁵⁸⁷ Si veda S. Brink 2001, p. 98.



- Fig. 111. Giovanni Battista Lenardi, *Martirio dei fratelli Maccabei*, 1685 c., ubicazione ignota.



- Fig. 112. Giovanni Battista Lenardi, *Martirio dei fratelli Maccabei*, 1685 c., inchiostro bruno con acquerellature grigie su carta bianca, 288 x 415 mm, Düsseldorf, Kunst Palace Museum, inv. KA (FP) 2843.

3.2 Nozze di Cana

La tela con le *Nozze di Cana* (135 x 97 cm) esposta nel 1972 nella galleria Zabert di Torino e già segnalata da Sestieri⁵⁸⁸, è stata recentemente battuta, nell'ottobre 2019, presso la casa d'aste Dorotheum per la cifra di 42.800 euro (fig. 113). L'opera, l'unica firmata come si evince dalla sigla "GBL" apposta sulla saliera (fig. 114), si configura tra i capolavori dell'artista e dimostra come in composizioni di piccolo formato egli riesca ad inscenare una storia ricca di dettagli raggiungendo un risultato di alto livello qualitativo. Questo si ravvisa anche nella raffinatezza della tecnica pittorica utilizzata che qui si riesce ad apprezzare maggiormente rispetto a quanto avviene nelle grandi pale dipinte per i contesti ecclesistici. La scena, affollata di personaggi inseriti all'interno di un'architettura classicheggiante, raffigura il famoso episodio del banchetto nuziale durante il quale avvenne il miracolo della trasformazione dell'acqua in vino. Gesù seduto al centro si trova in posizione assiale rispetto all'arcata posta alle sue spalle, da cui si scorge un paesaggio. Sullo sfondo si raffrontano da un lato, un'alta credenza con in bella mostra le argenterie da parata, dall'altro, al di sopra di una gradinata ricoperta di broccato, dominano il convito dei musicisti che suonando allietano l'evento. Gli invitati seduti intorno al desco stanno consumando le vivande distribuite da una folla di servitori che recano vassoi con volatili arrosto e timballi fumanti, mentre quelli in primo piano si occupano delle bevande. Il vino è ormai finito come si evince dalle bottiglie vuote nel rinfrescatoio sulla destra e dal fatto che il servitore al centro sta versando nel vaso della semplice acqua da servire agli ospiti. Uno di questi in particolare, dalla parte opposta della scena, sembra si stia lamentando proprio di questo inconveniente con il servo alle spalle, mostrandogli il contenuto del calice che tiene in mano.

Il paesaggio rarefatto di ascendenza leonardesca ma filtrato attraverso Raffaello o l'impianto generale in cui è evidente l'influenza della pittura veneta di stampo veronesiano, rivelano quanto l'artista sia stato educato alla lezione dei grandi maestri e sia stato capace di apprendere e assimilarla per poi condensare questi riferimenti culturali realizzando un insieme armonico e dalla bellezza senza tempo. L'opera in tal senso rispecchia alla perfezione

⁵⁸⁸ G. Sestieri 1994, I, p. 107.

le parole con le quali Nicola Pio definì il pittore ovvero “pratico nel colorire, facile nell’inventare, e ricco nelle composizioni”⁵⁸⁹.

Come segnalato dalla Brink esiste il disegno preparatorio conservato ad Holkham Hall⁵⁹⁰ (fig. 115) che propone tutti i dettagli della composizione esclusa la centina al sommo dell’architettura, non presente nell’opera finita, come pure la balaustra. Quest’ultima nel foglio assomiglia di più ad un arco di trionfo, enfatizzando l’andamento curvilineo della composizione, annullato invece nella tela, in cui viene sviluppata orizzontalmente come fosse un loggiato. Una replica autografa del foglio senza sostanziali variazioni è invece conservata a Colonia⁵⁹¹ (fig. 116).

⁵⁸⁹ Cit. N. Pio ed. 1977, p. 89.

⁵⁹⁰ Holkham Hall, Norfolk, penna a inchiostro bruno con acquerellature grigie, 243 x 181 mm, inv. 2G3, pubblicato in A. E. Popham, C. Lloyd 1986, p. 74, n. 160; S. Brink 2001, p. 98.

⁵⁹¹ Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, 274 x 208 mm, inv. Z 03133.



- Fig. 113. Giovanni Battista Lenardi, *Le Nozze di Cana*, ubicazione ignota.



- Fig. 114. Giovanni Battista Lenardi, *Nozze di Cana*, particolare del monogramma sulla saliera.



- Fig. 115. Giovanni Battista Lenardi, *Le Nozze di Cana*, penna a inchiostro bruno con acquerellature grigie su carta bianca, 243 x 181 mm, Holkham Hall, coll. Earl of Leicester, inv. 2G5.



- Fig. 116. Giovanni Battista Lenardi, *Le Nozze di Cana*, matita, penna a inchiostro scuro con acquerellature grigie, 274 x 208 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, inv. Z 03133.

3.3 Rapimento di Rinaldo

Tra le opere passate sul mercato antiquario si rende nota l'esistenza di una tela (98 x 134 cm) rappresentante il *Rapimento di Rinaldo*⁵⁹² (fig. 117). Il soggetto è tratto dall'episodio della *Gerusalemme Liberata* in cui la maga Armida, per vendicarsi dei prigionieri liberati da Rinaldo, lo attira nel suo castello e lo imprigiona. Mentre sta per uccidere l'eroe addormentato, non resistendo alla sua bellezza, se ne innamora e così decide di trasportarlo con sé sulle Isole della Fortuna dove trascorrerà con lui momenti di passione. La scena ricalca fedelmente le parole di Torquato Tasso:

“Di ligustri, di giglj, e delle rose / Le quai fiorian per quelle piaggie amene, / Con nov' arte congiunte, indi compose / Lente ma tenacissime catene. / Queste al collo, alle braccia, ai piè gli pose: / Così l'avvinse, e così preso il tiene: / Quinci, mentre egli dorme, il fa riporre / Sovra un suo carro, e ratta il Ciel trascorre.”⁵⁹³

Rinaldo è raffigurato ancora dormiente e avvolto di ghirlande fiorite mentre viene innalzato da Armida e da due servitori sul carro trainato da cavalli scalpitanti. A terra in primo piano giacciono abbandonati le sue armi e l'elmo. Può essere stabilito un confronto con la tela di medesimo soggetto a Stoccolma dipinta da Andrea Camassei⁵⁹⁴ (fig. 118). In quest'opera di impianto fortemente cortonesco, l'attenzione più che sui protagonisti della vicenda, sembra essere posta sul carro dorato che occupa buona parte dello spazio e che riprende quello del *Trionfo di Bacco e Arianna* della Galleria Farnese. Il soggetto era stato già rappresentato dall'artista in un'incisione che illustrava, insieme ad altre cinque, il *Dramma Musicale* andato in scena a Palazzo Barberini in 1633 e pubblicato nel 1637, per il quale Camassei aveva disegnato anche il frontespizio, le scenografie e i costumi⁵⁹⁵.

La composizione di Lenardi è invece ambientata in contesto marino più pertinente alla fonte letteraria e la maga viene posta, accentuando il verticalismo, alla sommità del gruppo di

⁵⁹² Consultabile online sul sito www.artnet.com.

⁵⁹³ T. Tasso ed. consult. 1771, II, canto XIV, LXVIII, 537-544, p. 124.

⁵⁹⁴ Stoccolma, Nationalmuseum, 98 x 134 cm, inv. n. 27. L'opera attribuita a Camassei è stata donata con un lascito testamentario del 1863 del diplomatico Martin von Wahrendorff. Consultabile on-line al sito www.nationalmuseum.se. Su Andrea Camassei si veda A. Sutherland Harris 1970, pp. 49-70; S. Nessi 2005; S. Pierguidi 2020, pp. 32-36.

⁵⁹⁵ *Erminia sul Giordano* 1637. Si veda in particolare A. Sutherland Harris 1970, pp. 56-57.

figure che appare come una magmatica “macchina” barocca, i cui cavalli e i personaggi fluttuano al di sopra del terreno sostenuti soltanto dalle nubi. Una soluzione a livello concettuale molto simile a quella adottata nel trionfo di zucchero realizzato per il banchetto indetto in onore di Roger Palmer nel 1687, in cui l’allegoria della Religione, insieme al Tempo e alla Verità, schiacciano la Discordia, la Frode e la Ribellione, formando un tutt’uno che si innalza verso il cielo (fig. 125, p. 269).

Al centro della scena il protagonista Rinaldo, simile nelle fattezze a quello di Camassei ma riproposto in controparte, viene evidenziato con un sapiente gioco di luci e ombre. La posa scelta, con un braccio sollevato ed uno inerme abbandonato lungo il corpo, funge da perno per l’intera composizione, stabilendo l’andamento ascensionale delle direttrici lineari. Le differenze tra le opere dimostrano come nel giro di pochi anni alcuni avvenimenti artistici abbiano mutato gli indirizzi stilistici e che Lenardi, sempre attento a recepire le istanze più aggiornate della pittura contemporanea, abbia sentito la necessità di aggiornare l’opera di Camassei in senso berniniano e gaullesco con quegli esiti di movimento e tensione, già sperimentati da Pietro da Cortona ma qui portati alle estreme conseguenze.



- Fig. 117. Giovanni Battista Lenardi, *Il Rapimento di Rinaldo*, 1685-1690, ubicazione ignota.



- Fig. 118. Andrea Camassei, *Il Rapimento di Rinaldo*, 1620-1649, Stoccolma, Nationalmuseum.

3.3 Opere di dubbia o erronea attribuzione

Tra le opere di attribuzione dubbia si segnala una tela ovale di ubicazione ignota passata sul mercato antiquario romano nel 1979, di cui si conserva l'immagine nella Fototeca Zeri con una nota autografa dello studioso al verso indicante il nome di Giovanni Battista Lenardi⁵⁹⁶. La tela raffigura una *Sacra Famiglia con San Giovannino* (fig. 119) rappresentati in primo piano, mentre sullo sfondo si apre un ameno paesaggio delimitato sulla destra dalle consuete fronde arboree. La posizione del bambino che serba una memoria della *Madonna Bridgewater* di Raffaello, sviluppa il prototipo in senso più strettamente cortonesco, come rivela la particolare attenzione alla poetica degli affetti tipica di questa tipologia di opere largamente diffusa, ma soprattutto il volto della Madonna, a mio parere, è più pertinente a Ciro Ferri che a Lenardi, si guardi in particolare alla tela con il *Riposo durante la fuga in Egitto* conservata ad Ajaccio⁵⁹⁷ (fig. 120).

Nel Catalogo generale dei Beni culturali è presente una scheda (OA 08 00107122) in cui si riferisce a Lenardi un dipinto conservato nella chiesa di Santa Maria di Campagna presso Piacenza. La tela rappresentante Sant'Eustachio è invece stata dipinta dal pittore di origine fiamminga Robert de Longe (1645-1709) prima trasferitosi a Roma e poi, sotto la protezione del vescovo di Piacenza Giorgio Barni, nella città emiliana dove operò e visse fino alla morte⁵⁹⁸.

Paola Ferraris ha proposto di riportare all'artista il lato raffigurante il *Miracolo dell'immagine della Vergine* dello stendardo "bifronte" già attribuito a Lazzaro Baldi e conservato nella chiesa romana di Santa Maria del Pianto. L'opera è stata avvicinata alla pala con la *Morte di San Giovanni Calibita* ma analizzandola dal vivo non si può accettare il riferimento a Lenardi. Si tratta sì di un prodotto della bottega di Baldi ma di scarso livello qualitativo⁵⁹⁹.

È doveroso infine ricordare che in un recente saggio Andreina Draghi ha tentato di far luce sugli affreschi che decorano la parete absidale della chiesa di Santa Maria in Domnica a

⁵⁹⁶ Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca, inv. 47580.

⁵⁹⁷ Ajaccio, Musée Fesch, 204 x 206 cm, inv. MFA 852.1.232. S veda A. Brejon de Lavergnée 1988, p. 141; M.D. Roche 1993, pp. 128-129; G. Sestieri 1994 I, p. 72; J.M. Olivesi 2002, pp. 47-51.

⁵⁹⁸ P. Ceschi Lavagetto 1995, pp. 67, 103; F. Arisi 2012.

⁵⁹⁹ P. Ferraris 1986, p. 248.

Roma. Le quattro scene rappresentanti, partendo da destra, *San Giovanni Evangelista*, la *Carità*, *Cristo lava i piedi degli apostoli* e *Santa Ciriaca è guarita dal dolore al capo da San Lorenzo*, furono attribuite da fonti ottocentesche a Lazzaro Baldi ma potrebbero essere state eseguite, secondo la studiosa, da Lenardi di cui si fa cautamente il nome. Data la mancanza di documentazione, il pessimo stato conservativo a causa delle infiltrazioni d'umidità e dei pesanti restauri, tanto da essere ormai perdute nella loro completezza, e una certa rigidità nella composizione delle scene, di ascendenza baldiana ma di gusto più attardato rispetto a quelli Santa Sabina, l'attribuzione non può essere accolta⁶⁰⁰.

⁶⁰⁰ A. Draghi, in A. Englen 2003, pp. 364-371.



- Fig. 119. Giovanni Battista Lenardi (?), *Sacra Famiglia con San Giovannino*, ubicazione ignota.



- Fig. 120. Ciro Ferri, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Ajaccio, Musée Fesch.

4. L'opera grafica. Le incisioni

Giovanni Battista Lenardi affiancò all'attività pittorica quella grafica rivolta prevalentemente a disegni da tradurre in incisioni, spesso destinate ad illustrare volumi a stampa. Il materiale per lo più inedito è stato da me raccolto e in parte pubblicato in due articoli apparsi sulle riviste "Grafica d'arte" nel 2021 e "Studi di Storia dell'Arte" nel 2022⁶⁰¹. Lo studio delle incisioni si è rivelato particolarmente interessante perché ha permesso di ripercorrere la fitta rete di rapporti che l'artista aveva intessuto durante tutto il corso della sua carriera arricchendo i dati biografici finora noti. Sappiamo ad esempio che per il cardinal Philip Thomas Howard (1629-1694), già committente degli affreschi nella basilica di santa Sabina e di due rami conservati nel Museo del Barocco romano ad Ariccia, il pittore realizzò anche un'incisione celebrativa dedicata a san Thomas Becket. L'occasione fu la fine dei lavori di ristrutturazione del Venerabile collegio inglese, terminati nel 1685. Sempre tramite il potente prelado l'artista eseguì gli ormai famosi disegni per le incisioni del *Ragguaglio* redatto in occasione della venuta a Roma, nel 1687, dell'ambasciatore inglese Roger Palmer conte di Castlemaine⁶⁰². Durante il periodo di lavoro a Santa Sabina ebbe inoltre modo di incontrare Giovanni Giustino Ciampini⁶⁰³ chiamato a rilevare le antiche epigrafi e i mosaici considerati sacrificabili nell'economia della ristrutturazione, ma di cui si voleva mantenere memoria. L'erudito raccolse il materiale in *Vetera Monimenta*, l'opera pubblicata nel 1690, per la quale Lenardi disegnò la già nota antiporta, ma la committenza di Ciampini iniziò qualche anno prima. Nel 1688 venne infatti pubblicato presso la tipografia romana di Giovanni Jacopo Komarek un trattato per il quale Lenardi disegnò l'antiporta raffigurante l'autore che fa dono della sua opera al pontefice Innocenzo XI, immagine riutilizzata, con alcune modifiche, per il trattato edito sempre da Ciampini nel 1696. Altra importante figura di intellettuale con la quale Lenardi ebbe un contatto significativo fu Filippo Bonanni. Quest'ultimo, padre gesuita ed erudito, decise di avvalersi della mano dell'artista per la realizzazione del disegno della già nota antiporta delle *Observationes*, volume dato alle stampe nel 1691, a cui si devono

⁶⁰¹ A. Marras 2021, A. Marras 2022.

⁶⁰² J. M. Wright 1687. L'anno seguente il volume venne stampato a Londra in lingua inglese: J.M. Wright 1688. Per una bibliografia essenziale si rimanda a M. Fagiolo dell'Arco 1997, pp. 528-531; A. Griffiths 1998, pp. 296-297; S. Walker 1999, pp. 130-131, 224-226.

⁶⁰³ Per le informazioni biografiche su Giovanni Giustino Ciampini si rimanda alla nota n. 45.

aggiungere le opere pubblicate negli anni successivi. *Per Numismata summorum Pontificum templi Vaticani fabricam* edita nel 1696, Lenardi ideò infatti il fregio calcografico al frontespizio inciso da Girolamo Frezza, mentre per *Numismata Pontificum Romanorum*, dato alle stampe nel 1699, Lenardi contribuì in maniera più attiva delineando l'antiporta figurata, l'immagine al frontespizio ed alcune tavole finora inedite.

Altri volumi a stampa per i quali Lenardi realizzò i disegni per le incisioni furono l'*Oratio* composta nel 1689 dal senese Lodovico Sergardi, tenuta prima del conclave con il quale sarebbe stato eletto papa Alessandro VIII, di cui delineò la grande testata calcografica in antiporta e il frontespizio del *Compendio* della vita di Giuseppe della Madre di Dio, edito nel 1693 presso la stamperia romana di Domenico Antonio Ercole. Agli ultimi anni di attività è invece legata la grande incisione posta in apertura del volume *Domus Divinae Sapientiae* pubblicato da Pietropaolo de Cellis nell'anno 1700. Allo stesso anno risale un ulteriore esempio della collaborazione tra Lenardi e van Westerhout, particolarmente interessante per essere un non comune frontespizio celebrativo per la discussione della tesi di laurea, com'è il caso del già noto frontespizio che l'artista eseguì per le "conclusioni" della tesi che il polacco Imre Csaki discusse di fronte al Collegio Romano il 5 settembre 1695, a seguito della quale gli venne conferita la laurea in teologia. Alla stessa tipologia produttiva corrisponde con molta probabilità un'incisione rappresentante la *Predica di san Paolo* sempre tradotta dal van Westerhout a cui va posto in relazione un bel disegno preparatorio.

Attraverso queste opere Giovanni Battista Lenardi dimostra tutte le doti di raffinato disegnatore avvicinandosi all'esperienza della bottega berniniana e soprattutto ai lavori di Giovanni Paolo Schor con il quale condivise lo stile⁶⁰⁴, assimilabile anche a quello degli allievi di Pietro da Cortona come Ciro Ferri, insieme al quale realizzò le illustrazioni per libello composto da John Michael Wright. La libertà d'invenzione espressa appieno negli elementi accessori come cornici e panoplie, nella maniera di disporre le figure anche nella più piccola scena ed evidentissima negli apparati decorativi di grande formato destinati alla pompa, in particolare nelle carrozze, parla ancora un linguaggio pienamente barocco nonostante ci si trovi al volgere del secolo. Questo gusto, in linea d'altronde con quello del mobilio, della decorazione d'interni e dell'argenteria, sopravviverà ancora nel Settecento inoltrato pur convivendo con le tendenze riformatrici classiciste, marattesche prima e arcadiche poi. L'attitudine in bilico tra la ricerca di maggiore rigore in campo pittorico e la sopravvivenza di uno stile elaborato e lussuoso in quello della decorazione, continuerà nelle

⁶⁰⁴ Una vicinanza stilistica tale da portare nel corso del tempo a problemi attributivi. Si veda G. Fusconi 1986, pp. 61-63; A. Griffo, in *Il carro d'oro di Johann Paul Schor*, 2019, p. 147.

generazioni successive di artisti. Ad esempio, Antonio Grecolini, allievo di Lenardi insieme a Giacomo Triga⁶⁰⁵, seguendo la linea tracciata dal maestro, realizzò i disegni per le carrozze di gala di Antonio Floriano, conte del Lichtenstein e ambasciatore imperiale di Leopoldo I d'Asburgo, giunto a Roma il 15 luglio 1692⁶⁰⁶. Grecolini fu anche autore di alcuni fregi calcografici che, sebbene non raggiungano per invenzione e finezza di segno quelli di Lenardi, rappresentano una tipologia di produzione tipica dell'epoca con la quale gli artisti si confrontavano non soltanto negli anni giovanili ma durante tutto il corso della carriera⁶⁰⁷.

La fama di Lenardi disegnatore è ulteriormente testimoniata dal fatto che i suoi fogli vennero collezionati per tutto il Settecento e tradotti in incisione anche dopo la sua morte. Si può a tal proposito ricordare che Pierre Crozat scelse di far stampare dal *compte de Caylus*, tra il 1729 e il 1764, alcune delle opere più rappresentative del suo celebre gabinetto. Insieme a fogli di Gaulli, Morandi, Testa e Garzi ne fu selezionato uno di Lenardi con l'*Esprit descendant sur les Apotres*.

Di seguito vengono riportate le schede di ogni singola opera in cui si cercherà di analizzare le incisioni in maniera più approfondita ordinando il materiale, per quanto possibile, secondo un criterio cronologico.

⁶⁰⁵ Dopo la morte di Lenardi avvenuta nel 1703 i due artisti passarono allo studio di Benedetto Luti. Per una bibliografia essenziale si rimanda a J. Gilmartin 1974, pp. 309-310, 312; C. Legrand 1992, pp. 36-49; V. Casale 2001, pp. 46-49, 55-57; M.B. Guerrieri Borsoi, n. 127 *Antonio Crecolini, Martirio di san Clemente*, n. 131 *Giacomo Triga, Sant' Ignazio di Antiochia*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, 2001, pp. 291, 294; L. Mochi Onori 2007, pp. 118-119, p. 189.

⁶⁰⁶ G.G. Komarek 1694. Si veda inoltre G. Fusconi 1986, p. 61; M. Fagiolo dell'Arco 1997, pp. 563-564; S. Walker in *Life and the arts in the baroque palaces of Rome* 1999, pp. 125-126.

⁶⁰⁷ In particolare, si segnala quello inciso da Girolamo Rossi, realizzato per il frontespizio del volume sulla vita del Beato Alberto da Sarteano pubblicato dal frate irlandese Francesco Haroldo nel 1688. La raffigurazione ruota attorno al significato del cartiglio sostenuto dal putto dove si legge "Non praevalerunt". Il motto tratto dal Vangelo secondo Matteo (16, 18) è contenuto nelle parole di Gesù all'apostolo Pietro: "tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et portae inferi non praevalerunt adversus eam". L'allegoria della Chiesa Cattolica accompagnata sullo sfondo dall'attributo iconografico del tempio è rappresentata infatti mentre brandisce un fascio di saette contro l'Eresia schiacciata a terra e sospinta verso la bocca dell'inferno popolata da demoni. Si veda F. Haroldo 1688. Lo stesso fregio calcografico si ritrova inoltre in alcuni volumi pubblicati ormai in pieno Settecento, si veda S. Quadrio 1751; F. dal Pozzo 1758; F.M. da Bergamo 1768, p. 9. Un'altra vignetta incisa di soggetto simile con al centro la Religione che scaccia a sinistra l'Eresia e a destra l'Idolatria, in origine realizzata da Grecolini, insieme ad altre due (la prima rappresentante Cristo che consegna le chiavi a San Pietro inginocchiato e la seconda un'allegoria del potere papale con la mitra e le chiavi circondate da due putti recanti il motto "BENE FUNDATA"), per l'opera di Gotti edita nel 1719 (V.L. Gotti, 1719, I, pp. 1, 3; II, p. 1), viene riutilizzata in numerose pubblicazioni negli anni successivi secondo una prassi consolidata. Per citarne solamente alcune: G.M. Merati 1721, p. 1; *Ragguaglio della vita, virtu', e miracoli* 1761, p. 3; P. Fenzoni 1777.

4.1. San Thomas Becket

1685, Roma, Istituto centrale per la grafica, 203 x 300 mm, inv. FN15844, vol. PETR12.

La prima incisione documentata su disegno di Giovanni Battista Lenardi, rintracciata presso l'Istituto centrale per la grafica di Roma, può essere ricollegata, come già accennato, alla committenza del cardinal Howard⁶⁰⁸. All'interno di un clipeo ovale sorretto in aria da sei putti, viene raffigurato, come si legge nel nastro svolazzante sulla sommità, “*S. Thoma Cantauriensi Martÿri*”. Si tratta di Thomas Becket (1118-1170), l'arcivescovo cattolico inglese assassinato a colpi di spada nella cattedrale di Canterbury e poi santificato da papa Alessandro III. A costui era intitolata la chiesa attigua al Venerabile Collegio Inglese, il “*Collegium Anglicanum*”, come indica la scritta al di sotto. Quest'ultimo da ospizio per i pellegrini venne mutato in collegio ecclesiastico per gli studenti della nazione inglese il 1° maggio 1579 con una bolla di papa Gregorio XIII, il cui stemma compare infatti sulla sinistra, affidandolo ai gesuiti, cui si richiama invece l'emblema con il nome di Gesù sullo sfondo. Completa la composizione in basso a destra lo stemma reale dell'Inghilterra. Sebbene non datata la stampa risulta molto significativa perché volta a celebrare l'opera di mecenatismo del cardinale che, dopo i restauri a Santa Sabina, promosse la ristrutturazione del collegio affidando il progetto a Carlo Fontana, che la concluse nel 1685⁶⁰⁹. Il restauro venne anche ricordato dal Piazza:

“Accresce nuovo splendore a quest'illustre Nazione, e Collegio, non solamente con una sontuosa, e magnifica Fabrica, degna delle grand'imprese, e fine a cui serve nobilmente ampliata, ma con le segnalate sue virtù il Cardinale della Regia Famiglia di Nortfolk, splendore non meno del Sacro Collegio, che alla sua Nazione”⁶¹⁰.

⁶⁰⁸ Un altro esemplare è conservato presso il Kunstmuseum di Düsseldorf inv. FP 5491 D. La stampa definita “fine and very rare” viene inoltre menzionata nel *Magazin des Estamps* 1778, p. 187. L'incisione è stata pubblicata in A. Marras 2021, pp. 2, 4.

⁶⁰⁹ Si veda L. - P.L. Lotti 1978, p. 78.

⁶¹⁰ C.B. Piazza 1699, I, p. 271.

L'allegoria ideata da Lenardi esaltando la figura del santo titolare della chiesa e richiamandosi all'antico atto di fondazione per volontà papale, aveva così non soltanto lo scopo di commemorare l'istituzione, ma giungeva a glorificare l'intera nazione inglese.



4.2. Illustrazioni per il *Ragguaglio della solenne comparsa fatta in Roma*

1687

Il *Ragguaglio* venne redatto da J.M. Wright per ricordare la venuta a Roma, nel 1687, dell'ambasciatore inglese Roger Palmer conte di Castlemaine⁶¹¹. Il cardinal Howard, da sempre impegnato in un'azione diplomatica volta a curare gli interessi dei cattolici inglesi e caldeggiando fortemente la conversione al cattolicesimo del sovrano britannico Giacomo II Stuart, ebbe in questa occasione un ruolo di primaria importanza. Fu infatti tra coloro che formarono il comitato di accoglienza scortando nella propria carrozza all'altezza di Ponte Milvio l'insigne diplomatico giunto a Roma da Viterbo⁶¹² e probabilmente fu coinvolto nell'organizzazione degli apparati effimeri allestiti per l'ambasceria. Il *Ragguaglio* descrive minuziosamente l'evento di cui si può immaginare lo sfarzo grazie alla serie di illustrazioni di cui la pubblicazione venne corredata. Queste furono per la maggior parte realizzate da Lenardi che disegnò il frontespizio, l'incisione in antiporta, nonché le tavole illustrative per i trionfi di zucchero e le carrozze da parata ideate però da Ciro Ferri. Il tutto venne inciso da Arnold van Westerhout con il quale Lenardi inaugurò una fortunata collaborazione⁶¹³.

Nel frontespizio (fig. 121) viene rappresentato il conte di Castlemaine (accompagnato da un putto che mostra lo stemma con i trifogli, simbolo della sua casata) inginocchiato, mentre rende omaggio al pontefice Innocenzo XI assiso in trono e in atto benedicente. Dietro di loro una figura allegorica indica sullo sfondo la Basilica Vaticana, a sottolineare la devozione al cattolicesimo e la sottomissione al potere papale, mentre in alto un gruppo di amorini svolazzanti sorregge un clipeo con il ritratto del sovrano d'Inghilterra Giacomo II. A questa incisione può essere messo in relazione il disegno preparatorio arricchito da lumeggiature, conservato al Louvre⁶¹⁴ (fig. 122), che ripropone la scena senza sostanziali varianti, fatta eccezione per le sembianze del personaggio inginocchiato, un giovane imberbe nel foglio che assume, nell'opera finita, le fattezze dell'ambasciatore con la lunga e tipica parrucca. II. In

⁶¹¹ J.M. Wright 1687.

⁶¹² A. Muñoz in R. Paribeni 1927, pp. 86-89

⁶¹³ Per una bibliografia essenziale si rimanda a M. Fagiolo dell'Arco 1997, pp. 528-531; A. Griffiths 1998, pp. 296-297; S. Walker 1999, pp. 130-131, 224-226.

⁶¹⁴ 247 x 190 mm, inv. RF 42278. Pubblicato in C. Legrand, D. d'Ormesson-Peugeot, 1991, pp. 89-90, n. 145.

una vignetta calcografica in apertura si trova invece la rappresentazione allegorica della Liberalità che sorregge un clipeo con il ritratto della regina consorte Maria di Modena figlia di Alfonso IV d'Este. Nella pagina seguente invece si trova l'immagine di tributo alla sovrana (fig. 123) che rappresenta l'allegoria dell'Abbondanza mentre sorregge con il braccio destro due cornucopie ricolme una di frutti e l'altra di gioielli e ricchezze, con il sinistro invece un ovale con il ritratto della regina⁶¹⁵.

Per quanto concerne invece i disegni per i trionfi di zucchero, ovvero le decorazioni da disporre sulla tavola del banchetto, allestito nella galleria di Pietro da Cortona in Palazzo Pamphilj a piazza Navona, questi rappresentano delle vere prove di micro-statuaria, con un tripudio di motivi ornamentali e complesse figure allegoriche e mitologiche, perfettamente in sintonia con il contesto:

“Era la gran sala in tutti e quattro i prospetti adorna di una ricchissima, e sontuosa Credenza di splendide argenterie, e vaghissimi cristalli di ogni forme maestosamente ripiena. Ma il Regio imbandimento della Mensa era preparato nella nobilissima Galleria di quel palazzo [Palazzo Pamphilj a piazza Navona], che, oltre alla varietà delle antiche sculture, e le rinomate pitture della volta di essa del celebre Pietro di Cortona, era con un tale effetto, con nuova pompa di pregiatissimi arazzi fregiati di broccato, e di cento simili sedie di velluto cremisi frangiate d'oro, splendidissimamente addobbata; sì che la gran Mensa che ivi per cento trenta palmi si stendea, ricoperta sopra ricco damasco di splendida tovaglia, e da bizzarre, ed ingegnose piegature, sparsa tra le posate con bell'ordine di nobili rifreddi di Credenza, e gran numero di vasellami con ali, e piume riportate di marzapane, tra i quali erano ottanta altri tondi dorati, e adorni di fiori, e frutta con entro altrettanti Leoni, e Unicorni, che sono i supporti dell'Arme d'Inghilterra con perfezione di disegno di finissimo zucchero formati, compariva alla vista di chi entrava in essa Galleria per guardarla, come una nobilissima scena, la più bella, e vaga, che in simile teatro si sia mai potuta vedere.”⁶¹⁶

In particolare, partendo dal grande gruppo centrale (fig. 125)

“la prima di queste macchine, che s'innalzava per sette palmi nel mezzo della tavola [...] nella figura che sedea in maestà sopra di un Sole tra poche nubi nascente, si esponea la Chiesa, avanti alla quale dalla Verità già discoperta dal Tempo, veniva in atto di riverenza, condotto il Genio religioso del Monarca Britannico, e dal Regio Valore, che in figura di un alato Guerriero librato in aria, con in

⁶¹⁵Si segnala che la stessa incisione modificata in allegoria della Liberalità pontificia, inserendo la miniatura di un tempio e un putto con un cartiglio in cui si legge “*anni tui non deficient*” (P. Sal. 101.28), è presente in *Numismata Pontificum Romanorum*, opera pubblicata da Filippo Bonanni nel 1699. Si veda Marras 2022, pp. 195-196. Inoltre, presso il British Museum è conservata un'altra stampa disegnata da Lenardi ed incisa da Arnold van Westerhout (mm 151 x 173, inv. Gg4F.49) in cui una figurata alata, identificata come Minerva ma che potrebbe essere un'allegoria della Fama, siede su una nube tenendo un ovale sempre con il ritratto della sovrana (fig. 124).

⁶¹⁶J.M. Wright 1687, pp. 61-62.

destra una Lancia, era scacciata la Discordia, e la Frode; vedendosi nel fondo in sembianze di un'Idra lacerata, e tronca la Ribellione totalmente abbattuta, e sconfitta, e sopra del tutto come in trionfo, l'Arme dell'Inghilterra: conforme dal disegno si scorge, e dall'altra parte quella del Papa.”⁶¹⁷

Guardando l'incisione e leggendo la descrizione sembra di trovarsi di fronte alle figure fluttuanti nella volta della chiesa del Gesù dipinte dal Gaulli pochi anni prima, a testimoniare ulteriormente la forte influenza che questi ebbe su Lenardi. Seguivano poi quattro altri trionfi (figg. 126-127) disposti “in quattro altri piatti della medesima grandezza, materia, ed arte, entro bizzarrissimi carri”⁶¹⁸ che mostravano due figure femminili, Giunone e Cibele, e due maschili, Vulcano e Nettuno, accompagnati rispettivamente dai Quattro Elementi. In altri due (fig. 128-129) invece si vedevano “sotto un albero di Palma, impresa della famiglia di sua Eccellenza e geroglifico della Vittoria, in sembianze di Ninfe, sedere alcune di quelle Virtù, per le quali si rendono i Regni, e le Monarchie stabilmente felici”⁶¹⁹. Uno studio per l'allegoria della Prudenza rappresentata con il canonico specchio nella mano è conservato presso il Rijksmuseum di Amsterdam (fig. 130). Il foglio arricchito da acquerellature ma non particolarmente rifinito nella fattura, più che preparatorio per l'incisione potrebbe essere il modello utilizzato per la realizzazione del trionfo di zucchero⁶²⁰.

Seguiva poi un'altra coppia di sculture con “le Regie Virtù sopra di un gran fascio d'armi, e trofei, nel primo dei quali si vedeva unita alla Giustizia la Pace, ciascheduna di esse con i propri simboli, e divise nelle mani, nel secondo la Vittoria ed il Regio Valore.”⁶²¹ I due gruppi finali invece rappresentavano scene mitologiche (fig. 131): uno “la favola di Mirra, in atto di trasformarsi, e di dare alla luce Narciso, che veniva da due Ninfe in un cespuglio di fiori nascosto”, nell'altro invece “la trasformazione di Dafne sulle rive del fiume Paneo in atto di essere dall'amante Garzone raggiunta”⁶²²; entrambe simboleggiavano un concetto moraleggiante ovvero “la pena da Dio prescritta, come seguace del gran fallire, e la stupidità, che nel conseguimento delle disciolte brame spesso si trova”⁶²³. Si segnala inoltre che di quest'ultima incisione esiste una versione colorata incisa da Johannes Teyler e recentemente acquisita dal Getty Research Institute di Los Angeles⁶²⁴ (fig. 132).

⁶¹⁷ *Ivi*, p. 65.

⁶¹⁸ *Ivi*, p. 67.

⁶¹⁹ *Ivi*, p. 69.

⁶²⁰ Amsterdam, Rijksmuseum, 197 x 155 mm, penna e inchiostro bruno su carta bianca, inv. RP-T-2020-169.

⁶²¹ *Ivi*, p. 71.

⁶²² *Ivi*, p. 73.

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ Inv. 2015.PR.45, consultabile on-line sul sito www.getty.edu/museum/.

Per quanto riguarda invece le carrozze (figg. 133), precisamente due diverse vetture utilizzate per l'ingresso dell'ambasciatore a Roma, dovevano anch'esse risplendere per lusso e ricchezza come si legge nel *Ragguaglio*:

“riesce la macchina grande e maestosa a meraviglia, sì che per essere tutta arricchita, e adorna di bizzarri, e nobilissimi intagli, come per la gran proportione, diligenza, e buon disegno, con il quale è stata questa grand'opera all'ultima perfezione condotta, non restando in tutto il carro parte alcuna, che non sia maestosamente nobilitata da figure, di perfetto disegno, grandi quasi, che al naturale, e da vaghi, e ricchissimi fogliami, e serramenti intagliati, e ripiegati tutti a foggia di bellissimi, e meravigliosi arabeschi, essendo poscia tutto ricoperto d'oro, con tanta squisitezza d'arte, che essere in puro metallo ogni cosa insieme gettata ai riguardanti rassembra.”⁶²⁵

Si passa poi alla dettagliata descrizione dei lati brevi: nella prima vettura la parte retrostante (fig. 134), la più decorata perché maggiormente visibile, era arricchita “non pure di bizzarri grotteschi, e fogliami, ma di nobili, e ben formate figure, che per l'espressione della grandezza, e potenza Britannica sono ivi collocate”⁶²⁶, ovvero Cibele che rappresentava il dominio inglese sulla terra e Nettuno invece quello sui mari, accompagnati da “l'Unicorno poi, ed il Leone, che sembrano reggere la macchina tutta, e fra i quali scherzano due gentilissimi putti, sono i supporti, o sostegni dell'Arme d'Inghilterra”⁶²⁷. La parte antistante invece presentava “due Tritoni, e due Delfini dai quali viene sostenuta, una nobilissima, e gran conchiglia, che serve di posapiede per il cocchiere, avanti della quale vola un putto in atto di additare la strada.”⁶²⁸ (fig. 135)

Delle due parti appena descritte della prima carrozza si conservano presso Windsor Castle i due fogli preparatori per le incisioni (figg. 136-137). I disegni furono donati alla Royal Library da J.L. Douthwaite, bibliotecario del Guildhall, nel 1937, e recavano una prima attribuzione all'architetto inglese William Chambers (1723-1796). Considerati inseguito di Giovanni Battista Cipriani⁶²⁹, sono stati correttamente riportati alla mano di Giovanni Battista Lenardi⁶³⁰.

⁶²⁵ *Ivi*, p. 43.

⁶²⁶ *Ivi*, p. 45.

⁶²⁷ *Ibidem*.

⁶²⁸ *Ivi*, p. 47.

⁶²⁹ A.P. Oppe 1950, nn. 116-117.

⁶³⁰ Londra, Windsor Castle, Royal Collection, 415 x 280 mm, inv. RCIN 91399; 350 x 240 mm, inv. RCIN 91400.

La seconda carrozza (fig. 138), non inferiore alla prima per ricchezza ed ornamenti, mostrava nella parte posteriore (fig. 139)

“la statua che in sembiante di Donna siede maestosamente nella veduta, che appresso siegue, rappresenta la Monarchia della Gran Bretagna, sostenendo con una mano, una Lancia, e con l'altra un mazzo composto di lauro, gigli, rose, e fiori di cardo, che sono l'imprese de' quattro Regni, espressi in quattro Putti, che le fanno attorno corona, scherzando ogn'uno di essi, con la propria Divisa particolare, e con una targa in mano, entro cui è dipinta, con i proprii colori, l'arme di ciascheduno di essi Regni”⁶³¹.

In quella anteriore invece (fig. 140) “scherzano altri due putti, con le medesime imprese, ed Armi, sopra un ricchissimo, e maestoso fogliame nella veduta dalla banda del timone, che resta con bizzarri cartelloni, fiori, e grotteschi, vagamente adornata”⁶³².

Attraverso queste opere Giovanni Battista Lenardi mette un campo tutte le doti di disegnatore decorativo e come giustamente osservato dalla Fusconi “riallacciandosi all'esperienza fondamentale dello Schor, sviluppa le premesse roccocò già insite nell'opera del tirolese, e reinterpretate attraverso l'eclettismo barocco di Ciro Ferri e il classicismo di Maratta.”⁶³³ Infatti questo tipo di produzione si contraddistingue per un registro totalmente differente rispetto alle opere pittoriche: diverse le occasioni, quelle celebrative e la committenza, aristocratica e non prettamente religiosa, permettono all'artista maggiore libertà creativa e soprattutto una tendenza stilistica in cui ciò che a cui si doveva badare non era tanto il decoro, necessario per le opere destinate ad una chiesa, ma la ricchezza delle invenzioni deputate a suscitare meraviglia nei riguardanti e per cui erano ammessi elementi bizzarri e grotteschi, altrimenti banditi. Dunque, come si è già ampiamente detto, le due attività, quella pittorica e quella grafica, andavano di pari passo senza che l'una escludesse necessariamente l'altra. In questo Lenardi si faceva continuatore di una tradizione celebre, quella di Bernini per esempio, ma in un certo senso ininterrotta fin dal Rinascimento, traghettandola alle generazioni successive di artisti⁶³⁴. Come si è precedentemente ricordato il suo allievo Antonio Grecolini realizzò i disegni e le incisioni per la carrozza di gala di Antonio Floriano, conte del Lichtestein ed ambasciatore imperiale di Leopoldo I d'Asburgo, giunto a Roma il 15 luglio 1692⁶³⁵.

⁶³¹ *Ivi*, p. 51.

⁶³² *Ivi*, p. 53.

⁶³³ G. Fusconi 1986, p. 21.

⁶³⁴ Si veda G. Fusconi 1986, pp. 18-21, 61-64; S. Walker 1999, p. 129.

⁶³⁵ G.G. Komarek 1694; A. Marras 2022, p. 200.



- Fig. 121. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Papa Innocenzo XI riceve l'ambasciatore Lord Castlemaine*, 1687, 254 x 193 mm, Londra, British Museum, inv. 1895, 1031.112.



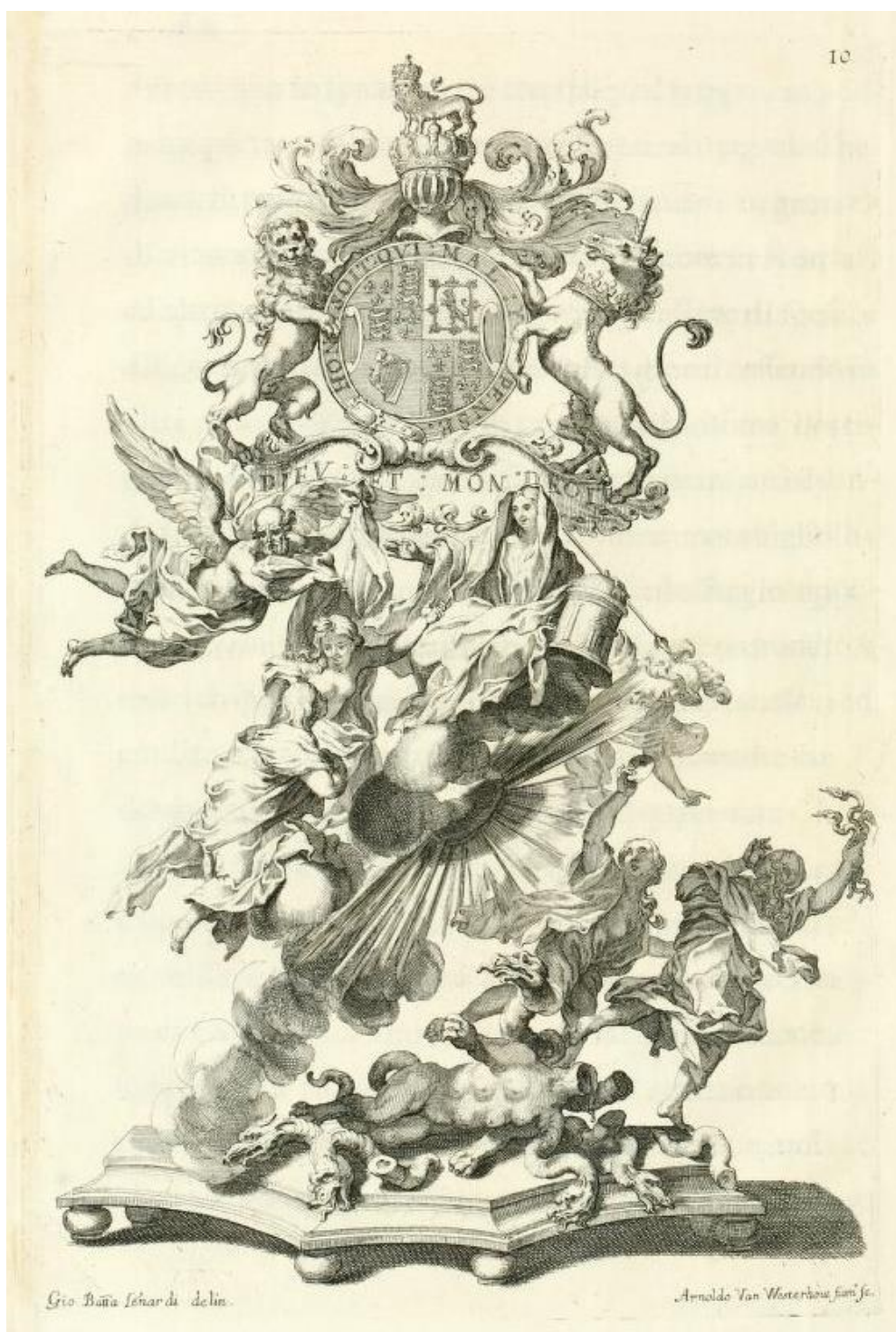
- Fig. 122. Giovanni Battista Lenardi, *Papa Innocenzo XI riceve l'ambasciatore Lord Casteimaine*, 1687, matita nera, penna a inchiostro scuro con acquerellature seppia e lumeggiature a biacca (ossidate), 247 x 190 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. RF 42278.



- Fig. 123. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Allegoria dell'Abbondanza con ritratto di Maria di Modena*, 1687, Londra, British Museum.



- Fig. 124. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Minerva con ritratto di Maria di Modena*, 1687, 151 x 173 mm, Londra, British Museum, inv. Gg,4F.4



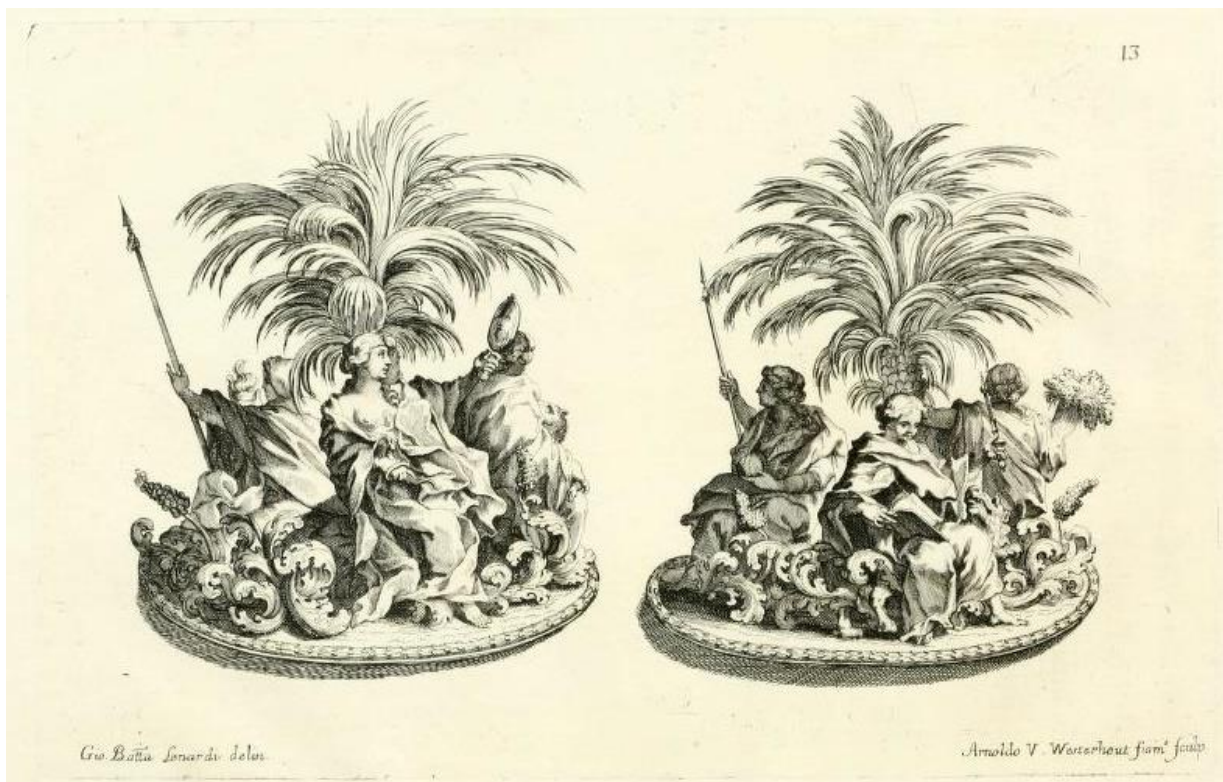
- Fig. 125. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Trionfo di zucchero con figure allegoriche*, 1687, 273 x 181 mm, Londra, British Museum, inv. 1871, 0812.675.



- Fig. 126. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Trionfi di zucchero con Giunone e Cibele*, 1687, 163 x 259 mm, Londra, British Museum, inv. 1871, 0812.670.



- Fig. 127. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Trionfi di zucchero con Vulcano e Nettuno*, 1687, 163 x 259 mm, Londra, British Museum, inv. 1871, 0812.671.



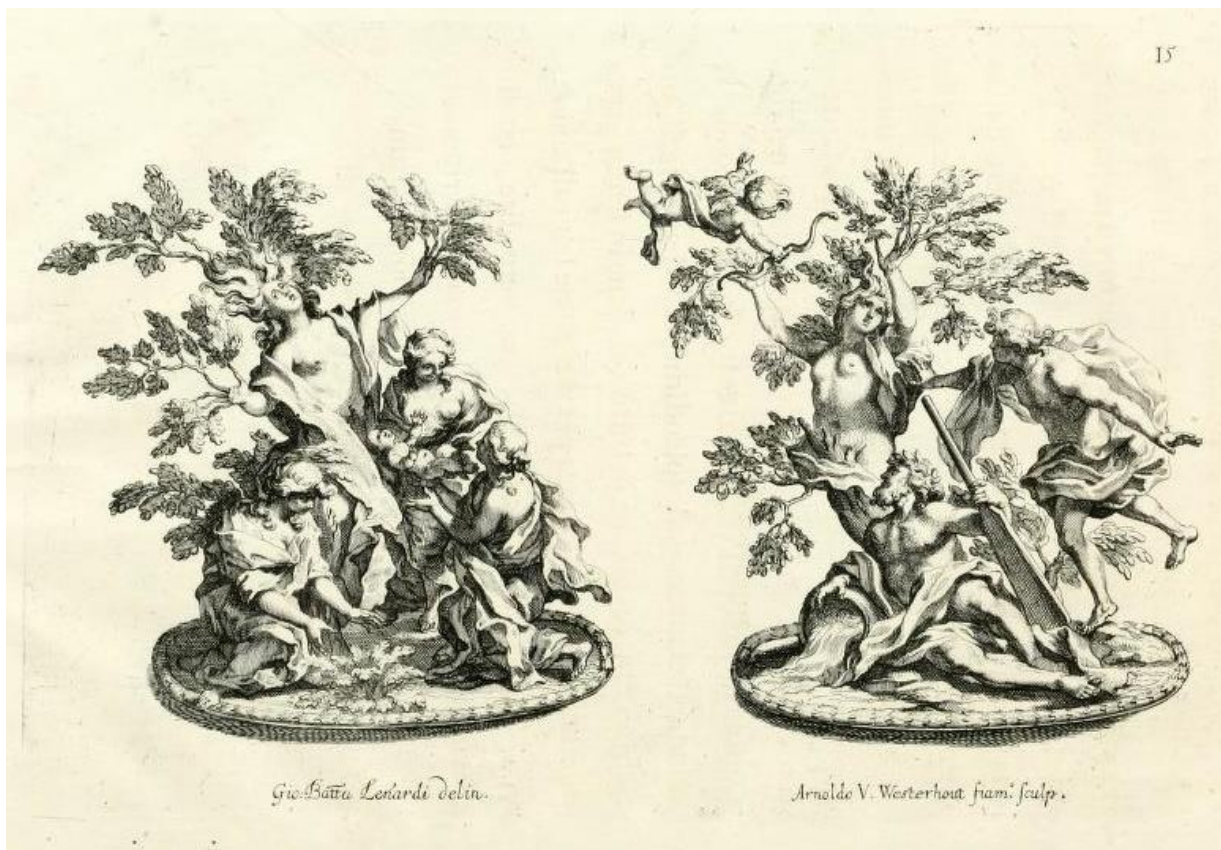
- Fig. 128. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Trionfi di zucchero con allegorie*, 1687, 163 x 259 mm, Londra, British Museum, inv. 1871, 0812.672.



- Fig. 129. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Trionfi di zucchero con Giustizia e Pace, Vittoria e Regio Valore*, 1687, 163 x 259 mm, Londra, British Museum, inv. 1871, 0812.673.



- Fig. 130. Giovanni Battista Lenardi, *Trionfo di zucchero con allegoria della Prudenza*, 1687, 197 x 155 mm, penna e inchiostro bruno su carta bianca Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-2020-169.



- Fig. 131. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Trionfi di zucchero con Mirra, Narciso e Ninfe, Apollo e Dafne e il fiume Paneo*, 1687, 163 x 259 mm, Londra, British Museum, inv. 1871, 0812.674.



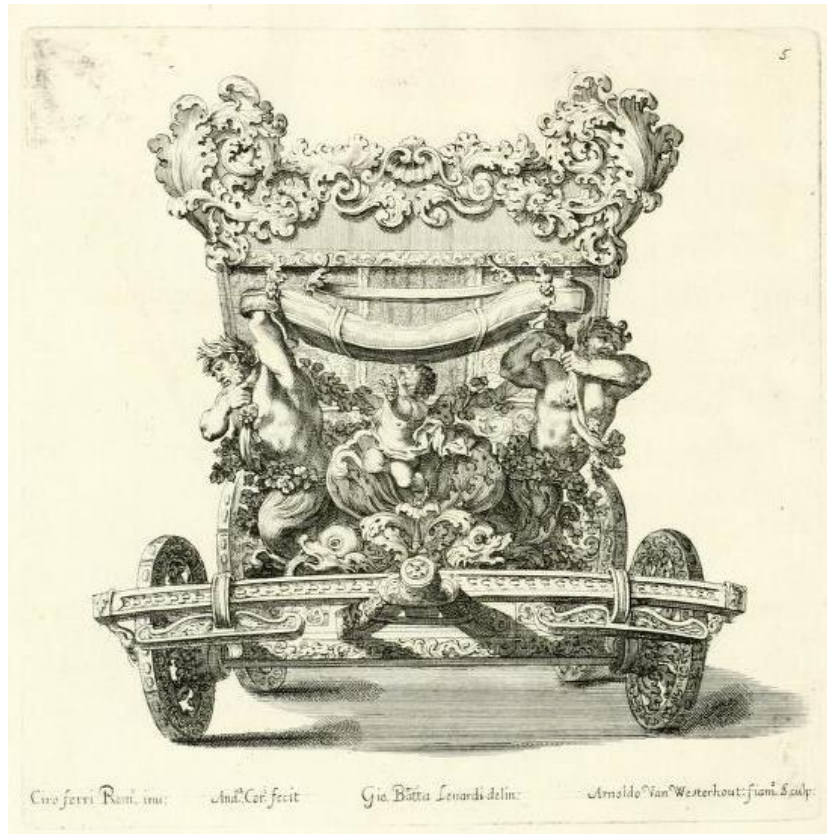
- Fig. 132. Johannes Teyler da Giovanni Battista Lenardi, *Trionfi di zucchero con Mirra, Narciso e Ninfe, Apollo e Dafne e il fiume Paneo*, fine del XVII secolo, incisione colorata à la poupée, 128 x 252 mm, Los Angeles, Getty Research Institute, inv. 2015.PR.45.



- Fig. 133. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Veduta laterale della prima carrozza usata per l'ingresso a Roma del conte di Castlemaine*, 1687, 163 x 259 mm, Londra, British Museum, inv. 1871, 0812.663.



- Fig. 134. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Veduta posteriore della prima carrozza usata per l'ingresso a Roma del conte di Castlemaine*, 1687, 184 x 183 mm, Londra, British Museum, inv. 1871, 0812.664.



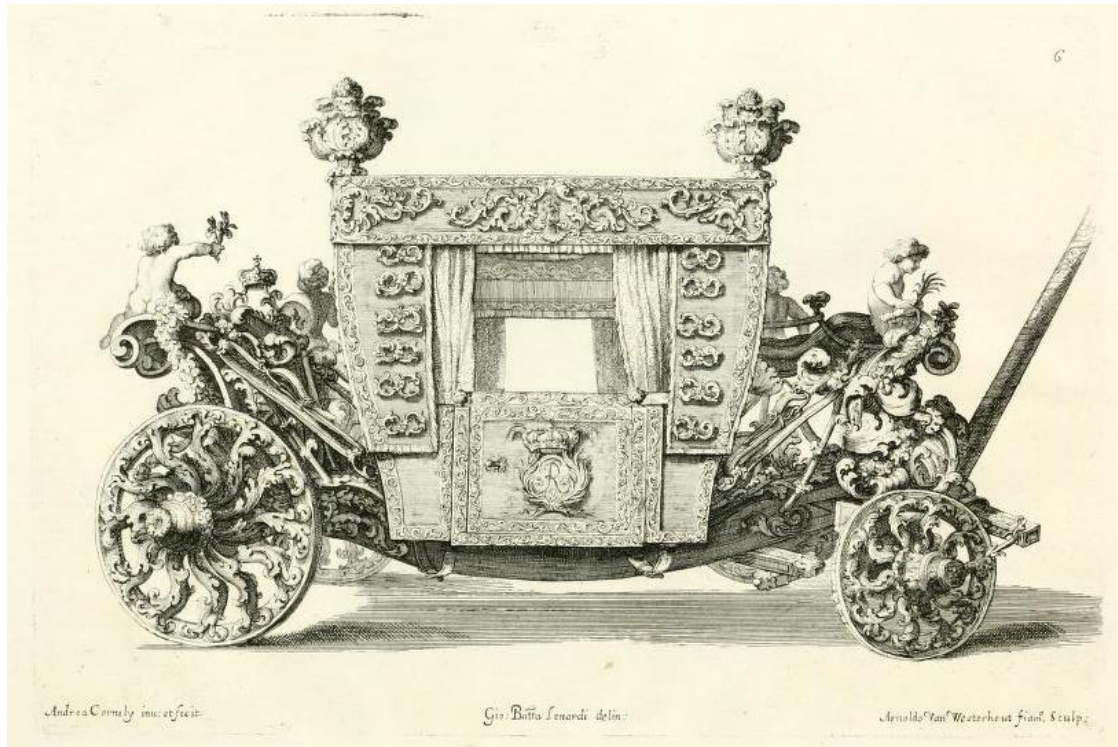
- Fig. 135. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Veduta anteriore della prima carrozza usata per l'ingresso a Roma del Conte di Castlemaine*, 1687, 180 x 176 mm, Londra, British Museum, inv. 1871, 0812.665.



- Fig. 136. Studio per treno posteriore della prima carrozza usata per l'ingresso a Roma del conte di Castlemaine, 1687, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 415 x 280 mm, Londra, Windsor Castle, inv. RCIN 91399.



- Fig. 137. Studio per treno anteriore della prima carrozza usata per l'ingresso a Roma del conte di Castlemaine, 1687, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 350 x 240 mm, Londra, Windsor Castle, inv. RCIN 91400.



- Fig. 138. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Veduta laterale della seconda carrozza usata per l'ingresso a Roma del Conte di Castlemaine*, 1687, 175 x 263 mm, Londra, British Museum, inv. 1871, 0812.666.



- Fig. 139. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Veduta posteriore della seconda carrozza usata per l'ingresso a Roma del Conte di Castlemaine*, 1687, 185 x 178 mm, Londra, British Museum, inv. 1871, 0812.667.



- Fig. 140. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Veduta anteriore della seconda carrozza usata per l'ingresso a Roma del Conte di Castlemaine*, 1687, 180 x 178 mm, Londra, British Museum, inv. 1871, 0812.668.

4.3. Sant'Onorio martire

1688-1689, Roma, Istituto centrale per la grafica, 245 x 183 mm, inv. FC 52369, vol. 41H12.

L'incisione, conservata presso l'Istituto centrale per la grafica, è un esemplare di alto livello qualitativo poiché concepito come una vera e propria pala d'altare. La composizione è incentrata sulla figura di sant'Onorio martire vestito all'antica e inginocchiato su una vaporosa nube. Il soggetto è chiarito dalla dedica riportata nel cartiglio al centro della cornice: "TERRA BALNIOLI DIVII HONORII MART. / Ope a Terremotu finitima loca devastante illaesa liberatori"⁶³⁶. Nel 1688 infatti un terremoto provocò gravi danni nella provincia di Avellino e nelle altre parti del regno risparmiando però l'abitato di Bagnoli Irpino. Per questa ragione il santo ne regge in mano la miniatura mentre il putto con la palma del martirio indica il paesaggio cosparso di rovine tra cui, in primo piano, si vedono le macerie della chiesa di san Domenico, l'unico edificio del paese a crollare. Questo particolare si lega ad alcuni interessanti episodi di storia locale noti attraverso la cronaca redatta dal Sanduzzi⁶³⁷. Fu la duchessa Ottavia Renzi, il cui stemma compare nella parte inferiore⁶³⁸, a donare nel 1687 al capitolo di Bagnoli, come segno di benevolenza verso i suoi ostili vassalli⁶³⁹, le ossa di sant'Onorio che vennero collocate nella chiesa madre con una grande cerimonia a seguito della quale il santo venne dichiarato protettore del paese. I canonici erano in quel tempo in perenne combutta con i monaci della chiesa di San Domenico che non avevano riconosciuto

⁶³⁶ L'incisione è stata pubblicata in A. Marras 2021, pp. 3-6.

⁶³⁷ Si veda A. Sanduzzi 1924, pp. 423-430.

⁶³⁸ Nel campo centrale sono presenti gli emblemi delle famiglie aristocratiche Renzi e Strozzi, formati, il primo, da tre falci di luna crescente, l'altro da un monte isolato di sei cime sormontato da un bisante d'oro con banda attraversante. Le casate si erano doppiamente unite grazie al matrimonio, nel 1668, tra Ottavia Renzi (1654-1708) e Giovanni Battista Strozzi (1646-1719), figlio primogenito di Luigi il quale, a sua volta, era convolato a nozze l'anno precedente con la madre di Ottavia rimasta vedova, Anna Alberini Renzi. Luigi Strozzi (1623-1705) dopo la morte di quest'ultima nel 1694 decise di abbandonare la vita secolare per prendere i voti seguendo l'antica vocazione a cui aveva dovuto rinunciare in gioventù per curare gli interessi della famiglia, notevolmente arricchita dal doppio matrimonio con le donne di casa Renzi. Per una approfondita analisi delle vicende si veda M.B. Guerrieri Borsoi 2004, pp. 22-25. Per la descrizione araldica si rimanda a G.B. di Crollalanza 1888, II, pp. 368, 410.

⁶³⁹ Il marito della duchessa, Giambattista Mayorga-Strozzi, aveva contratto un debito di duemila e quattrocento ducati con la famiglia del poeta locale Giulio Acciano per poter ricomprare il feudo di Bagnoli che era stato precedentemente messo all'asta. Pare che il creditore del duca per riottenere la somma avesse usato dei modi insolenti che non piacquero alla duchessa la quale, grazie alle sue conoscenze, riuscì a farlo imprigionare. Da qui derivavano le ostilità e il pubblico discredito verso la nobildonna ai quali ella rimediò con successo grazie alla donazione della reliquia di Sant'Onofrio. A. Sanduzzi 1924, pp. 424-425.

il culto del nuovo santo. Il terremoto e la conseguente distruzione della chiesa dei domenicani fu l'occasione per dimostrare che non solo il potere di sant'Onorio era di gran lunga superiore a quello di san Domenico ma che la caduta dell'edificio doveva imputarsi alla punizione divina per non aver dimostrato alcuna devozione al santo.

Per comprendere il collegamento tra questi avvenimenti e Giovanni Battista Lenardi bisogna ricordare che la duchessa Renzi risiedeva a Roma ed ebbe le ossa del santo il 17 dicembre 1686 direttamente dal cardinal Carpegna che le aveva fatte estrarre dal cimitero di San Callisto⁶⁴⁰. Il cardinale aveva nominato primo custode della Congregazione delle Reliquie il canonico ed erudito padovano Vincenzo Guizzardi affidandogli il compito di scavare e individuare le spoglie di santi e martiri negli antichi cimiteri⁶⁴¹. Il religioso compare a sua volta, accanto ai familiari quale "*amicus probatissimus*", nell'epigrafe del sepolcro di Sebastiano Lenardi. Quest'ultimo, padre di Giovanni Battista, morì il 2 settembre 1682 e venne sepolto nella chiesa romana di Santa Maria del Popolo, dove è ricordato come "*antique ac catholicae probitatis viro*" ed inoltre definito "*sanctorum scientia edoctus*", dunque in rapporto con il Guizzardi proprio per le approfondite conoscenze agiografiche⁶⁴². Il cardinal Carpegna fu inoltre protettore dell'Ordine dei Fatebenefratelli dal 1670 al 1714, Ordine per il quale Lenardi realizzò numerose commissioni nel corso degli anni⁶⁴³. Appare dunque evidente dalla rete di relazioni emersa perché l'incisione sia stata commissionata tra il 1688 e il 1689 al pittore, in quegli anni attivo nella bottega di Lazzaro Baldi, specializzata nella produzione di stendardi, *ex-voto* e quadri per le canonizzazioni. Ultima nota riguarda l'enigmatico incisore che si firma con il monogramma "PSB" e che potrebbe essere identificato con Pietro Santi Bartoli⁶⁴⁴.

⁶⁴⁰ *Ivi*, p. 426.

⁶⁴¹ Dal 1672 fino alla morte, avvenuta nel 1689, il Guizzardi in qualità di "corposantaro" portò alla luce le spoglie di migliaia di nuovi martiri, si veda nello specifico M. Ghilardi 2012, pp. 259-261.

⁶⁴² La trascrizione dell'epigrafe si trova in G. Fascarelli 1868, p. 266; V. Forcella, I, 1869, p. 391.

⁶⁴³ G. Russotto 1969, I, pp. 265-271

⁶⁴⁴ Si segnala che le stesse iniziali firmano il frontespizio a tema marino della *pars secunda* dedicata alla concologia dell'opera di Filippo Bonanni stampata nel 1691. F. Bonanni 1691, I, p. 308.



TERRA BALNEOLI DIVI HONORII MART.
Ope à Terremotu finitima loca devastante ill'esa liberato
suo DDD

Giacca e Emmerca Lenardi inv.

PSB.

4.4. Effige del Beato Giolo Eremita

1690-1703, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, inv. 32766

L'inedita incisione delineata da Giovanni Battista Lenardi come si legge in basso a sinistra, presenta un'iconografia rara ovvero l'effige del Beato Giolo eremita secondo quando indica la lunga iscrizione nel cartiglio sottostante:

“All’Ill.ma et Ecc.ma Sig.ra Marchesa Ottavia Renzi Strozzi / Presento a V.E. l’Effige del B. Giolo Eremita, le cui Sacre Reliquie arricchiscono la Terra di Selleno / L’ardente devozione di V.E. verso di esse verrà accresciuta al riflesso di quel foco, che accolto dal Sacro Eremita / ne Vestimenti perde la sua attività con non offendergli posto al confronto delle fiamme d’amor divino, che perpetuamente s’ac / cesero nel Cuore di sì gran Beato. Supplico V.E. voler qualificare col suo benigno gradimento la tenuità di questo dono picciolo / Dev.mo e Oblig.mo Servo Andrea Fiorelli”

Il Beato Giolo nato intorno alla metà del XIII secolo a Selleno, piccolo paese umbro oggi in provincia di Perugia ma anticamente legato a Spoleto, condusse una vita da eremita in una grotta sul vicino monte Giove dove compì alcuni miracoli legati soprattutto alle sue doti di guaritore⁶⁴⁵. L'incisione raffigura, come indica la didascalia, un episodio ben preciso della sua vita in cui ricevuta per carità della brace ardente, la portò presso la grotta avvolta nella sua tonaca senza che questa si bruciasse⁶⁴⁶. Il Beato alza gli occhi al cielo mosso dall'amore verso Dio, il cui ardore supera quello delle fiamme tenute all'interno dell'abito. L'immagine centrale è circondata, come di consueto, da una ricca cornice formata da rami di palma e foglie d'acanto assimilabile a quelle realizzate dall'artista per l'antiporta delle *Observationes* di Filippo Bonanni o per il ritratto di Innocenzo XII. Di grande importanza è la dedica alla marchesa Ottavia Renzi Strozzi fatta da Andrea Fiorelli, personaggio non ancora identificato. Lenardi realizzò per la marchesa anche l'incisione rappresentante Sant'Onofrio analizzata nella scheda precedente, a testimoniare quanto la nobildonna oltre ad essere un'intellettuale e una collezionista, fosse animata da un'autentica devozione⁶⁴⁷. A tal proposito si può

⁶⁴⁵ Sulla vita del Beato Giolo si veda D. van Papenbroeck, F. Baert *et al.*, 1698 (1695-1717), II, pp. 252-254; D. Sabatucci 2000.

⁶⁴⁶ “Andando il B. Giolo nell’Inverno nelle vicine Ville, si fece dare alcune palate di accese bragie; e postele nella sua tonaca, se le portò nella sua Grotta, senza punto abrugiare la tonaca, con grande meraviglia dei circostanti” L. Iacobilli, III, 1661 (1647-1661), p. 149.

⁶⁴⁷ L'incisione in esame insieme a un disegno ricollegabile alla committenza Strozzi attribuito sempre a Lenardi verrà pubblicato in un contributo di prossima uscita, A. Marras, *Nuove considerazioni* (in corso di pubblicazione).

ricordare la testimonianza secondo cui nel giugno 1679 Ottavia Renzi giaceva inferma e ricevette la visita di Fra Bonaventura da Barcellona (1620-1684) che le disse “Allegramente Signora: Frà Francesco (additando il Compagno) vuole, che ella abbia successione, ed il Signore le ha fatta la Grazia”⁶⁴⁸. Dopo alcuni giorni dalla sua partenza Ottavia rimase incinta miracolosamente dopo 12 anni di matrimonio. Il legame con l’Umbria si apprende invece da un’altra fonte in cui si narra come la marchesa trovandosi a Foligno, per la venerazione che nutriva verso la statua della Madonna del Pianto, si adoprò come intermediaria tra i confratelli dell’omonima Compagnia e il Capitolo della Basilica Vaticana che concesse il privilegio di una corona d’oro per cingere il capo della sacra immagine⁶⁴⁹. È probabile che durante lo stesso soggiorno sia venuta a conoscenza del Beato, all’epoca sepolto nella chiesa di San Lorenzo nella frazione di Ottaggi, luogo di pellegrinaggio da parte dei devoti insieme all’eremo sul monte Giove dove aveva vissuto, vicino al quale sgorgava una fonte considerata miracolosa⁶⁵⁰.

⁶⁴⁸ F.M. Galluzzi 1713, p. 225.

⁶⁴⁹ Si veda G. Pagliarini 1713, p. 7. Il Capitolo Vaticano concedeva il privilegio di incoronare le immagini mariane considerate miracolose o a cui i fedeli erano particolarmente devoti. L’usanza diffusasi sin dal Medioevo, venne normalizzata a partire dal 1636 quando il conte Alessandro Sforza Parravicini dispose nel suo testamento un legato di 71 “monti camerali non vacabili”, le cui rendite dovevano servire per forgiare corone d’oro per adornare immagini della Beata Vergine. Sulle Madonne coronate si veda nello specifico P. Bonci 2004.

⁶⁵⁰ “E perché in quel luogo era penuria d’acqua; con l’orazione da un vivo fatto vicino, ottenne da Dio, che vi scaturisse una amena Fonte, che fino al presente vi si conserva, da Popoli vicini, che vi concorrono per devozione, per essere liberati da molte infermità, nel beve quell’acqua molti ne sono rimasti guariti”. L. Iacobilli, III, 1661 (1647-1661), p. 149.



4.5. Antiporta per *Coniecturae de perpetuo azymorum vsu*

1688

La committenza di Ciampini non si limitò all'antiporta di *Vetera Monimenta* ma iniziò qualche anno prima. Nel 1688 venne infatti pubblicato presso la tipografia romana di Giovanni Jacopo Komarek un trattato per il quale Lenardi disegnò l'antiporta⁶⁵¹ (fig. 141). All'interno di una inquadratura formata da volute intrecciate a rami di palma e sormontata da due putti recanti lo stemma della famiglia Odescalchi, si vede il pontefice Innocenzo XI assiso in trono mentre riceve un volume donatogli dal personaggio inginocchiato identificabile con lo stesso Ciampini. Nella monumentale architettura sullo sfondo, al di là del piazzale ornato da una fontana, si riconosce invece il colonnato della basilica di San Pietro⁶⁵². La raffigurazione apparentemente semplice e didascalica è arricchita dall'iscrizione alla base nella quale si legge "*Ferebis primitias messis vestrae ad Sacerdotem*". La citazione tratta dal Levitico (XXIII, 10) fa parte delle parole pronunciate dal Signore a Mosè quando gli consegnò le tavole della legge sul monte Sinai indicandogli i precetti su come celebrare le varie festività. In particolare la festa delle primizie, legata al periodo della Pentecoste, prevedeva l'elargizione al sacerdote della prima parte del raccolto e del pane preparato con il grano nuovo. Primizie che nell'incisione in analisi sono rappresentate, in senso letterale dal contenuto delle cornucopie al sommo della composizione, in senso metaforico dalla nuova opera scritta da Ciampini, dedicata e offerta al pontefice, il cui tema, l'uso del pane azimo nelle celebrazioni liturgiche, si richiamava più nello specifico alle pratiche di donazione dettate dalla legge mosaica. L'invenzione fu particolarmente fortunata tanto che venne adottata con alcune modifiche per il frontespizio di un volume del medesimo autore, *Abbreviatoris de curia compendiariorum notitia*, edito nel 1696⁶⁵³ (fig. 142). Il papa non è più Benedetto Odescalchi ma Innocenzo XII, accompagnato dallo stemma Pignatelli, e soprattutto lo sfondo architettonico mostra uno scorcio con la colonna di Marco Aurelio

⁶⁵¹ G.G. Ciampini 1688. L'incisione in antiporta è stata pubblicata in A. Marras 2022, pp. 193-194.

⁶⁵² La presenza di questo edificio può essere letta come un possibile riferimento all'operato di Carlo Fontana, nominato misuratore ufficiale della Fabbrica di San Pietro e incaricato nel 1680 da Innocenzo XI di redigere il *Tempio Vaticano e la sua origine*, opera che venne data alle stampe soltanto nel 1694 (C. Fontana 1694). Si veda inoltre *Il Tempio Vaticano (1694)* 2004.

⁶⁵³ G.G. Ciampini 1696.

accanto alla facciata di palazzo Montecitorio, in riferimento al fatto che fu il pontefice, su suggerimento di Carlo Fontana⁶⁵⁴, a continuare i lavori iniziati da Bernini e ad installarvi il dazio e la Curia Pontificia, per questo nota anche come Curia Innocenziana.

⁶⁵⁴ “...espongo a’ sui Santissimi Piedi (già che mi ha presentato la fortuna di delinear detto Edificio) un mio parere, e sarebbe di ridurlo ad uso di Curia pubblica...”, C. Fontana 1694, p. II. Il progetto inaugurato il 15 agosto 1696, venne presentato nella seconda edizione del libello pubblicata nel 1708. Si veda C. Fontana 1708.



- Fig. 141. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Antiporta per Coniecturae de perpetuo azymorum vsu*, 1688.



- Fig. 142. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Antiporta per Abbreviatoris de curia compendiaria notitia*, 1696.

4.6. Illustrazione per *Oratio de eligendo summo pontifice*

1689

Per l'*Oratio* composta nel 1689 dal senese Lodovico Sergardi, tenuta prima del conclave con il quale sarebbe stato eletto papa Alessandro VIII, Lenardi realizzò il disegno per la grande testata calcografica in apertura della pubblicazione⁶⁵⁵. L'incisione, di cui non viene indicato il traduttore e finora ignorata dalla critica, rappresenta una glorificazione del potere papale attraverso l'allegoria della Chiesa Cattolica impersonata da una figura femminile cinta dalla tiara e recante una croce e il calice con l'eucarestia. Alla sinistra la cattedra di san Pietro è circondata da una corolla di cherubini mentre alla destra due putti sorreggono le chiavi e il gonfalone papale. Questi tre elementi associati, richiamandosi al tema del libello, sono quelli presenti negli emblemi della Camera Apostolica e del Sacro Collegio Cardinalizio, ovvero gli organi preposti alla gestione delle funzioni durante la sede vacante e all'elezione del papa ed appaiono anche nell'arma del Camerlengo di Santa Romana Chiesa, a simboleggiare la continuità del potere papale dopo la morte del pontefice.

A testimoniare la fitta rete di relazioni in cui Giovanni Battista Lenardi era inserito si può ricordare che per gli anni 1688-1689 il Camerlengo del Sacro Collegio Cardinalizio fu Fabrizio Spada (1643-1717) noto collezionista anche di opere di Lazzaro Baldi, maestro di Lenardi⁶⁵⁶ ed inoltre esecutore testamentario del cardinal Philip Thomas Howard come si legge nell'iscrizione sul sepolcro di quest'ultimo nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva. Il cardinal Spada figura anche nel testamento del cardinal Howard che lasciò in eredità un orologio⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ L. Sergardi 1689. Incisione pubblicata in A. Marras 2022, pp. 193-194.

⁶⁵⁶ F. Zeri 1954, pp. 26-29; A. Pampalone 1979, pp. 147-156

⁶⁵⁷ Trascrizione dell'epigrafe in C.F.R. Palmer 1867, p. 214. Il testamento e l'inventario dei beni del cardinal Howard sono l'argomento di un contributo di prossima pubblicazione A. Marras *Dalla raccolta del cardinal Howard* (in corso di pubblicazione).



4.7. Ritratto del cardinale Pietro Ottoboni

1689

L'inedita incisione presenta il ritratto allegorico del cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740) come indica il nastro con l'iscrizione "PETRUS OTHOBONUS S.R.E. CARDINALIS S.S.D.M. ALEXANDRI VIII NEPOS VENET[US]". La stampa, incisa da Hubert Vincent, è priva della data ma venne con ogni probabilità realizzata all'indomani del 7 novembre 1689, quando il nipote di Alessandro VIII venne creato cardinale a soli 22 anni. Il fatto sembrerebbe confermato dalla fisionomia del volto in cui appare molto giovane, in particolare se confrontato con i numerosi ritratti noti, tra cui si ricordano quello celebre di Francesco Trevisani oggi al Bowes Museum⁶⁵⁸ o l'effigie presente nell'incisione disegnata da Pietro Locatelli e tradotta dall'olandese Robert van Audenaerde⁶⁵⁹.

Il clipeo centrale è circondato da due rami di lauro che formano una ricca cornice arborea, la quale inquadra, al centro, lo stemma cardinalizio. Nella parte inferiore invece sono poste simmetricamente due cornucopie dalle quali fuoriescono ricchezze, simbolo di abbondanza, una tiara papale e una corona, in riferimento al potere temporale ma soprattutto gli attributi rappresentativi delle discipline di cui era mecenate: il flauto per la Musica, la lira per la Poesia, la squadra e il compasso per l'Architettura, la tavolozza per la Pittura, il globo terrestre per la Scienza e la Geografia, la maschera per il Teatro ed infine il libro con il calamaio per la Letteratura. Questi oggetti circondano il basamento marmoreo in cui è inciso il motto latino "ALIT" ovvero nutre, alimenta, sostiene, a sottolineare ancora di più il suo ruolo di patrono delle arti.

L'incisione in esame riveste un certo interesse perché dimostra un contatto, seppur marginale, con il circolo ottoboniano che coinvolse numerosi artisti di prestigio, primo tra tutti Francesco Trevisani (1656-1746)⁶⁶⁰. Il pittore lavorò a fianco di Lenardi e Lazzaro Baldi nella

⁶⁵⁸ Sul ritratto di Trevisani si veda F.R. Di Federico 1977; L. Puliti Pagura 2007, pp. 41-47; A. Negro 2017, pp. 11-28.

⁶⁵⁹ Un esemplare della stampa (339 x 262 mm, inv. BS-III 329) si conserva presso la Handel House Foundation di Halle. Su Robert van Audenaerde si veda E. Petracca 2022, pp. 313-321.

⁶⁶⁰ Trevisani fu ospitato nel palazzo della Cancelleria e stipendiato dal cardinal Ottoboni per oltre quarant'anni avendo come unica condizione quella di avere la prima scelta su ogni sua opera. In questo ambiente culturalmente avanzato il pittore intesse una serie di importanti relazioni, tra cui si ricorda quella con l'architetto Filippo Juvarra e soprattutto con Angelo Corelli musicista, regista e intenditore e collezionista di

realizzazione di una delle tre grandi tele per l'abside della chiesa di Sant'Andrea delle Fratte che, secondo la critica, fu la sua prima opera pubblica terminata in pochissimi giorni. L'Ottoboni, condividendo con il giovane artista istriano l'origine veneta, oltre che le comuni passioni per l'arte e la musica, lo preferì a Lenardi, fatto testimoniato dalla mancanza di opere di quest'ultimo nella sua collezione⁶⁶¹.



pittura, comprese opere dello stesso Trevisani. Sul rapporto tra Trevisani e Corelli si veda in particolare K. Wolfe 2007, pp. 169-197; sulla sua attività nel circolo ottoboniano K. Wolfe 2010, pp. 9-11.

⁶⁶¹ Sulla collezione del cardinale Ottoboni si rimanda a F. Matitti 1995, pp. 156-243; E.J. Olsezewki 2004; S. Pieguidi 2019, pp. 131-156.

4.8. Antiporta per *Vetera Monimenta*

1690

Come più volte ricordato fu nel contesto di Santa Sabina che Lenardi ebbe la possibilità di lavorare accanto a Giovanni Giusto Ciampini, l'erudito esperto di *antiquaria*, chiamato nel rilevamento delle epigrafi e delle antiche memorie conservate nella chiesa ma destinate alla distruzione, che vennero raccolte e pubblicate in *Vetera Monimenta*, opera edita nel 1690. Per questa pubblicazione Lenardi realizzò il disegno del frontespizio poi inciso da Westerhout, di cui ha approfonditamente scritto Dietemar Spengler⁶⁶². Lo studioso ha individuando due fogli che rappresentano la composizione, il primo conservato nelle collezioni reali di Windsor viene considerato quello preparatorio (fig. 143), il secondo invece custodito nel fondo di Colonia, più che una copia di bottega deve essere a mio parere considerato una replica autografa (fig. 144). Il foglio londinese mostra una certa freschezza del tratto che, insieme alla presenza della quadrettatura, sono il segno della sua originalità e del fatto che venne utilizzato come modello per la stampa. La scena propone, con leggere varianti rispetto all'opera finita soprattutto nella posizione delle quattro figure femminili in primo piano: quella di spalle all'estrema sinistra, assisa su un capitello mentre tiene in mano il matitatoio, è intenta a riprodurre quella che sembrerebbe la facciata del Pantheon; subito accanto, dietro a una serie di frammenti antichi romani ed egizi, un'altra sembra solcare con una punta una matrice destinata ad una incisione; invece la figura in piedi scrive su un grosso volume mentre immediatamente dietro, l'ultima è intenta a dettarle la classificazione di monete o sigilli ordinatamente posti nell'espositore ai suoi piedi. Lo sfondo è una vera e propria veduta del Foro Romano, con al centro l'Arco di Tito, sopra al quale vola la personificazione del Tempo che con la sua falce sta implacabilmente ingiuriando gli antichi monumenti. Questi elementi, se considerati nel loro insieme, sono un tributo all'opera di comprensione, classificazione e riproduzione in disegno e poi in stampa, intrapresa da Ciampini, ed inoltre un'esaltazione massima dell'attività erudito-storiografica il cui fine

⁶⁶² D. Spengler 2007.

ultimo era quello dello studio sistematico dell'Antico per salvare le testimonianze superstiti da un infausto destino di sicura distruzione.

In quest'opera il gusto barocco e fortemente cortonesco nella rappresentazione dei panneggi rigonfi come pure delle capigliature all'antica convive con un'ambientazione scenica che ha già in sé quel gusto per il vedutismo rovinistico che si affermerà compiutamente soltanto nel pieno Settecento.



- Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Antiporta per Vetera Monumenta*, 1690, 330 x 224 mm, Londra, British Museum, inv. 1855,1013.29.



- Fig. 143. Giovanni Battista Lenardi, *Antiporta per Vetera Monimenta*, 1690, matita rossa, penna a inchiostro e acquerellature brune, 312 x 229 mm, Londra, Windsor Castle, inv. RCIN 906814.



- Fig. 144. Giovanni Battista Lenardi, *Antiporta per Vetera Monimenta*, 1690, matita nera, inchiostro scuro con acquerellature grigie, 274 x 202 mm, Colonia, Wallraf-Richartz Museum, inv. RBA 066 725.

4.9. Antiporta per *Observationes circa viventia*

1691

Nel 1691 Lenardi realizzò il disegno per l'illustrazione in antiporta delle *Observationes* di Filippo Bonanni⁶⁶³. L'incisione realizzata da Hubert Vincent è stata pubblicata in relazione all'argomento scientifico del volume ma scarsamente indagata dalla critica che si è occupata di Lenardi⁶⁶⁴. L'opera invece è un esempio di qualità delle doti inventive del pittore e si contraddistingue per la sua carica decorativa. L'immagine centrale infatti è riquadrata da una lussuosa cornice, che potrebbe essere, se presa singolarmente, un progetto per specchiera da parata, riccamente intagliata con motivi vegetali a foglie d'acanto che si aprono nella parte superiore, lasciando spazio ad un mascherone e del tutto assimilabili ai motivi ornamentali con i quali si era diletto disegnando carrozze e apparati effimeri. Al centro, in un paesaggio marino delimitato dalle tipiche fronde arboree e solcato da un cielo nuvoloso, siede una figura intenta a rappresentare su un taccuino ciò che il personaggio alato, a sua volta recante uno strumento ottico, le suggerisce. Intorno tre puttini sono anch'essi impegnati nell'utilizzo di lenti di ingrandimento e rudimentali microscopi. Il tema è ovviamente legato all'argomento del volume, ovvero l'osservazione degli organismi viventi invisibili a occhio nudo. Nonostante l'incisione riporti al centro la data "1692", l'opera deve ritenersi completata l'anno precedente, poiché inserita come corredo illustrativo nel volume pubblicato nel 1691.

⁶⁶³ Filippo Bonanni (Roma, 7 gennaio 1638 - 30 marzo 1725) fu un erudito, biologo e storico italiano. Divenuto gesuita nel 1654, curò a partire dal 1698 la famosa collezione di Athanasius Kircher. Pubblicò svariati volumi, tra cui, nel 1681, la *Ricreazione dell'occhio e della mente nell'osservazione delle chioccioline*, nel 1699 *Numismata Pontificum Romanorum* ed infine nel 1722 *Gabinetto Armonico pieno d'Instrumenti*, con numerose tavole illustrative di strumenti musicali provenienti da tutto il mondo. Per una biografia completa di rimanda a P. Omodeo 1972.

⁶⁶⁴ F. Bonanni 1691. Per una bibliografia specifica si rimanda a G. Boffitto 1922, p. 126; R. Lefevre in *Accademie e biblioteche d'Italia*, 46, 1978, 6, p. 427; M.B. Guerrieri Borsoi 2004, p. 144; A. Marras 2021, pp. 5-6.



4.10. Ritratto di papa Innocenzo XII

1691, Roma, Istituto centrale per la grafica, 225 x 158 mm, inv. FC44932, vol. 37H20.

L'incisione è connessa all'elezione al soglio pontificio di Innocenzo XII Pignatelli ed è stata tradotta e stampata a Roma nel 1691 da Hubert Vincent⁶⁶⁵. Vi è rappresentato un ritratto del papa in atto benedicente che, sebbene non riferibile ad alcun dipinto conosciuto, sembra prendere a modello, rielaborando in controparte la posa e l'abito, quello raffigurante Clemente IX eseguito da Giovanni Battista Gaulli⁶⁶⁶. Oltre alla caratterizzazione fisiognomica del volto bisogna evidenziare la raffinata cornice formata da due volute che, dalla parte bassa, si dipanano verso l'alto dando vita ad intrecci vegetali a foglie d'acanto, stilisticamente simile a quella presente nella già nota antiporta realizzata da Lenardi nel 1691 per le *Observationes* di Filippo Bonanni⁶⁶⁷.

⁶⁶⁵ L'incisione è stata pubblicata in A. Marras 2021, p. 6.

⁶⁶⁶ Del dipinto noto in più versioni si segnalano in particolare quella conservata presso la Galleria nazionale d'arte antica di palazzo Barberini e Palazzo Chigi ad Ariccia. Si veda rispettivamente L. Mochi Onori, in L. Mochi Onori, F. 2008, p. 210; F. Petrucci 2009, pp. 368-369.

⁶⁶⁷ Bonanni 1691. Per una bibliografia specifica si rimanda a G. Boffitto 1922, p. 126; R. Lefevre in *Accademie e biblioteche d'Italia*, 46, 1978, 6, p. 427; M.B. Guerrieri Borsoi 2004, p. 144.



4.11. Antiporta per il *Compendio della vita di Giuseppe della Madre di Dio*

1691-1693

Tra le incisioni destinate ad illustrare volumi a stampa va aggiunta quella, finora inedita, per il *Compendio della vita di Giuseppe della Madre di Dio*, opera uscita nel 1693 presso la stamperia romana di Domenico Antonio Ercole⁶⁶⁸. Accanto all'indicazione del disegnatore "Io Batta Lenardi" e dell'incisore "Hubertus Vincent", è presente la data 1691, che indica con molta probabilità il fatto che il disegno per l'antiporta venne realizzato precedentemente rispetto all'effettiva pubblicazione. Il soggetto è descritto nel cartiglio inferiore in cui si legge la seguente iscrizione: "Ven. Servus DEI P. IOSEPH a MRE DEI / Relig. Scholarum piarum fundator". Giuseppe Calasanzio (1557-1648) religioso di origine spagnola ma trasferitosi a Roma nel 1592, fu il fondatore dei chierici regolari poveri della Madre di Dio delle scuole pie, detti "scolopi" o "piaristi". La Congregazione secolare da lui istituita nel 1602 aveva infatti la missione di realizzare delle scuole destinate all'educazione dei giovani indigenti che, grazie alla sua azione e quella dei chierici dell'ordine da lui fondato, si diffusero in tutto il mondo. La sede romana fu palazzo Torres adiacente alla chiesa di San Pantaleo, all'interno del quale si conservano le sue spoglie. Venne proclamato santo da papa Clemente XIII nel 1767 ma fu molto venerato per le azioni caritatevoli sin dopo la sua morte. Infatti la chiesa di fondazione medievale fu completamente ricostruita tra il 1681 e il 1689 su disegno di Giovanni Antonio de Rossi⁶⁶⁹. La pubblicazione del *Compendio* negli anni immediatamente successivi testimonia l'interesse che gli scolopi avevano nel diffondere la memoria e le gesta del loro padre fondatore.

Nella stampa in esame Giuseppe della Madre di Dio è rappresentato, secondo una formula canonica, in ginocchio di fronte da un altare sul quale, dietro al crocifisso e due candelieri, è presente l'immagine della Vergine con il Bambino a cui sta rendendo omaggio. Nella parte retrostante, al di là di una balaustra, delle fronde arboree e un colonnato sormontato da busti

⁶⁶⁸ A. della Concezione 1693. Il testo del volume è stato trascritto in J.P. Burgués 2022, pp. 649-681.

⁶⁶⁹ Sulla chiesa di San Pantaleo presso piazza Navona si rimanda a G. Spagnesi 1967; G. Scarpone 1983, pp. 40-45; M. Del Vecchio 1987, pp. 74-76.

compongono il fondale della scena. L'immagine pur non brillando per qualità ed invenzione trova riscontro nella produzione dell'artista riproponendo uno schema compositivo ormai collaudato, appreso dal maestro Lazzaro Baldi⁶⁷⁰.



⁶⁷⁰ Si prenda in considerazione, ad esempio, la tela in Galleria Spada raffigurante San Gaetano Thiene. F. Zeri 1954, p. 28; A. Pampalone 1979, pp. 98-99.

4.12. Allegoria del regno di Pietro II di Portogallo

1695, Roma, Biblioteca Casanatense, 330 x 230 mm, inv. 20.B.I. 93, f. 12, n. 17.1694

Lenardi riuscì ad ottenere la commissione per il disegno della stampa celebrativa in esame, poi incisa da Westerhout, grazie alla partecipazione nel 1694 alla giuria per il concorso che doveva scegliere l'esecutore dell'altare di Sant'Ignazio al Gesù⁶⁷¹. L'opera già nota⁶⁷², rappresenta il ritratto di Don Pedro II di Portogallo con allegoria delle quattro parti del mondo (fig. 145). Il tema, poi riproposto nell'apparato disegnato da Carlo Fontana per le esequie solenni allestito a Sant'Antonio dei Portoghesi nel 1707, un anno dopo la morte del sovrano, rielabora a livello concettuale l'affresco della volta della chiesa di Sant'Ignazio "dove le parti del mondo sono il teatro dell'evangelizzazione promossa dalla Compagnia di Gesù"⁶⁷³. Infatti, per mezzo dei gesuiti, Pedro II esercitava il controllo politico sulle terre e sulle chiese d'oltremare al di là dei confini del suo piccolo stato, arrivando fino all'estremo oriente. Nell'opera il ritratto ovale che secondo la studiosa "ha una matrice berniniana di tipo funerario"⁶⁷⁴, viene portato in volo da tre puttini e dalla Fama, alla cui tromba è issato a mo' di bandiera, l'arazzo con lo stemma della casata. In basso attorno al globo terrestre sono disposte le quattro figure allegoriche dei continenti accompagnate dai rispettivi attributi. Non si conoscono disegni preparatori ma lo stile ricco e decorativo di Lenardi resta evidente nella resa dell'incisore che, oltre ad essere uno dei più amati dall'ambiente ecclesiastico, era anche legato al Granduca di Toscana a sua volta vicino al sovrano portoghese, a cui aveva donato per i gesuiti di Goa, l'arca di San Francesco Saverio⁶⁷⁵. Si segnala un altro esemplare della stampa conservato a Lisbona presso la Biblioteca Nazionale del Portogallo (inv. E.2300 V)⁶⁷⁶.

⁶⁷¹ Per la vicenda si rimanda a P. Pecchiali 1952, pp. 148-167.

⁶⁷² Si veda B. Borghini 1982, p. 90; P. Ferraris in *Roma lusitana Lisbona romana* 1990, p. 18; P. Ferraris 1991, pp. 144-145;

⁶⁷³ P. Ferraris 1991, p. 144.

⁶⁷⁴ P. Ferraris 1995, p. 18

⁶⁷⁵ P. Ferraris 1991, p. 145. Sui rapporti tra Roma e il Portogallo si rimanda nello specifico agli studi di S. Vasco Rocca, G. Borghini 1995.

⁶⁷⁶ L'incisione è pubblicata in S. Carneiro 2014, p. 352.

Interessante infine notare che l'incisione venne presa a modello per la realizzazione di una pala d'altare conservata nella chiesa delle Grazie a Pizzo Calabro e attribuita a Francesco Saverio Mergolo (fig. 146). L'opera rappresentante il *Sacro Cuore di Maria trionfante sulle allegorie del mondo*, dunque un soggetto iconograficamente insolito, ricopia dall'incisione la parte inferiore e desume la figura dell'angelo da quella della Fama, dimostrando come ancora nel 1781, data di realizzazione della tela, la composizione ideata da Lenardi sia funzionale dal punto di vista stilistico e compositivo per essere presa a modello⁶⁷⁷.

⁶⁷⁷ Si veda C. Carlino 2001, p. 104.



- Fig. 145. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Ritratto di D. Pedro II di Portogallo con allegoria delle quattro parti del mondo*, 1695, 330 x 230 mm, Roma, Biblioteca Casanatense, inv. 20.B.I. 93, f. 12, n. 17.



- Fig. 146. Francesco Saverio Mergolo, *Sacro cuore di Maria Trionfante sulle allegorie del mondo*, 1781, Pizzo Calabro, chiesa delle Grazie.

4.13. Frontespizio per *Numismata summorum Pontificum*

1696

Oltre alla collaborazione con Ciampini, Lenardi ebbe un contatto significativo con Filippo Bonanni. Quest'ultimo, padre gesuita e fine intellettuale, decise di avvalersi della mano dell'artista per la realizzazione del disegno della già nota antiporta delle *Observationes*, volume dato alle stampe nel 1691⁶⁷⁸, a cui si devono aggiungere le opere pubblicate negli anni successivi. Per *Numismata summorum Pontificum templi Vaticani fabricam* edita nel 1696, Lenardi ideò infatti il fregio calcografico al frontespizio inciso da Girolamo Frezza. L'immagine mostra un'allegoria della Fama intenta a suonare la canonica tromba a cui è legato uno stendardo raffigurante la basilica di San Pietro, e nella parte alta, un cartiglio che reca l'iscrizione "*Magna erit gloria domus istius novissimae*" ovvero "maggiore sarà la gloria di questa ultima casa". La frase tratta dall'Antico Testamento e pronunciata dal profeta Aggeo come esortazione agli ebrei a ricostruire il tempio di Gerusalemme (Aggeo II, 10), si lega all'argomento del volume in cui, a partire dalle medaglie pontificie, viene tracciata tutta la storia del Tempio Vaticano dalla fondazione fino agli interventi berniniani⁶⁷⁹.

⁶⁷⁸ F. Bonanni 1691. Per una bibliografia specifica si rimanda a G. Boffitto 1922, p. 126; R. Lefevre in *Accademie e biblioteche d'Italia*, 46, 1978, 6, p. 427; M.B. Guerrieri Borsoi 2004, p. 144; A. Marras 2021, pp. 5-6.

⁶⁷⁹ L'incisione è stata pubblicata in A. Marras 2022, pp. 193-194.



4.14. Illustrazioni per *Numismata Pontificum Romanorum*

1699

Per *Numismata Pontificum Romanorum*, l'opera di Filippo Bonanni data alle stampe nel 1699, Lenardi contribuì in maniera preponderante, delineando l'antiporta figurata, l'immagine al frontespizio ed alcune tavole. Questa collaborazione viene suggellata dalle parole di elogio dispensate da Bonanni nei confronti dell'operato dell'artista: "*Omnia haec diligentissime, concinneque Romae delineavit suo eleganti calamo Jo. Baptista Lenardi quae hoc in opere clarissime significavit, qua excellentia in pingendi arte fit praeditus*"⁶⁸⁰.

La tavola in apertura, già nota ma su cui è necessario tornare⁶⁸¹ (fig. 147), presenta una complessa allegoria il cui senso è chiarito dal motto scritto nel cartiglio sorretto dal putto in alto a sinistra dove si legge: "*Aer[i]a quidem absumit tempus, sed tempore nullo sentiet interitum gloria pontificum*". La citazione che riprende con alcune modifiche l'epigramma presente sulla tomba del filosofo greco Diogene il Cinico⁶⁸², può essere tradotta come "il tempo consuma senza dubbio ciò che è fatto di bronzo, ma la gloria pontificia sarà insensibile alla rovina del tempo". Infatti, al sommo della composizione siede una figura femminile che non rappresenta come è stato detto la Vergine ma un'allegoria della Religione⁶⁸³, colta mentre ordina alla Fama di classificare le monete pontificie portate da un putto su un vassoio mentre un altro, al di sotto, enumera quelle conservate in un contenitore. Dall'altra parte invece un arcangelo brandisce la spada contro il Tempo dalla cui tunica fuoriescono le medaglie che stava tentando invano di sottrarre. Come per la tavola elaborata per *Vetera Monumenta* la contrapposizione tra il Tempo distruttore e le figure allegoriche che salvaguardano le memorie del passato, viene utilizzata con la volontà di esaltare l'attività storiografica dell'autore del volume, la cui opera di raccolta, studio, classificazione e riproduzione in disegno e poi in stampa, è fondamentale per conservare e tramandare le testimonianze superstiti dell'Antico. L'incisione può essere messa in relazione con un disegno di Lenardi,

⁶⁸⁰ F. Bonanni 1699, p. 366.

⁶⁸¹ Si veda anche T. Thorpe 1843, n. 8612, p. 129; F. Cancedda 2000, p. 134; J.M. Merz 2005, p. 310.

⁶⁸² L'epigramma trascritto da Diogene Laerzio nelle *Vite dei Filosofi* (Lib. VI, 78) si trova anche tradotto dal greco in latino in J.A. Comenio 1658, p. 106. Si veda inoltre D. De Rossi, I, 1707, p. 67.

⁶⁸³ F. Cancedda 2000, p. 134. Il capo è velato ma reca come inconfondibili attributi iconografici una croce e la miniatura di un tempio.

affascinante per la rapidità del tratto e l'uso intensissimo dell'acquerello, conservato presso l'Istituto centrale per la grafica (fig. 148). In questo foglio che deve essere ritenuto una prima idea, poi mutata ed arricchita, è il Tempo a dominare la composizione e viene rappresentato in maniera benevola: tenendo con una mano la falce, cinge con l'altra una grossa cornucopia dalla quale la figura alata in alto, la Fama, sta versando delle monete raccolte al di sotto da due putti. Sullo sfondo un terzo fa capolino indicando una lastra calcografica, mentre completano la scena in primo piano altri due intenti a custodire dei forzieri traboccanti del prezioso contenuto⁶⁸⁴.

Per quanto riguarda le altre illustrazioni dell'opera, quella al frontespizio mostra una schiera di angeli che portano in gloria il nome di Gesù, tributo all'Ordine dei gesuiti di cui faceva parte Bonanni, e non è stata incisa da Frezza come la precedente, ma dal francese Benoit Thiboust⁶⁸⁵ (fig. 149).

Arnold van Westerhout torna invece come traduttore della tavola che si ripete all'interno del volume per ben tre volte ad accompagnare a piè di pagina le immagini relative alle monete⁶⁸⁶ (fig. 150). Vi si vedono cinque putti in volo ciascuno con un attributo del pontefice: quelli in alto tengono la mitra e la tiara, i due al di sotto il volume delle Sacre Scritture e la ferula con doppia croce mentre quello al centro regge sul capo un vassoio colmo di strumenti per le celebrazioni liturgiche, tra cui spicca, nel mezzo, il calice con l'eucarestia.

Infine, tra le numerose incisioni non firmate di cui è corredato *Numismata Pontificum Romanorum*, almeno tre sono attribuibili stilisticamente alla mano di Lenardi. Una in particolare ricalca con alcune varianti quella presente nel *Ragguaglio* di John Michael Wright del 1687 (fig. 151). L'allegoria della Liberalità prima recante il ritratto della regina Maria Beatrice d'Este⁶⁸⁷, viene modificata inserendo la miniatura di un tempio e un putto con un cartiglio in cui si legge “*anni tui non deficient*” (P. Sal. 101.28). La frase traducibile come “i tuoi anni non verranno mai meno” si riferisce all'eternità di Cristo ma in abbinamento alla figura allegorica e al suo attributo diventa una celebrazione dell'immutata liberalità dei

⁶⁸⁴ Roma, Istituto centrale per la grafica, 236 x 177 mm, inv. FC124770 vol. 157G2. Il volume oltre a contenere per la maggior parte fogli di Lazzaro Baldi (A. Pampalone 1979) conserva alcuni schizzi attribuiti a Lenardi grazie alle iscrizioni di Bottari. G. Fusconi, S. Prosperi Valenti Rodinò, in “*Bollettino d'Arte*”, 67, 1982, 16, p. 111. Del disegno esiste inoltre una copia conservata presso il *Département des Arts graphiques* del Louvre (271x201 mm, inv. 16721) che riproduce quello romano senza alcuna variante.

⁶⁸⁵ F. de Boni 1840, p. 1008.

⁶⁸⁶ F. Bonanni 1699, pp. 107, 181, 259.

⁶⁸⁷ J.M. Wright 1687, p. 3.

pontefici rappresentata dalle monete da loro coniate, argomento appunto del volume di Bonanni (fig. 152).

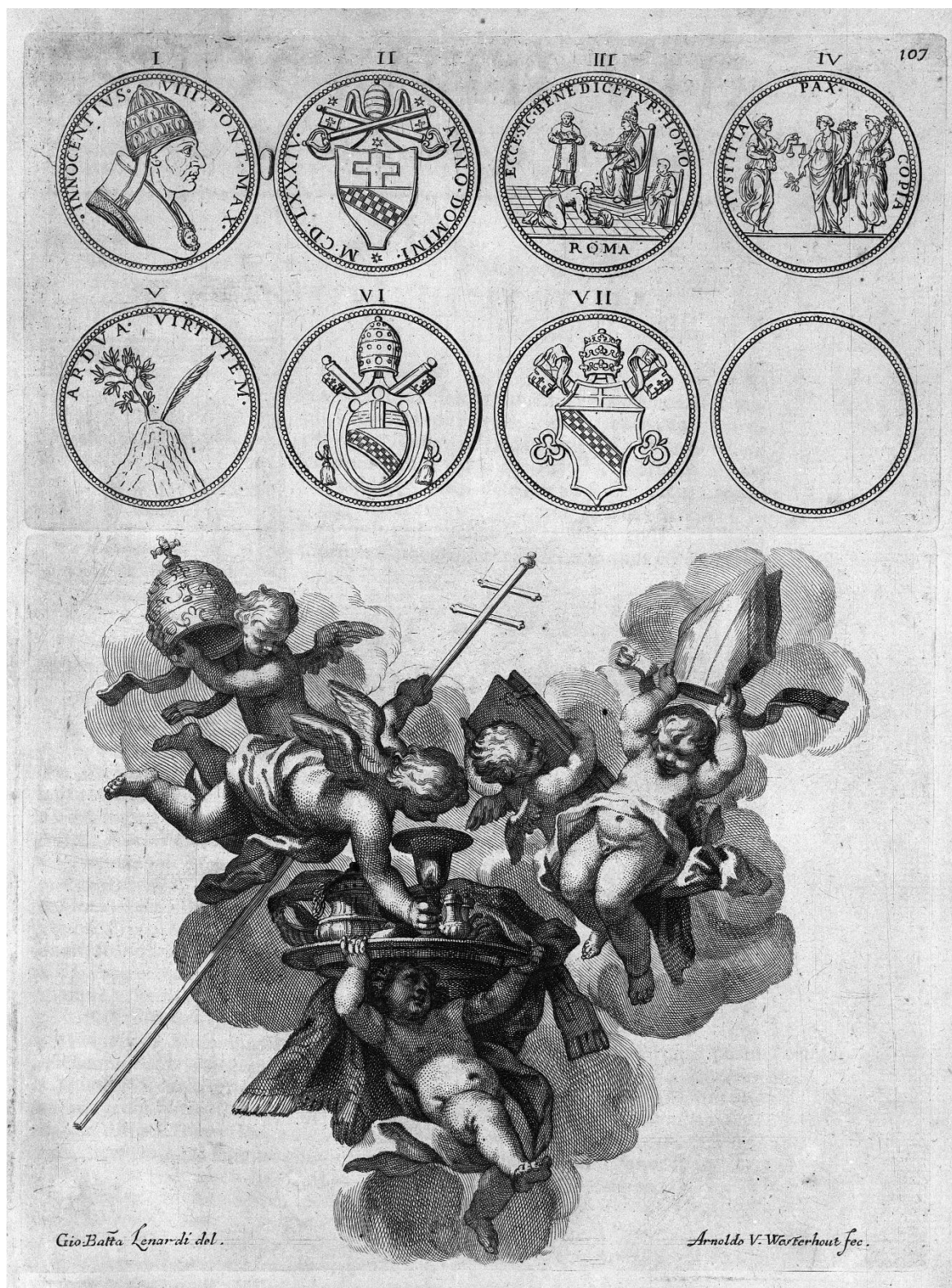
La seconda incisione non firmata riproduce una allegoria della Fede recante il calice con l'ostia consacrata da cui rifulgono raggi che illuminano una schiera di cherubini ed angeli. Tra questi uno sta per aprire le tavole della legge aiutato dal compagno che dal di sotto le sostiene (fig. 153). L'ultima stampa mostra invece le chiavi di san Pietro sorrette in aria da alcuni putti. Ai due estremi della scena uno è colto mentre punta l'indice in alto, a significare che la chiave d'oro sfiorata con l'altra mano, simboleggia il potere nel regno dei cieli, l'altro guarda verso il basso poiché quella d'argento è invece metafora dell'autorità spirituale del papato sulla terra. La scena è sormontata dalla colomba dello Spirito Santo e può essere interpretata come un'allegoria del potere papale (fig. 154).



- Fig. 147. Girolamo Frezza da Giovanni Battista Lenardi, *Antiporta di Numismata Pontificum Romanorum*.



- Fig. 148. Giovanni Battista Lenardi, *Allegoria del Tempo*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 236 x 177 mm, Roma, Istituto centrale per la grafica., inv. FC124770 vol. 157G2.



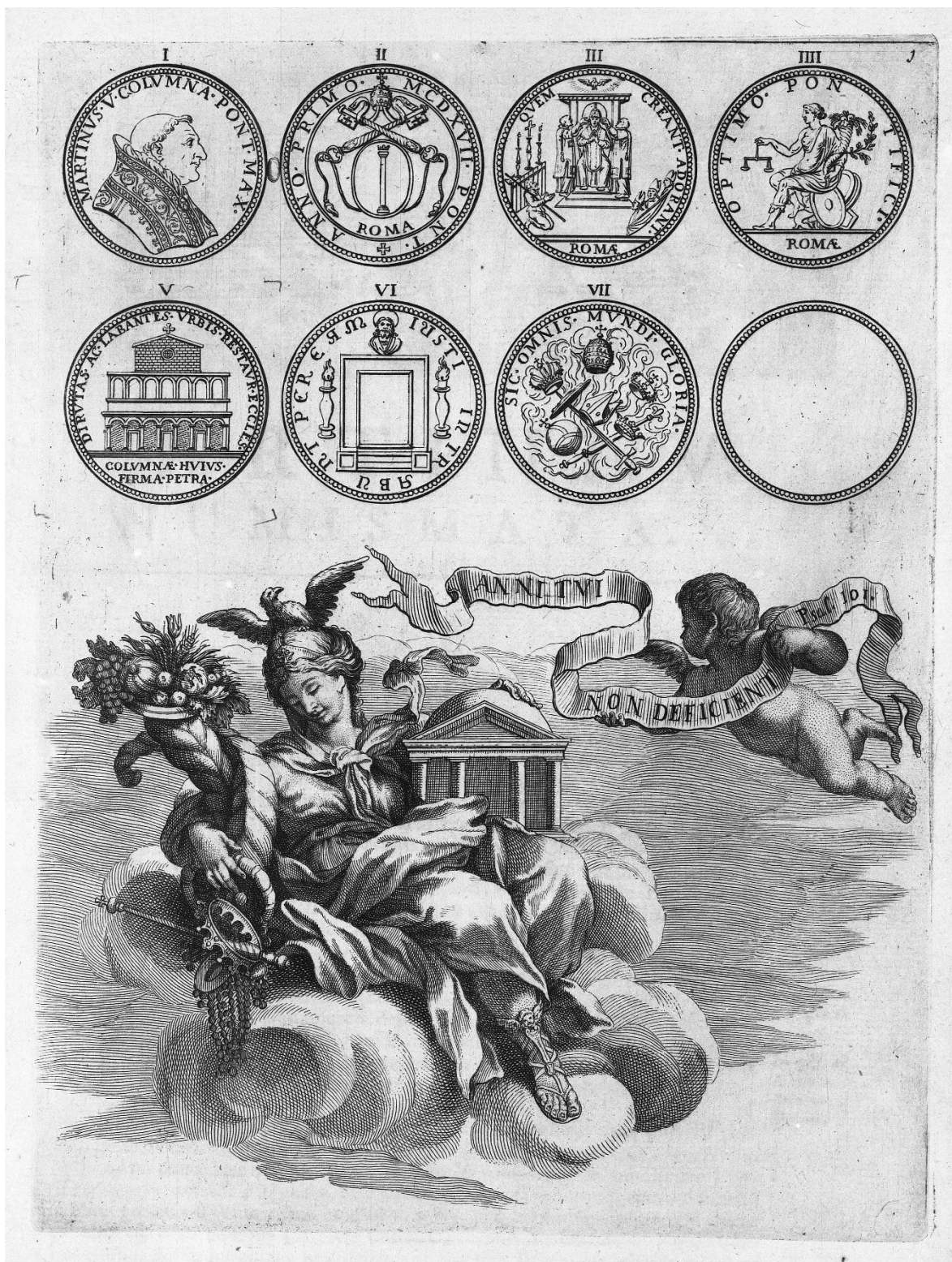
- Fig. 149. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Putti con strumenti liturgici*.



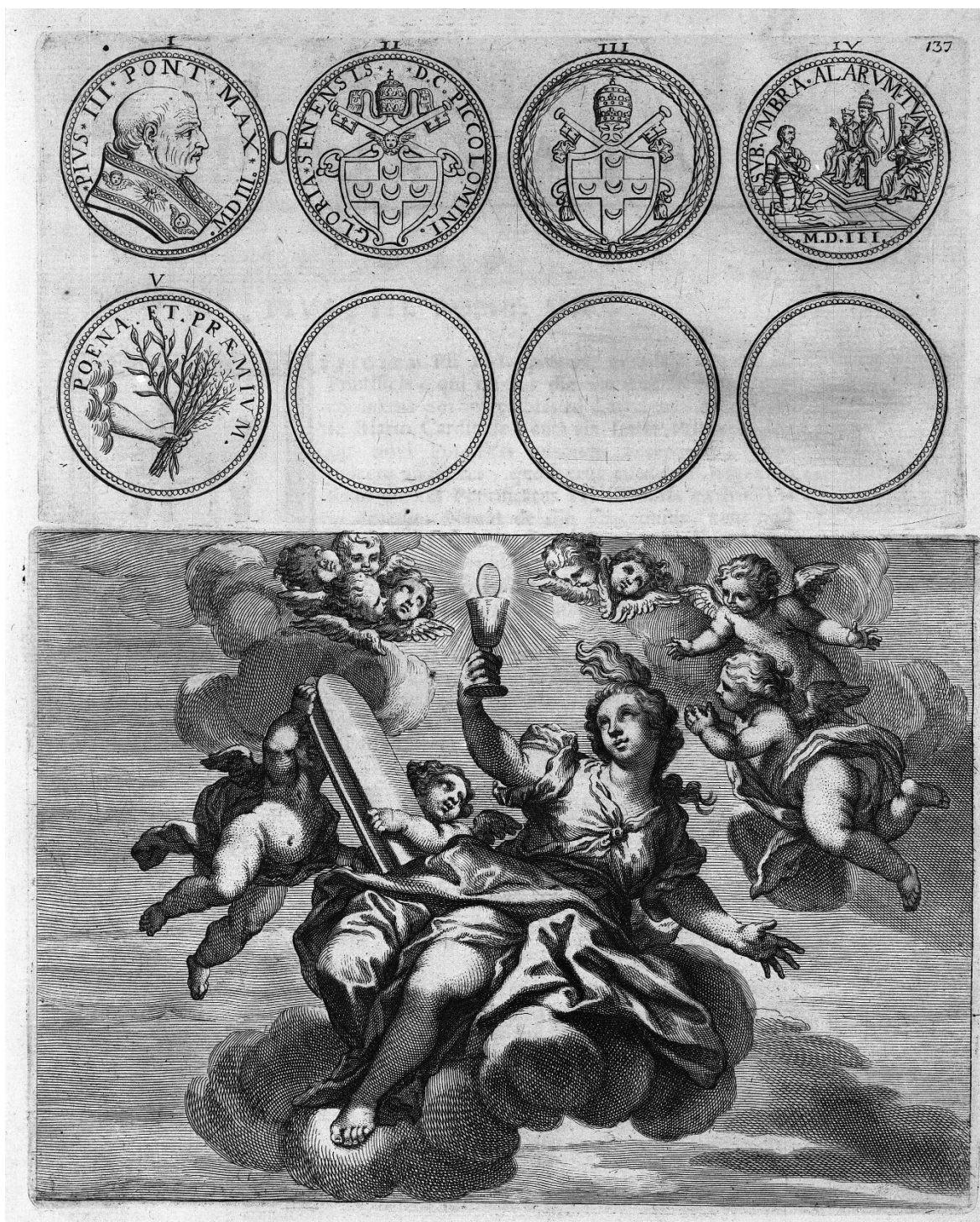
-Fig. 150. Benoit Thiboust da Giovanni Battista Lenardi, *Gloria del Nome di Gesù*.



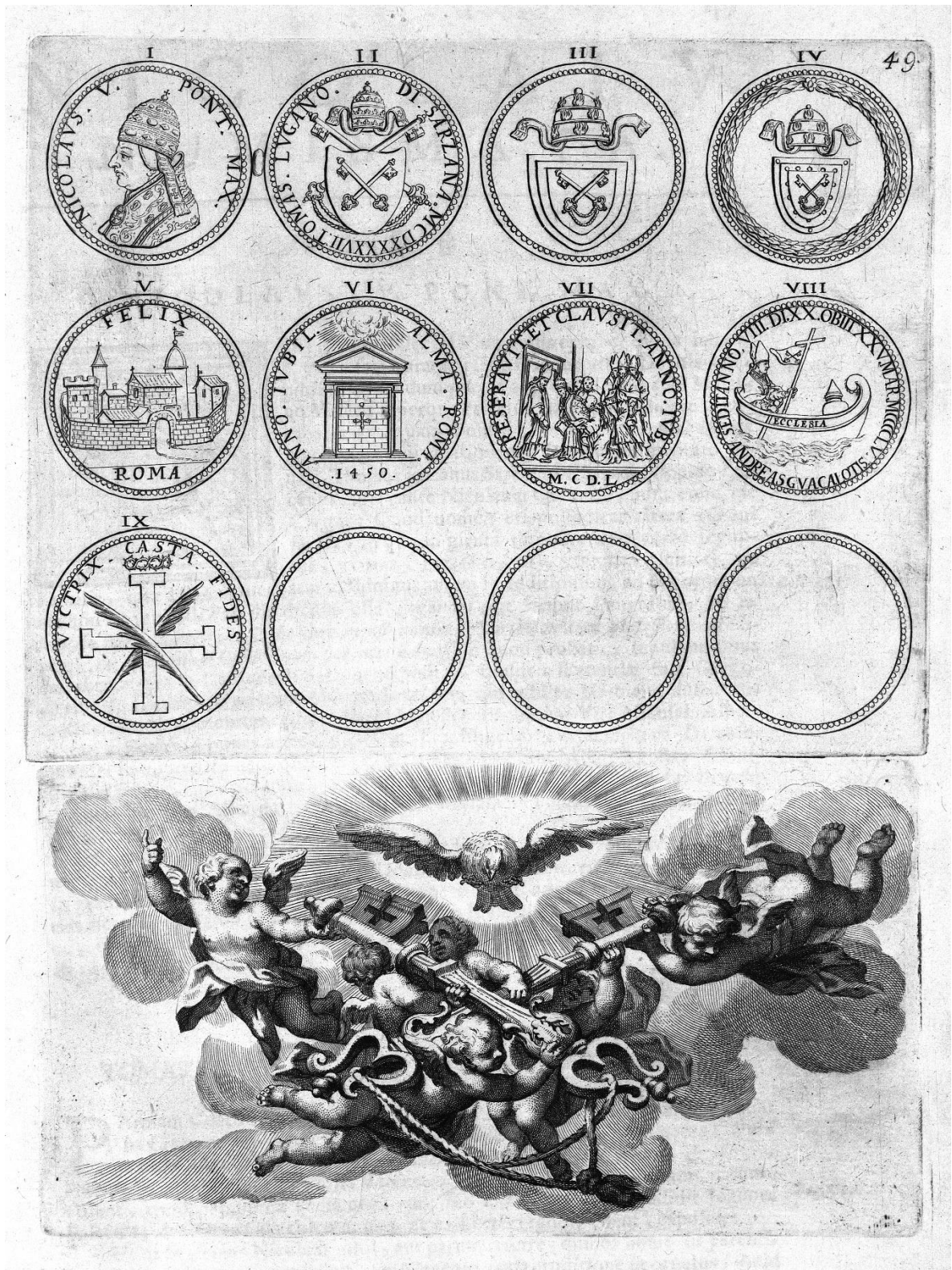
- Fig. 151. Arnold van Westerhout da Giovanni Battista Lenardi, *Allegoria della liberalità*.



- Fig. 152. Anonimo incisore da Giovanni Battista Lenardi, *Allegoria della Liberalità pontificia*.



- Fig. 153. Anonimo incisore da Giovanni Battista Lenardi, *Allegoria della Fede*.



- Fig. 154. Anonimo incisore da Giovanni Battista Lenardi, *Chiavi di San Pietro*.

4.15. Antiporta per *Domus Divinae Sapientiae*

1700

La grande incisione posta in apertura del volume *Domus Divinae Sapientiae* pubblicato da Pietropaolo de Cellis nell' anno 1700 è legata agli ultimi anni di attività di Lenardi⁶⁸⁸. Un clipeo ornato da un tendaggio ospita nel mezzo il ritratto di Cosimo III de Medici, accompagnato lungo la cornice dalla scritta “*COSMUS TERTIUS DUX ETRURIAE SEXTUS*”. In primo piano al centro si trova il grande stemma della casata circondato da due putti che, secondo uno schema ormai collaudato, sono intenti l'uno a sorreggere e l'altro ad indicare l'emblema. Il disegno è stato tradotto dal fedele Arnold van Westerhout che nell'iscrizione sottostante dichiara fieramente di essere lo *sculptor* ufficiale del granduca. La stessa notizia era stata fornita da Bonanni nel già citato volume del 1699: dopo le parole di elogio spese per Lenardi l'erudito riconosceva “*nec minorem laude [...] ex incisione D. Arnoldus Van vesterhout Sereniss. Princeps Etruriae incisor, qui pari deliandi, ac incidendi peritia caeteris in Italia praecellit*”⁶⁸⁹.

⁶⁸⁸ L'opera è stata pubblicata in A. Marras 2022, pp. 196, 198.

⁶⁸⁹ F. Bonanni 1699, p. 366.



Arnoldus Van Westerhout Ferul. Mag. Princ. Electoris Sculptor fecit Romae Anno 1760. cum Superiorum permissu. Gio. Battista Lenardi inv. et delin.

*Perpetua imperium COSMI sit pace beatum,
Oscula si paci dat Themis æqua Ducis.
Facta Duces dederint Tyrrhenos nomine Magnos,
Tertius hic Magnos ter pietate dabit.*

4.16. Frontespizio della tesi di Imre Czaki

1695, Londra, British Museum, 996 x 1352 mm, inv. 1985, 1214.1.

Questa incisione è particolarmente interessante per essere un esempio non comune di frontespizio celebrativo per la discussione della tesi di laurea. Gli allestimenti tenuti per queste occasioni rappresentavano una ulteriore manifestazione del gusto sfarzoso e ricercato che il Seicento aveva per i festeggiamenti. Nei casi in cui il giovane proveniva da una famiglia aristocratica erano previsti intermezzi musicali, odi cantate, banchetti a cui partecipavano anche centinaia di invitati. Basta ricordare a titolo esemplificativo la cerimonia di laurea di Giovanni Angelo Altemps tenutasi nel 1665, per la quale venne coinvolto un artista del calibro di Pietro da Cortona, chiamato a realizzare i disegni di alcuni frontespizi incisi con complesse simbologie ermetiche di cui ne ha fatto una approfondita analisi Antonella Pampalone⁶⁹⁰. Seguendo il segno del Berrettini anche Lazzaro Baldi, suo allievo, si cimentò nell'invenzione di queste raffinate figurazioni⁶⁹¹ e così Lenardi proseguì la tradizione dei suoi maestri.

Il frontespizio in esame, sempre inciso da van Westerhout, venne eseguito da Lenardi per le "conclusioni" della tesi che il polacco Imre Csaki discusse di fronte al Collegio Romano il 5 settembre 1695, a seguito della quale gli venne conferita la laurea in teologia⁶⁹². Della composizione esistono anche due versioni dipinte, una su un cartone, in collezione privata londinese già pubblicata da Sestieri⁶⁹³, ed una su tela, custodita presso la Walker Art Gallery di Liverpool⁶⁹⁴.

Le sedici tesi di Csaki sono infatti trascritte sulle basi dei pilastri mentre nella parte alta, sono poste due panoplie con armi e putti che sorreggono scudi all'interno dei quali si distinguono

⁶⁹⁰ A. Pampalone 2014, pp. 51-120.

⁶⁹¹ Ne è un esempio il disegno realizzato da Baldi nel 1662 e inciso da Giovan Battista Bonacina per la tesi del bolognese Alessandro Caprara. *Ivi*, p. 43.

⁶⁹² Londra, British Museum, 996 x 1352 mm, inv. 1985, 1214.1. Per l'approfondita analisi dell'incisione si rimanda a S. Brink 2001, pp. 98-99. Della stampa dà anche notizia il catalogo di incisioni e disegni rari redatto da Wouters nel 1797; al n. 380 si legge "*Thèse dèd. au pape Innocent XII, pare le compte Emerie Csaky de Keretstszigh, etc. tres grand more. en trav. De 6 feuilles qui se joignent ensemble, d'apres J.B. Lenardi, par A. van Westerhout 1695, d'une condition parfait*". M.P. Wouters 1797, p. 36.

⁶⁹³ G. Sestieri 1994, I, p. 107.

⁶⁹⁴ 207 x 166 cm, inv. WAG 2896.

scene di battaglia. Al centro si svolge invece una movimentata allegoria: la figura femminile inginocchiata rappresenta l'Ungheria che, accompagnata da varie personificazioni, tra cui si distinguono la Religione e l'Abbondanza, rende omaggio al pontefice Innocenzo XII assiso in trono. Alla sommità chiudono la scena tre figure femminili fluttuanti sulle nubi, Fede, Speranza e Carità, che sorreggono rispettivamente tre clipei con i ritratti di Sebastiano re d'Ungheria, del papa e probabilmente del principe Eugenio. Infine, al centro spicca un grosso cartiglio dedicatorio, affiancato da due schiavi incatenati. Questi in particolare come l'intonazione generalmente militaresca dei particolari, sono un'allusione alla vittoria dell'esercito ungherese contro quello turco, all'interno della sanguinosa guerra iniziata nel 1683 ma che si concluse soltanto nel 1699. Se minime sono le varianti rispetto al cartone, la tela di Liverpool (fig. 155) invece presenta una sostanziale differenza, ovvero l'apparizione della Vergine al centro di una luminosa aureola formata da puttini. Esaminando il dipinto, proprio nel confronto tra la parte inferiore e quella superiore, si evidenzia una differenza stilistica che, soprattutto nella figura di Maria, particolarmente "fiamminga", porta ad ipotizzare un intervento di Westerhout su un lavoro iniziato da Lenardi.





- Fig. 155. Giovanni Battista Lenardi e Arnold van Westerhout, *Frontespizio della tesi di Imre Csaki*, 1695, Liverpool, Walker Art Gallery.

4.17. Frontespizio di tesi

1700, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie, inv. N. FP 16599-16604 D.

Ulteriore esempio di frontespizio celebrativo per la discussione della tesi di laurea è questa stampa datata all'anno 1700, sempre frutto della collaborazione tra Lenardi e van Westerhout⁶⁹⁵. L'esemplare in analisi pur non raggiungendo il livello di complessità di quello ideato per Imre Czaki, si compone di un insieme di allegorie ottimamente congeniate. Al centro in posizione dominante la Fama regge un clipeo con il ritratto dell'imperatore Giovanni I mentre la Sapienza lo indica rivolgendosi alle tre figure sulla sinistra, identificabili con le virtù teologali, Fede, Speranza e Carità, accompagnate dai rispettivi attributi. Di contro sulla sinistra, al di sotto di colonnato aperto su un cortile, vengono schiacciati da un fascio di raggi luminosi le personificazioni dell'Idolatria e dell'Eresia. Questo gruppo sintetizza i celebri esempi della schiera dei dannati nella volta del Gesù dipinta da Gaulli, insieme alle sculture di Théodon e Legros per l'altare di Sant'Ignazio, opera per la quale Lenardi era stato chiamato dai gesuiti a ricoprire il prestigioso incarico di consulente col fine di esaminare i disegni progettuali di Andrea Pozzo presentati nel concorso appositamente indetto nel 1695⁶⁹⁶.

La felice invenzione venne riutilizzata più di venti anni dopo per celebrare la discussione di laurea tenuta da Padre Giovanni Prospero da Sant'Ubaldo nel 1724⁶⁹⁷. L'unica variazione si trova nella dedica, non più rivolta all'imperatore Giuseppe I, ma al beato Andrea de Comitubus di Anagni il cui ritratto viene sorretto dalla figura alata.

⁶⁹⁵ Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie, inv. N. FP 16599-16604 D. L'incisione inoltre è segnalata in G. K. Negler 1924, XXIV, p. 184; C. Le Blanc, IV, 1890, p. 205.

⁶⁹⁶ "30 aprile 1695 – Il Cav. Mattia de Rossi esaminati tutti i disegni al Collegio Romano, alla presenza dei PP. Eschirandi e Stagnetti, approva l'ultimo disegno del Pozzo. Il pittore Gio. Battista Lenardi, allievo del Cortona, è dello stesso parere." Cit. C.M. Bonacina, *Diligenze fatte per l'elezione del disegno della nuova cappella del Nostro Santo padre Ignazio da farsi in questa chiesa del Gesù di Roma. 1695 a dì 20 febbraio*, in P. Pecchiai 1952, p. 155.

⁶⁹⁷ Trento, Museo Diocesano, 428 x 650 mm.



4.18. Predica di San Paolo

1700-1703, Roma, Istituto centrale per la grafica, 420x300 mm, vol. 58N19, inv. FC12219.

L'incisione, relativa agli ultimi anni di attività dell'artista, rappresenta la *Predica di san Paolo* e venne sempre tradotta dal van Westerhout⁶⁹⁸. Il santo al centro addita con l'indice della mano destra il cielo mentre tiene con la sinistra un volume che, insieme alla spada adagiata ai suoi piedi, rappresentano i canonici attributi. Tutto intorno uno stuolo di fedeli assiste alla predica: dei due in primo piano l'uno è genuflesso in atto adorante, l'altro siede su un piedistallo con aria meditativa. Alla base di questo si vede uno stemma di difficile identificazione che potrebbe essere stato inserito, come ipotizzava Zani, per volere del committente il cui stemma, non identificato, si trova nella parte inferiore sinistra, che fece realizzare la stampa forse in occasione della tesi di laurea⁶⁹⁹. Nella parte sommitale sulla sinistra spicca la statua di Atena, puntuale riferimento alle parole pronunciate da Paolo di Tarso nella prima lettera ai Corinzi dove contrapponendo alla filosofia la Verità rivelata da Dio affermava: "Dov'è il sapiente? Dov'è il dotto? Dov'è il sottile ragionatore di questo mondo? Dio non ha forse dimostrato stolta la sapienza del mondo?" (I, 20). La sapienza umana deve dunque sottostare a quella divina secondo un concetto di cui si fa portavoce non soltanto l'Evangelista ma anche Clemente XI le cui insegne sorrette in volo da tre putti, insieme ad una fascia con su scritto "PAOLUM PREDICANTEM", troneggiano anche nel mezzo della composizione. Lo stemma papale rappresenta un elemento significativo perché in assenza di una datazione individua nell'anno 1700, quando Giovanni Francesco Albani salì al soglio pontificio, un utile *terminus post quem* per la sua realizzazione. Dell'incisione esiste il disegno preparatorio che presenta l'identica scena in controparte, pubblicato in un catalogo a cura di Sestieri⁷⁰⁰ (fig. 156). Il foglio reca, come la stampa, la firma "*Joannes Bapt. Lenardi Romanus invent. et delin.*" ed è uno splendido esempio dello stile disegnativo del pittore, caratterizzato dai contorni a penna e dal largo uso di acquerellature grigie, usate

⁶⁹⁸ Roma, Istituto centrale per la grafica, 420x300 mm, vol. 58N19, inv. FC122191. Altri due esemplari sono conservati rispettivamente presso i Gabinetti Disegni e Stampe dell'Accademia Carrara a Bergamo (inv. 3711) e del Museo di Capodimonte a Napoli (vol. 65, f. 37, inv. 338254). Per una bibliografia specifica si rimanda a M. Huber, C.G. Martini, VI, 1803 (1797-1804), p. 285; P. Zani, IX, 1822, pp. 263-264; M. Fileti 2009, p. 160; G. Briganti 1990, II, p. 785. L'incisione è stata pubblicata in A. Marras 2022, p. 199.

⁶⁹⁹ "Son di parere che questa stampa abbia servito per qualche tesi" P. Zani 1822, p. 264.

⁷⁰⁰ *Giovanni Battista Lenardi, Predica di S. Paolo*, in G. Sestieri - M. C. Funghini - C. Gasparrini, *Mostra di disegni italiani*, Firenze 1984, pp. 54-55, cat. n. 55. Si veda anche P. Ferraris, 1991, p. 61.

per definire zone d'ombra e volumetrie, più marcate nei primi piani, via via più leggere nei fondali, secondo un accorgimento usato anche in pittura e tipico della maniera di operare di Lazzaro Baldi.



- Fig. 156. Giovanni Battista Lenardi, *Predica di San Paolo*, ubicazione ignota.



4.19. Visione di Sant'Agostino

Roma, Biblioteca Casanatense, inv. 20B.I.92/66.

L'incisione eseguita da Jean Charles Allet⁷⁰¹ su disegno di Lenardi rappresenta *Sant'Agostino, l'angelo e la Trinità*. È accompagnata in basso dall'iscrizione "NEC MANUS COCLEA GURGITEM, NEC HOMO MENTE TRIADEM / EXHAURIET", mentre sul filo del margine inferiore "AEQUOR EGO ANGUSTA POTERO MAGE CLAUDERE FOSSA QUAM TRIADEM INGENIO TU PATER ALME TUO".

La scena, come spiegato dalle didascalie, raffigura il famoso episodio in cui Agostino, giunto in riva al mare incontrò un angelo nelle sembianze di un bambino che tentava di riempire con una conchiglia una pozzanghera. Chiedendogli cosa stesse facendo il bambino avrebbe risposto che voleva porre tutto il mare in quella cavità. Il santo a quel punto gli fece notare che ciò era impossibile così l'angelo avrebbe replicato che come non era possibile versare tutto il mare dentro la buca, allo stesso modo era impossibile che i misteri di Dio e dalla Santissimi Trinità potessero essere compresi dalla mente umana.

L'opera, pubblicata in un contributo dedicato alle immagini del santo uscito in occasione del convegno internazionale su Sant'Agostino del 1986, deriverebbe da un perduto dipinto di Lenardi per l'omonima chiesa romana⁷⁰². L'ipotesi, la cui veridicità è stata smentita da ulteriori verifiche, potrebbe essere stata formulata per via del formato della stampa, verticale e non orizzontale, che, insieme alla disposizione dei personaggi, è stata concepita come una vera e propria pala d'altare, nella stessa maniera di quella già analizzata rappresentante Sant'Onofrio. La composizione trae spunto dalla tela di medesimo soggetto dipinta da Carlo Maratti per la chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori intorno al 1655⁷⁰³ (fig. 157). La posizione dei personaggi è la stessa ma l'espressione e il gesto di grande stupore del santo nella pala marattesca assume, nell'opera di Lenardi, una gestualità enfatica ma più contenuta.

⁷⁰¹ Jean Charles Allet (Parigi, 1668 - Torino, 1732) fu un intagliatore di origine francese stabilitosi a Roma, dove seguì lo stile del Bloemaert. Realizzò alcune stampe di traduzione da opere di numerosi artisti, tra cui Pietro da Cortona, Lazzaro Baldi, Pietro Locatelli e Padre Pozzo. Si veda G. Gori Gandellini, I, 1808, p. 7-8; S. Ticozzi, I, 1830, p. 43; F. de Boni 1840, p. 18.

⁷⁰² M.C. Misiti, A. Anedda 1986, p. 465.

⁷⁰³ Sull'opera di Maratti, in questa fase ancora fortemente legata al magistero di Sacchi, si veda A. Mezzetti 1955; E.K. Waterhouse 1962, p. 77, fig. 67.

Inoltre, il gruppo di angeli nella parte sommitale viene sostituito dall'apparizione della Trinità tra vaporose nubi. Quest'ultimo è un elemento tipico della maniera di comporre utilizzata dall'artista in altre opere religiose e confrontabile, ad esempio, con quello presente nella pala dipinta per l'altare maggiore della chiesa di San Nicola dei Lorenesi (pp. 63-76). L'incisione non è data ma lo stemma agostiniano con il cuore trafitto nella parte centrale, sormontato da un cappello prelatizio a dodici nappe, permette di ipotizzare che l'opera sia stata realizzata per uno dei priori dell'ordine, forse Antonio Pacini, in carica dal 1667-1699, o Nicola Serani che assunse il titolo tra il 1699 e 1704, l'anno successivo alla morte di Lenardi.





- Fig. 157. Carlo Maratti, *Visione di Sant'Agostino*, Roma, chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori, 1655.

4.20. *Esprit descendant sur les Apotres*

1729-1764, Londra, British Museum, 396 x 254 mm, inv. 1855, 0609.21.

La fama di Lenardi è ulteriormente testimoniata dal fatto che i suoi disegni vennero collezionati per tutto il Settecento e tradotti in incisione anche dopo la sua morte. Si può a tal proposito ricordare che Pierre Crozat scelse di far stampare dal *compte de Caylus*, tra il 1729 e il 1764, alcune delle opere più rappresentative del suo celebre gabinetto. Insieme a fogli di Gaulli, Morandi, Testa, Garzi ne fu selezionato uno di Lenardi con l'*Esprit descendant sur les Apotres*⁷⁰⁴. Non si conosce l'originale ma la composizione, con la Vergine al centro e i gruppi di apostoli intorno, è accostabile a quelle realizzate in ambito cortonesco⁷⁰⁵, a loro volta rielaborazioni di un prototipo reniano che ebbe una grandissima fortuna⁷⁰⁶. L'incisione ad acquaforte stampata in una prima tiratura in color sanguigna e in un'altra più tarda ad inchiostro grigio-verde⁷⁰⁷, grazie alla tecnica innovativa rende con efficacia nei toni chiari, come l'artista doveva aver rialzato tutte le lumeggiature con la biacca⁷⁰⁸, in maniera del tutto simile al disegno che replica il soggetto con piccole variazioni, proveniente dalla raccolta di Nicola Pio e oggi conservato a Stoccolma⁷⁰⁹. Inoltre, un esemplare della stampa era anche nella raccolta di Mariette il quale tra l'altro, dedicò a Lenardi una biografia nel suo

⁷⁰⁴ Londra, British Museum, 396 x 254 mm, inv. 1855, 0609.21. Per una bibliografia specifica si rimanda a L. De Angelis, VIII, 1813 (1808-1813), p. 12; M. Hubert - C.C.H. Rost, VIII, 1804 (1797-1804), p. 55, n. 13; P.J. Mariette 1741 (ed. Geneve 1973), p. 137, n. 30; C. Hattori 2007, p. 51; A. Blank 2017, II, pp. 295-314; A. Marras 2022, pp. 199-200.

⁷⁰⁵ Nello specifico si può ricordare il disegno di Ciro Ferri con la Pentecoste tradotto in incisione, insieme ad altri cinque, da Cornelis Bloemaert per il lussuoso *Missale Romanum ex decreto Concilii Tridentini restitutum* edito nel 1662 sotto il pontificato di Alessandro VII, illustrato dai migliori artisti dell'epoca. Si veda inoltre N. Turner 1979, p. 77; B.W. Davis 1986, pp. 158-160, 185. Lazzaro Baldi dipinse invece il soggetto della Pentecoste due volte, prima per la chiesa di San Filippo a Spoleto tra il 1685-1690 e poco dopo nella chiesa di Santo Spirito a Perugia dove realizzò la grande pala dell'altare maggiore. A. Pampalone 1979, pp. 75-76, 93-94.

⁷⁰⁶ Ci si riferisce all'affresco dipinto da Guido Reni nella Sala delle Dame dei Palazzi Vaticani insieme alla Trasfigurazione e all'Ascensione tra il 1607-1608. Tra le incisioni realizzate che assicurarono una larghissima diffusione dell'immagine si ricordano quella di Giovanni Girolamo Frezza di cui un esemplare è conservato presso il Metropolitan Museum of Art (313x193 mm, inv. 51.501.456) e quella di Pietro Leone Bombelli presso l'Istituto centrale per la grafica (452x296 mm, vol. 34H2, inv. FC30143). Per una bibliografia specifica dell'affresco si rimanda a S. Pepper 1988, pp. 227-228.

⁷⁰⁷ K. Smentek 2014, p. 307.

⁷⁰⁸ Sulle nuove tecniche di stampa settecentesche si rimanda in particolare a M.M. Grasselli 2003.

⁷⁰⁹ Stockholm, Nationalmuseum, 297x208 mm, inv. NM 635/1863. In P. Bjurström 1995, p. 234; P. Bjurström in P. Bjurström, B. Magnusson 1998, cat. n. 747.

Abecedario, probabilmente grazie ai rapporti con Gabburri, a sua volta autore delle *Vite dei Pittori* e appassionato collezionista di grafica⁷¹⁰.



⁷¹⁰ Per la stampa si veda K. Smentek, 2014, p. IX. Per la biografia P.J. Mariette, III, 1856 (1851-1858), p. 138.

4.21. Trasfigurazione da Raffaello

1691, Roma, Istituto centrale per la grafica, 462 x 300 mm, inv. FC44916, vol. 37H20.

L'incisione rappresenta l'unico esempio noto di stampa realizzata da Lenardi destinata a tradurre l'opera di un altro artista, in questo caso la celebre *Trasfigurazione* di Raffaello. Il foglio è custodito presso l'Istituto centrale per la grafica di Roma dove se ne conservano ben tre diversi esemplari⁷¹¹. Venne incisa da Hubert Vincent, e non, come si legge in Passavant, da Lenardi⁷¹². In base a questo errore anche nel Thieme-Beker viene dedicata una voce all'artista, aggiuntiva rispetto a quella come pittore, considerandolo incisore⁷¹³. L'opera risale al 1691 e venne dedicata ad Alessandro Mattei (1670-1729) secondo duca di Giove, figlio di Eugenia Spada (sorella del cardinale Fabrizio) e di Girolamo Mattei⁷¹⁴.



⁷¹¹ Inv. FN 792, 501 x 316 mm; FC44916, vol. 37H20, 462 x 300 mm; FC 44917, vol. 37H20, 494 x 301 mm. Si veda W.H. von Lepel 1819, p. 103; Bernini Pezzini, S. Prospero Valenti Rodinò 1985, pp. 178-179.

⁷¹² J.D. Passavant, II, 1889, p. 338.

⁷¹³ B. Thieme. F. Beker, XXXIV, 1926 (1907-1950), p. 381. L'errore è stato segnalato da G. Fusconi 1984, p. 97.

⁷¹⁴ D. Ticconi 2017, p. 156.

5. L'opera grafica. I disegni

Giovanni Battista Lenardi è sempre stato considerato dalla critica disegnatore e incisore prima che pittore arrivando a dire che l'attività grafica lo assorbì talmente da non permettergli di dedicarsi pienamente a quella pittorica. Questa convinzione, che si è cercato di confutare analizzando in maniera più approfondita la biografia e le varie opere da lui realizzate sia per committenti pubblici (soprattutto ordini religiosi) che privati, ha portato però nel corso degli anni ad uno sbilanciamento degli studi verso la grafica con la pubblicazione di alcune opere⁷¹⁵. Nonostante ciò, non si è mai proceduto ad un'analisi sistematica del *corpus* grafico, perché fatta eccezione per i fogli più noti, i restanti, conservati nelle collezioni dell'Istituto centrale per la grafica di Roma, del Louvre, del British Museum, del Kunst Palace di Düsseldorf o del Wallraf-Richartz Museum di Colonia, per citarne soltanto alcune, sono stati scarsamente indagati. Tra gli studi però merita una menzione a parte, come già precedentemente detto, l'articolo pubblicato da Sonia Brink nel 2001 che ha posto in relazione alcuni fogli conservati all'interno delle collezioni di Düsseldorf con le opere pittoriche conosciute fornendo le basi metodologiche per il mio lavoro di studio⁷¹⁶. Nella stessa maniera ho provveduto a segnalare, sia nelle schede dei dipinti che in quelle delle incisioni, i disegni relativi che non verranno nuovamente analizzati in questa sezione dove invece si tenterà di elencare i fondi finora noti in cui sono conservate opere grafiche di Lenardi non riferibili a nessun dipinto conosciuto, ma di grande interesse nella ricostruzione del suo catalogo.

Per quanto riguarda lo stile disegnativo di Lenardi, unico e peculiare (tanto da facilitare l'indicazione di un'eventuale autografia), questo è l'elemento che ancor più di quello pittorico, misura la distanza con Pietro da Cortona e Lazzaro Baldi, i due artisti ai quali è sempre stato assimilato. Se infatti il Berrettini come pure tutti gli artisti della sua scuola, sono caratterizzati dal punto di vista disegnativo, da un tratto veloce e nervoso che realizza figure investite sempre da un senso di moto frenetico, utilizzando perlopiù la matita e la penna a inchiostro bruno, senza l'ausilio di altri mezzi tecnici, Lenardi invece si muove in una

⁷¹⁵ Per i maggiori contributi sull'attività grafica di Lenardi si rimanda a L. Salerno 1974, pp. 323-368; G. Fusconi, S. Prosperi Valenti Rodinò 1982, pp. 81-118; G. Fusconi 1986, pp. 61-64; A. Cipriani, E. Valeriani 1988, I, pp. 41, 48-49, 57, 164, 175; U.V. Fischer Pace 1997, cat. nn. 87, 125, 139; D. Spengler 1997, pp. 204-213; N. Turner 1999, II, p. 6; J.M. Merz 2005, pp. 11, 308; M. Epifani 2006, pp. 90-103.

⁷¹⁶ S. Brink 2001.

direzione diversa. L'artista, infatti, su un iniziale schizzo a matita, campisce una pulita e netta linea di contorno delle figure e dei particolari principali, arricchendo poi la composizione con un largo uso di acquerellature e saltuari rialzi a biacca che definiscono la luminosità. L'esemplare tipo di disegno del Lenardi è un foglio "finito", in cui a prevalere non è la componente grafica in sé, quanto già quella pittorica.

A tal proposito si conoscono soltanto tre fogli in cui vengono esaminati i singoli dettagli di una scena e che non corrispondono alla tipologia grafica sopraindicata. Oltre agli studi per la figura femminile in primo piano della pala di Sant'Andrea delle Fratte conservati a Düsseldorf di cui si è parlato in precedenza⁷¹⁷ (figg. 54-55, p. 152), bisogna segnalare un foglio inedito rintracciato presso il Rijksmuseum di Amsterdam⁷¹⁸ (fig. 158).

Quest'ultimo, con un'antica attribuzione a Lenardi "scolaro di Lazzaro Baldi" scritta a penna, rappresenta un fanciullo recante un vassoio e non Salomè, come la figura è stata erroneamente interpretata nella scheda di catalogo. Il giovinetto scalzo e coperto da una semplice tunica è mosso da un leggero contrappunto con la gamba sinistra più arretrata, mentre rivolge lo sguardo lateralmente in un punto lontano. L'opera di grande qualità esecutiva per il tratto veloce e nello stesso tempo sicuro - si vedano i capelli o le increspature delle pieghe del pannello sulla spalla - che accenna appena le zone d'ombra e quelle in luce, accese da lievi lumeggiature, rivela la padronanza tecnica di un artista educato dall'Accademia e che nell'Accademia svolgeva egli stesso mansioni di insegnamento, presiedendo le sedute di disegno dal modello "ignudo". Il soggetto anche in questo caso è in posa ma mantiene una certa naturalezza nei gesti e soprattutto nel volto che, con l'espressione leggermente accigliata, denota la capacità di rappresentare il dato reale con molta sensibilità, restituendo un vero e proprio ritratto. Sebbene il soggetto in questa precisa forma non sia riferibile a nessun dipinto in particolare, la figura del fanciullo con il vassoio entrerà nel repertorio dell'artista in numerose opere come le tele Alberoni, quella Fossombroni o ancora quella con il *Martirio dei fratelli Maccabei* o il quadro rappresentante le *Nozze di Cana*, ciascuna contraddistinta dalla presenza di un giovane, variato nelle movenze, nelle vesti e nella posizione, con in mano un largo piatto ricolmo a seconda dei casi, di doni, carne di maiale o vivande da offrire ai commensali.

⁷¹⁷ Giovanni Battista Lenardi, *Studi per testa muliebre e pannello*, 1688-1691, matita con rialzi a biacca su carta preparata azzurra, 276 x 429 mm, Düsseldorf, Kunst Palace Museum, inv. KA (FP) 12411, in S. Brink 2001, p. 97; *Studio per figura nuda distesa su un fianco*, 1688-1691, matita con rialzi a biacca su carta preparata azzurra, 276 x 403 mm, Düsseldorf, Kunst Palace Museum, inv. KA (FP) 9529, in S. Roettgen 2013, p. 124.

⁷¹⁸ Amsterdam, Rijksmuseum, 298 x 233 mm, inv. RP-T-1951-66.

C'è da chiedersi se esistano ancora altri fogli di questo tipo di mano dell'artista e, nel caso non sia andati perduti, dove siano. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile stabilirlo anche se resta da scandagliare in maniera approfondita la raccolta grafica di Düsseldorf, solo in parte pubblicata, e che non è stato possibile visionare di persona nonostante numerose insistenze, a causa delle difficoltà pandemiche unite al riordino dei fondi, ancora in attesa di digitalizzazione⁷¹⁹. Forse proprio tra le opere anonime si potrebbero rintracciare altri disegni relativi ad una prima fase progettuale come quello appena analizzato⁷²⁰.

La produzione grafica restante, finora conosciuta, è caratterizzata, come più volte sottolineato, da fogli preparatori con composizioni finite (da trasferire su tela o destinate ad essere incise) o da vari esemplari con la stessa figurazione ma di livello qualitativo eterogeneo. Alcuni disegni di stile più compendioso si configurano come delle copie. Un esempio per tutti è rappresentato dal disegno con l'*Allegoria del Tempo* conservato presso l'Istituto Centrale per la Grafica, di cui si è già parlato (fig. 148, p. 314), e del quale esiste un doppio di minore qualità esecutiva nel *Département des Arts graphiques* del Louvre (271x201 mm, inv. 16721)⁷²¹. Questi esemplari (soprattutto studi per carrozze)⁷²² sparsi nelle varie raccolte di Düsseldorf, Colonia o Parigi, sono da considerarsi, come già notato da Giulia Fusconi "esercitazione grafiche di natura didattica"⁷²³, eseguite dagli allievi nella bottega di cui Lenardi era a capo, allievi forse più numerosi dei due ricordati dalle fonti, ovvero Giacomo Triga e Antonio Grecolini⁷²⁴. L'esercizio della copia di un disegno di tema figurativo o decorativo che fosse, era con tutta evidenza considerato un momento di apprendimento di importanza pari rispetto alla copia dell'Antico o del modello nudo in posa, quest'ultimo, esercizio per il quale Lenardi svolgeva una specifica mansione di insegnamento presso l'Accademia di San Luca. Oltre che esercitazioni didattiche, le copie, soprattutto di carrozze di gala, rappresentavano un fondo iconografico di bottega dal quale attingere alla

⁷¹⁹ Si coglie comunque l'occasione per ringraziare la Dott.ssa Claudia Petersen e la Dott.ssa Gunda Luyken del Kunstpalast di Düsseldorf e il Prof. Francesco Grisolia per la loro disponibilità.

⁷²⁰ Dei disegni attribuiti a Lenardi presenti a Düsseldorf esiste un fondamentale elenco pubblicato da Illa Budde nel 1930 che comprende 28 fogli di cui vengono indicati i soggetti ma non sono presenti le immagini. Si veda I. Budde, 1930. I fogli di Lenardi vennero con ogni probabilità acquistati a Roma entro il 1756 dal pittore tedesco Lambert Krahe (1712-1790) che comprò un gran numero di opere vendute sul mercato romano utilizzate prima in un'accademia privata fondata nel 1761 e poi cedute nel 1779 all'Accademia di Düsseldorf della quale era direttore, come fondo grafico ad uso degli allievi. I pezzi più pregiati della raccolta che conteneva più di 7000 disegni, era costituita da fogli di scuola romana del Sei e Settecento di Sacchi, Maratti, Lanfranco, Pietro da Cortona e Pier Leone Ghezzi, per citarne solamente alcuni, in parte pubblicati negli ultimi anni (S. Brink 2016, pp. 163-187; F. Grisolia 2019; S. Prospero Valenti Rodinò 2022). Sulla storia della raccolta si veda in particolare D. Graf 1973; E. Schaar 1973, pp. 31-46; H. Schulze Altacappenberg 1986; D. Graf 2003, pp. 52-56.

⁷²¹ G. Fusconi 1986, p. 62.

⁷²² P. Ehrlich 1975, figg. 253, 264-266, 292.

⁷²³ G. Fusconi 1986, p. 61.

⁷²⁴ N. Pio, ed. 1977, pp. 19, 42.

bisogna. È sintomatico il fatto che, come già accennato (p. 258), nella stessa maniera in cui Lenardi si era cimentato in questo tipo di commissioni, tra cui si ricordano le carrozze di gala per il conte di Castlemaine, allo stesso modo Antonio Grecolini aveva realizzato i disegni per le stampe di quelle del principe di Lichtenstein giunto a Roma nel 1692⁷²⁵. Non è da escludere infine che i doppi di disegni originali del maestro fossero destinati alla vendita, come dimostrerebbe una certa fortuna collezionistica che i fogli di Lenardi, o ritenuti tali, incontrarono durante il Settecento soprattutto sul mercato francese⁷²⁶.

Per quanto riguarda invece i disegni di buona qualità che non hanno però la freschezza degli originali, questi sono invece da considerarsi repliche autografe come si evince, ad esempio, dal confronto tra i due fogli raffiguranti l'antiporta di *Vetera Monimenta* (figg. 143-144, pp. 297-298). La ragione dell'esistenza di queste repliche, oltre a motivi commerciali e all'esigenza di avere un repertorio di immagini pronto all'uso personale o della bottega, potrebbe derivare da più tristi contingenze. Non si può escludere l'ipotesi che l'artista, venuto a mancare in età prematura per cause non ancora chiarite, abbia provveduto prima di morire a riprodurre in disegno tutta la sua produzione pittorica in una sorta di catalogo figurato. Questo potrebbe essere il caso dei fogli conservati a Colonia, caratterizzati da un tratto compendiario ma di un certo livello qualitativo, forse proprio frutto dall'urgenza di riprodurre in breve tempo tutte le opere pittoriche, tra le quali si riconoscono la pala della chiesa di San Nicola dei Lorenesi o la tela nel convento di San Carlo alle Quattro fontane (pp. 63-76; 222-231). La stessa volontà di eternare il suo operato si ritrova nell'ultima opera dipinta con il *Compianto su Cristo morto* dove gli angeli esibiscono dei quadri con episodi della vita di Gesù che sono autocitazioni di opere già realizzate (pp. 189-197).

⁷²⁵ G.G. Komerek 1694.

⁷²⁶ Uno spoglio del Getty provenance index permette di vedere alcune delle aste dove vennero battuti disegni di Lenardi. Dalla vendita di Andren Manglar del 7 giugno 1762 il lotto 216 comprendeva "Douze Dessesins de Bernardino Pueti, J.B. Lenardi, Pinturichio, Cavedon, & autres"; nella vendita di Charles-Frédéric de la Tour du Pin, marquis de Gouvernet del novembre 1775, il lotto 54 era composto da "Saint Ignace, très beau dessein au bistre rehaussé de blanc au pinceau par Louis Geminiani. Hercule & Omphale par Daniel Saiter. Une Madelaine d'Auguste Scilla, & une allégorie par Lenardi". Nel lotto 528 della vendita del febbraio 1786 di C.P.Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart Saint-Morys, si leggono "Cinq Dessins, par Gio Batista Lenardi, Aurelio Bonelli, Chevalier d'Arpin & autres".



- Fig. 158. *Studio per fanciullo con vassoio*, Amsterdam, Rijksmuseum, matita su carta azzurra e rare lumeggiature a biacca, 298 x 233 mm, inv. RP-T-1951-66.

5.1. Roma, Accademia di San Luca

I fogli che si trovano nell'Accademia di San Luca sono relativi alle prove di concorso svolte dal pittore durante il periodo giovanile. Si conservano tutti tranne quello con il quale vinse nel 1679 il primo premio della prima classe di pittura (*ex aequo* con il francese Raimondo Lafage) che rappresentava la scena di “Quando Moisè fu trovato entro la fiaschella nel fiume”, purtroppo andato perduto⁷²⁷. Lo stesso soggetto si trova in un disegno (254 x 235 mm) pubblicato nel 1974 con una corretta attribuzione a Lenardi⁷²⁸. La scena, ricca di figure femminili abbigliate all'antica, viene ambientata ai margini di un paesaggio fluviale, sottolineato dalla personificazione del fiume sulla sinistra. Le scenografie architettoniche sono state considerate di fantasia ma ritengo piuttosto che lo scorcio possa essere identificato con una veduta del Tevere. In particolare, nel ponte di mattoni sullo sfondo, si può riconoscere il ponte Fabricio posto a collegamento tra la città e l'Isola Tiberina. Nella parte retrostante invece le architetture appena accennate sono quelle ospedaliere, su cui spicca il torrione quadrangolare dei Caetani.



⁷²⁷ A. Cipriani, E. Valeriani 1988, I, p. 69.

⁷²⁸ G. Neerman, D. Bodart 1974, cat. n. 28.

- *Copia da un rilievo della Colonna Traiana*, 1672, sanguigna, 465 (555) x 260 (430) mm, Roma, Accademia di San Luca, inv. N. 24 D.

Il primo dei disegni conservati in Accademia di San Luca è una sanguigna, rappresentante non una copia da uno dei bassorilievi di Palazzo dei Conservatori ma uno rilievo della Colonna Traiana, nello specifico la terza parte di una scena relativa alla seconda campagna di conquiste del 105 d.C. in cui Traiano, presente nella prima sezione, riceve omaggi da alcuni personaggi togati che, all'estrema destra, si accalcano su una scalinata all'interno di un foro⁷²⁹. Il foglio valse a Lenardi nel 1672, a soli sedici anni, il primo premio della terza classe⁷³⁰.



⁷²⁹ C. Cichorius, 1896-1900, n. 60. La Colonna Traiana fu di primaria importanza per la formazione degli artisti sin dal Rinascimento (V. Farinella, in S. Settis 1988, pp. 32-37), rimanendo nel corso dei secoli, fino all'epoca napoleonica, un serbatoio iconografico da cui potevano attingere il repertorio dell'Antico, si pensi ai disegni di Pietro da Cortona o Ciro Ferri (S. Prosperi Valenti Rodinò 1997, p. 68; M.C. Paolozzi 2021, pp. 4-19). Nel Seicento il monumento ebbe una particolare fortuna grazie alla costante opera di riproduzione dei suoi rilievi sia tramite l'impresa editoriale curata da Giovan Pietro Bellori con le incisioni di Pietro Sante Bartoli (*Colonna Traiana* 1673; M. Pomponi 1992, pp. 347-377; V. Farinella 2000, II, pp. 589-604) sia grazie ai calchi commissionati per volere di Luigi XIV da Charles Errard per la neofondata Accademia di Francia (O. Rossi Pinelli in *La Colonna Traiana* 2000, pp. 253-258). Bisogna ricordare che Errard fu anche nominato principe dell'Accademia di San Luca nel 1671 e tra i vari interventi proposti durante il suo principato ci fu quello di donare ed esporre alcuni calchi della Colonna Traiana (S. Ventra 2019, p. 92), dai quali evidentemente il disegno di Lenardi fu tratto. Sul monumento in generale si veda S. Settis 1988; G. Di Pasquale 2019.

⁷³⁰ A. Cipriani, E. Valeriani 1988, I, pp. 41, 48.

- *Dio che consegna a Mosè le tavole della legge*, 1673, sanguigna, 355 (435) x 415 (575) mm, Roma, Accademia di San Luca, inv. N. 48 B.

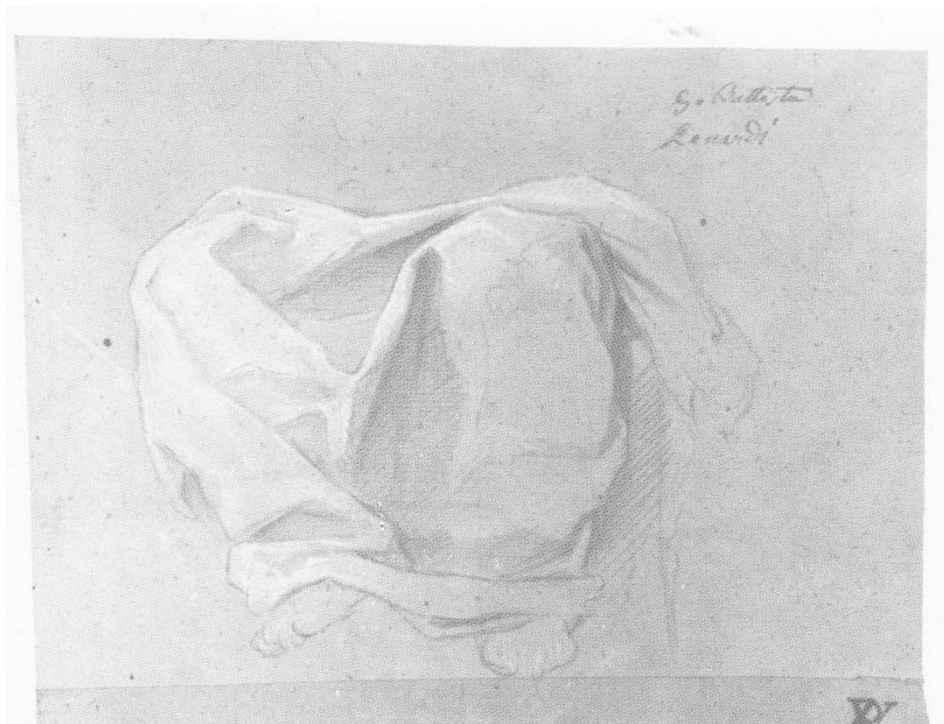
Nel 1673 Lenardi si aggiudicò il primo premio della seconda classe con un foglio rappresentante *Dio consegna a Mosè le tavole della legge*, in cui nonostante la giovane età, si avverte uno stemperamento della secchezza del segno rispetto alla precedente prova e una buona capacità di rappresentare le pieghe dei panneggi, come pure il cielo e le nubi arricchite dall'uso dell'acquerello⁷³¹.



⁷³¹ A. Cipriani, E. Valeriani 1988, I, pp. 49, 57.

- *Studio di pieghe*, carboncino, 180 x 255 mm, Roma, Accademia di San Luca, inv. 425.

Ai fogli sopraelencati va aggiunto un disegno di *Pieghe* in cui al carboncino unisce un sapiente uso della biacca per le lumeggiature che diventeranno un tratto tipico del suo stile grafico⁷³².



⁷³² A. Cipriani, E. Valeriani, I, 1988, pp. 164, 175.

5.2. Roma, Istituto centrale per la grafica

A Roma presso l'Istituto centrale per la grafica si conserva un certo numero di fogli riferibili alla mano di Lenardi, contraddistinti in basso dalla nota a penna "Leonardi", apposta da Bottari, ordinatore della raccolta del cardinal Neri Maria Corsini, di cui originariamente facevano parte⁷³³.

- *San Pietro* (a), matita scura, penna nera con acquerellature grigie e lumeggiature a biacca, Roma, Istituto centrale per la grafica, 110 x 74 mm, inv. FC124510, vol. 157G2.

- *San Paolo* (b), matita scura, penna nera con acquerellature grigie e lumeggiature a biacca, Roma, Istituto centrale per la grafica, 109 x 70 mm, FC124512, vol. 157G2.

I fogli sembrerebbero essere degli studi per affreschi mai realizzati da porre nei pennacchi di una cupola.



⁷³³ I disegni sono contenuti nel volume 157G 2 che oltre a mostrare per la maggior parte fogli di Lazzaro Baldi già pubblicati dalla Pampalone, conserva alcuni schizzi attribuiti, grazie all'iscrizione belloriana, a Lenardi. Si veda G. Fusconi, S. Prosperi Valenti Rodinò 1982. Sulla raccolta Corsini si rimanda a G. Pezzini Bernini 2001, pp. 65-100; S. Prosperi Valenti Rodinò 2004, pp. 32-47. Su Bottari si veda in particolare S. Prosperi Valenti Rodinò 2013, pp. 157-170.

- *Giustizia divina* (a), penna e acquerellature a inchiostro bruno, Roma, Istituto centrale per la grafica, 157 x 106 mm, inv. FC124775, vol. 157G2.

- *Vigilanza* (b), tracce di matita scura, penna nera a inchiostro bruno e acquerellature grigie, Roma, Istituto centrale per la grafica, 151 x 95 mm, inv. FC124776, vol. 157G2.

- *Fortezza* (c) tracce di matita scura, penna nera a inchiostro bruno e acquerellature grigie, Roma, Istituto centrale per la grafica, 157 x 90 mm, inv. FC124778, vol. 157G2.

- *Mansuetudine* (d), tracce di matita scura, penna nera a inchiostro bruno e acquerellature grigie, Roma, Istituto centrale per la grafica, 137 x 77 mm, inv. FC124779, vol. 157G2.

Le quattro figure allegoriche femminili, rispettivamente la *Giustizia divina* con la bilancia e colomba e la *Vigilanza* con la verga accompagnata da una gru con un sasso nella zampa, la *Fortezza* che tiene a bada un feroce leone e la *Mansuetudine* coronata di fiori e che regge in braccio un agnello, sono tratte da Cesare Ripa⁷³⁴ e concepite come delle sculture poste entro delle nicchie, probabilmente destinate a un apparato effimero. Trovano infatti un confronto con quelle incise da Giovanni Giuseppe Del Sole, su invenzione di Johann Christoff Storer, realizzate per i sontuosi funerali della regina Isabella di Spagna tenutisi a Milano il 22 dicembre 1644⁷³⁵. Si segnala che nelle raccolte di Düsseldorf sono presenti due fogli che replicano rispettivamente la *Giustizia* e la *Vigilanza* (209x 267 mm, inv. FP2880, 209 x 272 mm, inv. FP2848)⁷³⁶, mentre la *Fortezza* e la *Mansuetudine* sono sostituite da due versioni dell'Abbondanza, una riccamente abbigliata e recante una cornucopia e l'altra con un fascio di spighe. Una copia della *Giustizia* è conservata presso il fondo di Colonia (147 x 112 mm, inv n. Z 03143).

⁷³⁴ *Mansuetudine*, *Fortezza*, *Giustizia divina* e *Vigilanza*, si veda rispettivamente C. Ripa 1603, pp. 37, 165, 188, 502.

⁷³⁵ Il frontespizio del volume non rende noto chi sia il narratore ma nell'introduzione Giovanni Pietro Bianchi si dichiara curatore della parte illustrata consistente in incisioni realizzate dallo stesso Bianchi e da Giovanni Giuseppe Del Sole, su invenzione di Johann Christoff Storer. Le acqueforti sono inserite nella numerazione delle pagine del libro e riproducono la veduta d'insieme dell'interno del Duomo, i pannelli esposti fra le colonne della navata centrale e le statue che circondavano il catafalco allestito per ospitare la bara. Tra le numerose personificazioni spiccavano ben venti figure allegoriche rappresentanti le virtù della defunta Regina. Si veda *Racconto delle sontuose esequie* 1646; A. Cascetta, R. Carpani 1995, pp. 494-495.

⁷³⁶ I fogli sono stati segnalati da Nicola Turner (N. Turner 1982, p. 147), in relazione ad un altro conservato a Stoccolma con *Prudenza* e *Giustizia* (142 x 237 mm, inv. NM 419/1973) di cui si parlerà nella rispettiva scheda e pubblicato in P. Bjurström, B. Magnusson 1998, cat. n. 748.



a



b



c



d

- *Santa Margherita di Antiochia*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, Roma, Istituto centrale per la grafica, 150 x 116 mm, inv. FC124777, vol. 157G2.

La santa è raffigurata secondo l'iconografia più diffusa mentre è appena fuoriuscita dal ventre del demone che le era apparso sotto forma di drago e l'aveva inghiottita. La grata sullo sfondo, oltre la quale assistono alla scena dei personaggi, allude alla cella nella quale era stata ingiustamente incarcerata da prefetto Ollario che, avendo tentato invano di sedurla, una volta scoperto che ella aveva consacrato la sua verginità a Dio, per vendicarsi del rifiuto la denunciò come cristiana⁷³⁷.



⁷³⁷ G. Fusconi, S. Properi Valenti Rodinò 1982, p. 111.

Storie della vita di San Stanislao Kotska

I fogli sono stati pubblicati da Spengler⁷³⁸, insieme ad altri esemplari conservati a Colonia e a Düsseldorf e compongono una serie dedicata ad episodi della vita di Stanislao Kotska di cui si parlerà in maniera approfondita più avanti (pp. 404-410).

- *San Stanislao Kostka appare al capezzale di un ammalato* (a), penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, Roma, Istituto centrale per la grafica, 244 x 170 mm, inv. FC124769, vol. 157G2.

- *San Stanislao Kostka viene ricevuto da San Francesco Borgia* (b), penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, Roma, Istituto centrale per la grafica, 221 x 160 mm, inv. FC124771, vol. 157G2.

- *San Stanislao Kostka conduce un viandante* (c), penna a inchiostro bruno, acquerellature grigie e tracce di quadrettatura, Roma, Istituto centrale per la grafica, 236 x 170 mm, inv. FC124772, vol. 157G2.

- *San Stanislao Kostka malato riceve l'apparizione del male sotto forma di un cane* (d), penna a inchiostro bruno, acquerellature grigie e tracce di quadrettatura, Roma, Istituto centrale per la grafica, 225 x 163 mm, inv. FC124774, vol. 157G2.

⁷³⁸ D. Spengler 1997, pp. 204-2013; J. Mertz 2005, pp. 309, 481; M. Kapustka, 2020, pp. 371-372. Del foglio FC124774 viene per la prima volta riferito a Lenardi in G. Fusconi, S. Prospero Valenti Rodinò 1982, p. 111.



a



b



c



d

- *Treno anteriore di carrozza con sirene e putti*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature, Roma, Istituto centrale per la grafica, 341 x 267 mm, inv. FC124984, vol. 157G4.

Il disegno rappresenta il treno anteriore della stessa carrozza di cui conosciamo la parte posteriore nel disegno seguente. La struttura è formata da due rami attornati da girali vegetali a foglie d'acanto e fiori da cui spuntano quattro sirene poste simmetricamente e un putto al centro intento a sostenere una ghirlanda. La parte che si congiunge al montante è decorata da due delfini avviluppati alla struttura. Il foglio presenta un'iscrizione antica in cui si legge "Parte davanti", forse autografa dell'autore, e un'altra apposta da Bottari in cui il disegno veniva attribuito a "Gio Paolo Tedesco", motivo per cui è stato ritenuto per lungo tempo dello Schor prima di essere riportato definitivamente a Lenardi dalla Ehrlich⁷³⁹. Si conserva una replica senza varianti nelle raccolte di Düsseldorf (FP 2837)⁷⁴⁰.

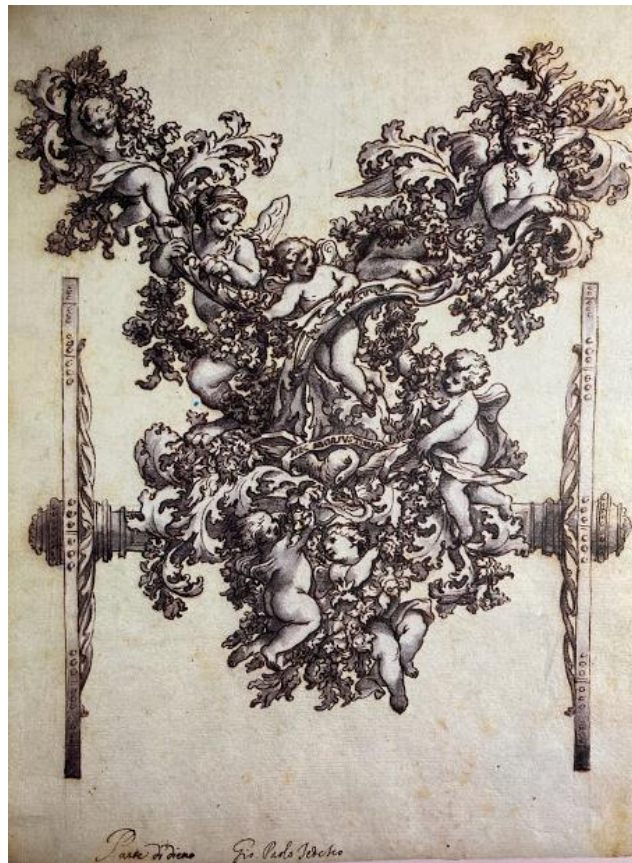


⁷³⁹ P. Ehrlich 1975, cat. n. 36. Si veda inoltre U. Fleres 1896, p. 106, n. 53; L. Ozzola 1910, p. 76; G. Aurenhammer 1958, cat. n. B3; S. Carandini, M. Fagiolo Dell'Arco 1977, p. 206; G. Fusconi, S. Prosperi Valenti Rodinò 1982, p. 112; G. Fusconi 1986, pp. 62, 127; S. Santolini in G. Fusconi 2000, p. 172, cat. n. 69, V. Di Piazza in *La collezione del principe* 2004, p. 367.

⁷⁴⁰ I. Budde 1930, cat. n. 440. Pubblicato in G. Fusconi 1986, p. 63, fig. 55.

- *Treno posteriore di carrozza con sfingi e putti*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature, Roma, Istituto centrale per la grafica, 367 x 273 mm, inv. FC124985, vol. 157G4.

Il disegno anticamente attribuito allo Schor come mostra la glossa bottariana in basso, raffigura il treno posteriore di una carrozza di gala come indica l'iscrizione coeva in cui si legge "Parte di dietro"⁷⁴¹. Due rami decorati con fogliame di acanto e fiori sono popolati da cinque putti e due sfingi nella parte sommitale. Al centro un uccello che tiene tra le zampe un serpente è accompagnato dal cartiglio con il motto "Nec morsus timere" che si riferisce con ogni probabilità al committente del veicolo. La stessa raffigurazione priva della scritta si trova nello studio per carrozza conservato nel *Cabinet des Dessins* del Louvre (237 x 194 mm, inv. n. 16831). Una replica del foglio romano senza sostanziali varianti è presente nelle raccolte di Düsseldorf (inv. n. FP 2837)⁷⁴².



⁷⁴¹ Il disegno è stato pubblicato in U. Fleres 1896, p. 106, n. 53; L. Ozzola 1910, p. 88; G. Aurenhammer 1958, cat. n. B4; P.M. Ehrlich 1975, pp. 206, 208; S. Carandini, M. Fagiolo Dell'Arco 1977, p. 206; G. Fusconi, S. Prospero Valenti Rodinò 1982, p. 112; G. Fusconi 1986, pp. 62-63, 128; S. Prospero Valent Rodinò 1995, p. 130; S. Walker in M.G. Barberini, T Dandele et al. 1999, p. 129; V. Di Piazza in *La collezione del principe* 2004, pp. 369-370; *Il carro d'oro di Johann Paul Schor* 2019.

⁷⁴² G. Fusconi 1986, p. 63.

- *Treno posteriore di carrozza con la Religione fra la Giustizia e la Prudenza*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, Roma, Istituto centrale per la grafica, 347 x 275 mm, inv. FC 124986, vol. 157 G 4.

Il disegno raffigura il treno posteriore di una delle carrozze progettate da Ciro Ferri per l'ingresso a Roma del cardinale Rinaldo d'Este nel 1688. I veicoli sono descritti, come quelli di Lord Castlemaine, nella cronaca dell'evento redatta da Gio. Andrea Lorenzani nel 1688⁷⁴³ e noti attraverso una serie di incisioni illustrative tradotte da Pietro Valentini nel 1691. Il progetto originale di Ciro Ferri è conservato presso la Royal Library di Windsor (212 x 191 mm, inv. 4462)⁷⁴⁴ mentre l'incisione corrispondente nel Victoria and Albert Museum (262 x 202 mm, inv. E 951-901). Il foglio, per lungo tempo riferito allo Schor⁷⁴⁵, ma attribuito a Lenardi per la prima volta dalla Ehrlich⁷⁴⁶, è forse preparatorio per la stampa, poiché in entrambi i casi la figura della Religione è variata rispetto alla composizione ideata da Ferri, con il braccio ripiegato su stesso anziché disteso e lo sguardo rivolto verso il basso invece che verso l'alto.



⁷⁴³ G.A. Lorenzani 1688. Si veda anche P. Ehrlich 1975, p. 448; G. Fusconi 1984, pp. 80-97.

⁷⁴⁴ Già attribuito a Schor da A. Blunt, H.L. Cooke 1960, n. 951.

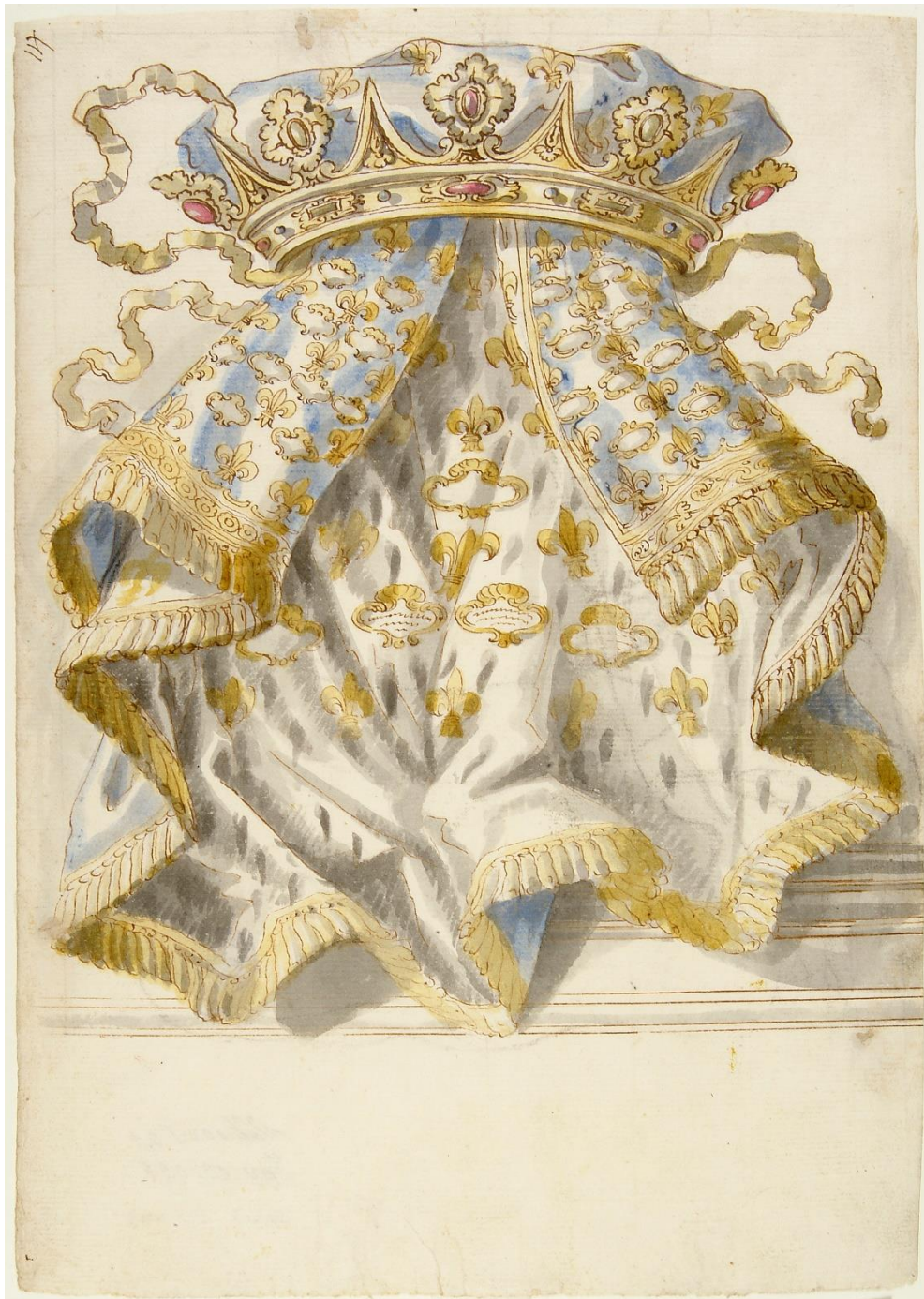
⁷⁴⁵ A. Ozzola 1910, p. 76; A. Aurenhammer 1958, cat n. B2; A. Blunt, H.L. Cooke 1960, n. 951; P. Omodeo 1962, p. 57; R. Roli 1969, n. 152.

⁷⁴⁶ P. Ehrlich 1975, p. 448. Si veda inoltre M. Fagiolo Dell'Arco, M. Carandini 1977, pp. 206, 209; Fagiolo Dell'Arco 1997, II, p. 182; G. Fusconi, S. Prospero Valenti Rodinò 1982, p. 112, n. 16; G. Fusconi 1986, pp. 63-64, 129; V. Di Piazza in *La collezione del principe* 2004, p. 369.

- *Stemma Renzi-Strozzi*, Roma, Istituto centrale per la grafica, tracce di matita, penna inchiostro bruno, acquerellature policrome su carta bianca, 248 x 142 mm, inv. FC 131025r, vol. 158 I 21.



- *Mantello araldico*, tracce di matita, penna inchiostro bruno, acquerellature policrome su carta bianca Roma, Istituto centrale per la grafica, 315 x 223 mm, inv. FC 131055, vol. 158 I 21.



- *Mantello araldico*, tracce di matita, penna inchiostro bruno, acquerellature azzurre e gialle su carta bianca, 240 x 330 mm, inv. FC 131056, vol. 158 I 21.



I tre fogli che si analizzeranno in seguito sono l'argomento di un contributo di prossima pubblicazione⁷⁴⁷. Il primo dei tre (FC 131025r) era collocato al frontespizio del volume (158 I 21) contenente circa una novantina di disegni decorativi che comprendono una serie omogenea formata in prevalenza da studi per carrozze. A partire dall'antica iscrizione al frontespizio "Disegni di Fregi, Ornati, e Carrozze fatti / Da Giovanni Paolo Tedesco. / mss. di carte 38", che attribuiva tutto il contenuto del volume allo Schor, un confronto con le altre opere di Ludovico Gimignani ha permesso, nel corso del tempo, di riferire al pittore gran parte del materiale grafico⁷⁴⁸ con alcune eccezioni, come ad esempio alcuni studi attribuiti a Daniel Marot⁷⁴⁹. Tornando al disegno al frontespizio questo raffigura uno stemma sormontato da una corona e bipartito in due diversi progetti decorativi: l'uno, sulla sinistra, contraddistinto da una grossa cornice bombata a fogliette circondata da girali d'acanto, il

⁷⁴⁷ A. Marras, *Nuove considerazioni* (in corso di pubblicazione).

⁷⁴⁸ G. Fusconi 1986, pp. 16-18; 51-60. Si veda inoltre il catalogo redatto da Ursula Fisher Pace (1979). Sull'argomento è di recente tornata Miriam Pitocco in occasione del restauro del volume 158 H 17 che fa parte, insieme ad altri quattro (158 H 18, 158 H 19, 157 H 6, 157 H 2), del Fondo Gimignani, comprendete opere di Giacinto Gimignani (1608-1681) e del figlio Ludovico (1643-1697). M. Pitocco 2016.

⁷⁴⁹ I disegni, con i seguenti numeri di inventario FC 131099, FC 131100, FC 131101, FC 131104, sono stati pubblicati in G. Fusconi 1986, pp. 89-90; M. Fagiolo dall'Arco 1977, p. 252.

secondo, alla destra, da intrecci vegetali ornati da nastri svolazzanti⁷⁵⁰. Nel campo centrale sono presenti gli emblemi delle famiglie aristocratiche Renzi e Strozzi, formati, il primo, da tre falci di luna crescente, l'altro da un monte isolato di sei cime sormontato da un bisante d'oro con banda attraversante⁷⁵¹. Le insegne tornano nel disegno più piccolo incollato al di sotto, rappresentante uno studio per architrave all'interno del quale, i due spazi orizzontali sulla sommità, sono stati utilizzati per apporvi la già citata iscrizione, mentre i due fregi a cartiglio ospitano sempre gli emblemi Renzi-Strozzi⁷⁵².

Gli altri due fogli riproducono lo stesso soggetto ma si differenziano tra loro per alcuni particolari e per la fattura, in uno dei due meno rifinita. L'esemplare più completo (inv. FC 131055) presenta un mantello araldico di colore azzurro con un motivo alternato di gigli e cartelle dorate, con l'interno foderato in ermellino e bordato da nappe d'oro. Alla sommità si trova una corona incastonata di pietre e ornata da nastri. La composizione è ambientata su una parete, a cavallo di una cornice architettonica, fatto che ha lasciato ipotizzare fosse destinata a una traduzione in stucco policromo⁷⁵³. L'altro disegno (FC 131056), con la corona aperta e privo della bordura e dell'ermellino, appare invece come una versione semplificata ed è da ritenersi una prima idea, poi modificata ed arricchita⁷⁵⁴. I gigli in campo azzurro emblemi della corona francese ma passati anche ai Borbone di Parma, insieme al gusto già pienamente settecentesco, hanno portato a mettere in relazione gli studi agli anni di governo di Filippo Borbone (1720-1765)⁷⁵⁵.

Un fatto significativo da considerare è che, pur tenendo presente che i gigli dorati in campo celeste vennero adottati dai sovrani francesi nei loro vessilli sin dal Medioevo e rappresentano indiscutibilmente il simbolo della Francia, furono usati anche da quelli inglesi, a partire dal XIV fino all'inizio del XIX secolo. Il titolo di re di Francia diventò nel corso del tempo solo un appellativo formale ma venne rivendicato per la prima volta nel 1336 da Edoardo III d'Inghilterra che, in quanto nipote per linea materna di Filippo IV di Francia, ne pretese il trono dando inizio alla guerra dei Cent'anni. Per questa ragione i *fleurs-de-lys* su fondo azzurro si trovano inseriti in quasi tutti gli stemmi monarchici inglesi. Seguendo questa pista si ritiene che il manto araldico riprodotto nei disegni, simbolo di potestà sovrana e

⁷⁵⁰ Il disegno è stato pubblicato in G. Fusconi 1986, pp. 9, 84-85, 158; S. Prospero Valenti Rodinò 1997, pp. 18, 20.

⁷⁵¹ G.B. di Crollalanza 1888, II, pp. 368, 410.

⁷⁵² G. Fusconi 1986, pp. 9, 84-85, 158; S. Prospero Valenti Rodinò 1997, pp. 18, 20.

⁷⁵³ G. Fusconi *Ibidem*.

⁷⁵⁴ *Ibidem*.

⁷⁵⁵ Dopo l'estinzione dei Farnese nel 1732, il ducato di Parma passò prima a Carlo e, dopo una parentesi di dominazione austriaca tra il 1738 e il 1748, al fratello Filippo che governò fino al 1765. *Ivi*, p. 85.

quindi riservato in genere ai membri delle famiglie reali, non appartenga alla casata Borbone di Parma ma sia da ricollegarsi a Giacomo II Stuart (1633-1701). Il sovrano, salito al trono nel 1685, fu molto legato all'Italia perché, insieme alla madre Enrichetta Maria, abbandonò l'anglicanesimo per convertirsi al cattolicesimo romano. Questa decisione, per la quale si inimicò il Parlamento che arrivò a deporlo e costringerlo all'esilio in Francia nel 1688 durante quella che passò alla storia come la Gloriosa Rivoluzione, venne ulteriormente avvalorata attraverso il secondo matrimonio, contratto con la principessa cattolica Maria Beatrice d'Este (1658-1718). Bisogna ricordare che lo stemma della casata di quest'ultima, oltre all'aquila d'argento, comprendeva anche tre gigli d'oro su campo azzurro⁷⁵⁶, fatto che lega ulteriormente i due studi per mantello araldico a questi personaggi. Alla luce di ciò e ritenendo che i tre disegni in esame, vicini per soggetto e stile, furono eseguiti dalla stessa mano, l'unico artista accomunabile sia alla committenza Renzi-Strozzi che a quella legata all'ambiente inglese è Giovanni Battista Lenardi (1656-1703). Quest'ultimo come sappiamo era legato al cardinal Philip Thomas Howard tramite il quale realizzò i disegni per le incisioni del *Ragguaglio* redatto in occasione della venuta a Roma, nel 1687, dell'ambasciatore inglese Roger Palmer conte di Castlemaine. Tra le illustrazioni già analizzate si ricorda la presenza della vignetta calcografica in apertura con la rappresentazione allegorica della Liberalità che sorregge un clipeo con il ritratto della regina consorte Maria di Modena. La datazione dei due progetti per mantello araldico, dunque, non deve essere considerata settecentesca ma va compresa tra il 1685 e 1688, e forse risale allo stesso anno della venuta a Roma del conte di Castlemaine. Le opere inoltre sono peculiari della mano di Lenardi, contraddistinte dai tipici contorni segnati a penna arricchiti dal largo uso di acquerellature, in questo caso policrome.

Le stesse considerazioni valgono per quanto riguarda il disegno al frontespizio del volume, da ricollegarsi, come accennato, alla famiglia Renzi-Strozzi. Le casate si erano doppiamente unite grazie al matrimonio, nel 1668, tra Ottavia Renzi (1654-1708) e Giovanni Battista Strozzi (1646-1719), figlio primogenito di Luigi il quale, a sua volta, era convolato a nozze l'anno precedente con la madre di Ottavia rimasta vedova, Anna Alberini Renzi⁷⁵⁷. Per Ottavia Renzi Lenardi aveva realizzato i disegni per due incisioni una rappresenta sant'Onorio martire mentre l'altra l'effigie del beato Giolo⁷⁵⁸ (pp. 280-285).

⁷⁵⁶ G.B. di Crollalanza 1888, I, p. 379.

⁷⁵⁷ Luigi Strozzi (1623-1705) dopo la morte della seconda moglie nel 1694 decise di abbandonare la vita secolare per prendere i voti seguendo l'antica vocazione a cui aveva dovuto rinunciare in gioventù per curare gli interessi della famiglia, notevolmente arricchita dal doppio matrimonio con le donne di casa Renzi. Per una approfondita analisi delle vicende si veda M.B. Guerrieri Borsoi 2004, pp. 22-25.

⁷⁵⁸ «All'Ill.ma et Ecc.ma Sig.ra Marchesa Ottavia Renzi Strozzi / Presento a V.E. l'Effigie del B. Giolo Eremita, le cui Sacre Reliquie arricchiscono la Terra di Selleno / L'ardente devozione di V.E. verso di esse verrà

5.3. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

Presso il Cabinet des Dessins del Louvre vengono attribuiti a Giovanni Battista Lenardi circa una trentina di fogli, alcuni dei quali provenienti dalla collezione di Charles Paul Jean Baptiste de Bourgevin Vialart de Saint-Morys (1743-1795)⁷⁵⁹. Tra questi, si segnalano in particolare due fogli, probabilmente di studio per un *pendant* di tele, uno con *Due guerrieri che portano a Goffredo le armi di Rinaldo* un episodio tratto dalla *Gerusalemme Liberata* (inv. 3297), l'altro invece *Mercurio inibisce l'effetto della bevanda che Circe dà ad Ulisse*, tratto dall'*Odissea* (inv. 3297 bis); uno con la *Vergine e il Bambino appaiono a Santa Rosa da Lima e Santa Caterina da Siena* (inv. 3295); *Sant'Alessio che fiuta la promessa sposa* (inv. 3296), il fantasma di Saulo invocato dalla strega di Endor (inv. 3105) e quelli collegati alle tele Alberoni con Bruto e Scipione già analizzati (inv. 12358; inv. 12359).

A questi seguono dieci fogli per cui è stata proposta l'attribuzione a Lenardi da Simonetta Proserpi Valenti Rodinò (inv. 16831; 15181; 16720; 16721; 16722; 16724; 16725; 16729; 16730; 16731), a cui si aggiungono anche altri disegni ancora catalogati come anonimi ma per cui è stata avanzata la stessa proposta identificativa che si accoglie come corretta (in sostituzione di quella precedente che li dava allo Schor). Tra questi ultimi si citano uno rappresentante non una generica *Apparizione di un santo ad un re* ma Ladislao IV guarito miracolosamente da Stanislao Kotska (inv. 16431) ed uno con *Motivi decorativi per carrozza* (inv. 16831). Dieter Graf invece riporta al nostro pittore due fogli rappresentanti *Dedalo ed Icaro* (inv. 17690) e *Dio scaglia i dardi* (inv. 13016) quest'ultimo per il quale il riferimento a Lenardi non risulta troppo convincente come pure per il bel disegno attribuito a Pietro Paolo Bandini da Catherine Legrand ma ritenuto di Lenardi da Nicolas Turner che ritrae il *Giudizio di Salomone* (inv. 12347) ma mio parere più vicino ad Antonio Grecolini. Per concludere si segnala una copia *d'apres* con lo *Sposalizio Mistico di Santa Caterina* (inv. 15133).

accresciuta al riflesso di quel foco, che accolto dal Sacro Eremita / ne Vestimenti perde la sua attività con non offendergli posto al confronto delle fiamme d'amor divino, che perpetuamente s'ac / cesero nel Cuore di sì gran Beato. Supplico V.E. voler qualificare col suo benigno gradimento la tenuità di questo dono picciolo / Dev.mo e Oblig.mo Servo Andrea Fiorelli». Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, inv. 32766.

⁷⁵⁹ Sulla celebre collezione del conte di Saint-Morys realizzata acquistando blocchi di altre raccolte come quella Dazalliere d'Argenville o di Mariette e incorporata nelle raccolte del Louvre quando lasciò la Francia a causa della Rivoluzione si veda in particolare F. Arquie-Bruley, J. Labbé, 1981; L. Bicar-Sée 2007, pp. 103-105; J. Brooks, C. Lee 2021, pp. 391-409.

- *Sant'Alessio rifiuta la promessa sposa*, penna acquerellature a inchiostro bruno, 244 x 181 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 3296.

Il personaggio principale di questo foglio ricco di figure poste in un contesto naturalistico, nella scheda del museo definito come un generico santo eremita, va invece identificato con Sant'Alessio, il giovane proveniente da una famiglia patrizia vissuto a Roma a cavallo tra la fine del IV e l'inizio del V secolo d.C. La scena ambientata raffigura il momento in cui il santo rifiuta la promessa sposa davanti ai genitori, Eufemiano e Aglaè, che lo spingono invano ad onorare l'impegno di nozze al quale rinunciò per abbracciare la fede e vivere in povertà dedicando la vita a Dio e all'aiuto dei bisognosi. Si segnala l'esistenza di una replica presso il fondo di Colonia (274 x 207 mm, inv. n. Z 03139).





- *Sant' Alessio rifiuta la promessa sposa*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 274 x 207 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03139.

- *La Vergine e il Bambino appaiono a Santa Rosa da Lima e Santa Caterina da Siena*, penna nera a inchiostro bruno, acquerellature grigie e tracce di quadrettatura, 215 x 168 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 3295.

Il disegno reca un'antica attribuzione segnata a penna a Giovanni Francesco Romanelli. Le due sante a cui appare la Vergine con il Bambino vanno identificate presumibilmente con Rosa da Lima a sinistra e Caterina da Siena a destra. La presenza della quadrettatura induce a pensare si tratti di un foglio preparatorio per un'opera non rintracciata.



- *Apparizione dello spirito del profeta Samuele difronte a Saulo e alla strega di Endor*, matita, penna e acquerellature a inchiostro bruno e quadrettatura, 244 x 182 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 3105.

Il disegno esposto in occasione della mostra tenutasi nel 2009 presso il Musée de Saint-Antoine-l'Abbaye⁷⁶⁰, rappresentante l'Apparizione dello spirito del profeta Samuele difronte a Saulo e alla strega di Endor. L'antica indicazione di cui si riferisce nella scheda di catalogo "copia d'apres Ferri Ciro" non ha trovato riscontro, ma venne probabilmente avanzata per via della vicinanza con le *Vestali* conservate in Galleria Spada, tela che raffigura una scena di sacrificio con un braciere ardente⁷⁶¹. La presenza della quadrettatura fa pensare fosse destinato ad essere riportato su tela. Lo stesso soggetto si trova in un foglio attribuibile a Lenardi passato presso la Swann Gallery di New York il 31 gennaio 2012 (268 x 208 mm, lotto n. 71). Quest'ultimo disegno sembra essere una prima idea, più libera nel tratto, per la composizione della scena che sarà meglio definita e resa poi in maniera più didascalica nel foglio parigino. Nel primo disegno invece tutto è disposto in controparte, con le figure in basso contenute in un cerchio magico, circondato a sua volta da simboli rituali, e ai cui margini ossa, teschi e resti animali erano stati probabilmente bruciati per il rito di evocazione del fantasma di Saulo nel grande braciere posto sulla sinistra. Il suo spirito infatti domina la scena e con posa ieratica ammonisce i viventi per il grave peccato di cui sono macchiati. Nel foglio definitivo del Louvre, spostando tutto sul lato opposto, la componente "nera" ed esoterica viene ridotta al minimo come pure la concitazione dei personaggi presentando una scena dal *pathos* contenuto, coerente con l'indirizzo stilistico tipico dell'artista.

⁷⁶⁰ J. Veronese in *Fastes & maléfices* 2009, p. 26.

⁷⁶¹ F. Zeri 1954, p. 77; M.L. Vicini 2006, p. 140.



- Giovanni Battista Lenardi, *l'Apparizione dello spirito del profeta Samuele difronte a Saulo e alla strega di Endor*, 268 x 208 mm, matita, penna e acquerellature a inchiostro bruno con lumeggiature a biacca, ubicazione ignota.

- *Due guerrieri portano a Goffredo le armi di Rinaldo (a)*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 124 x 183 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 3297.

- *Mercurio inibisce l'effetto della bevanda che Circe dà ad Ulisse (b)*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 124 x 183 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 3297 BIS.

I due fogli, probabilmente studi per un *pendant* di tele di formato orizzontale e di soggetto profano come quella con la *Continenza di Scipione* della raccolta Fossombroni, raffigurano l'uno un episodio tratto dalla *Gerusalemme liberata* con due guerrieri che portano a Goffredo le armi di Rinaldo, mentre l'altro una scena tratto dall'*Odissea* con Mercurio che inibisce l'effetto della bevanda somministrata da Circe a Ulisse.



a



b

- *Apparizione di un santo durante l'invasione da parte di una flotta*, matita scura, penna nera con acquerellature grigie, 102 x 407 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 15181.

Il foglio attribuito a Lenardi su suggerimento di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò proveniva dalla collezione di Lambert Krahe che possedeva molti fogli di Lenardi (in parte confluiti a Düsseldorf) contenuti in un album con “Disegni Studij di Carlo Maratti”. Il soggetto di difficile identificazione rappresenta l'apparizione di un santo durante l'invasione di una flotta via mare, forse turca.



- *Coronamento della Vergine*, matita scura, penna nera con acquerellature grigie, 266 x 183 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 16720.

Il foglio attribuito a Lenardi su suggerimento di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò e sempre proveniva dalla collezione di Lambert Krahe rappresenta la *Coronazione della Vergine* sostenuta in volo su delle nubi da uno stuolo di putti, secondo uno schema canonico che trova riscontro nel dipinto di medesimo soggetto di Lazzaro Baldi nella Galleria Pallavicini⁷⁶².



⁷⁶² F. Zeri 1959, pp. 30-31.

- *La Pietà e la Fama*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 267 x 188 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 16722.

Il foglio raffigura due figure allegoriche femminili. Quella sulla nuvola erroneamente interpretata con l'*Abbondanza* è invece la *Pietà* secondo Cesare Ripa una “Giovane di carnagione bianca, di bello aspetto, con gl’occhi grassi e con il naso aquilino, haverà l’ali alle spalle, sarà vestita di rosso, con una fiamma in cima del capo, si tenga la man sinistra sopra il cuore e con la destra versi un Cornucopia pieno di diverse cose utili alla vita humana”⁷⁶³. Quella in basso, la *Fama*, è intenta ad eternare delle gesta lodevoli, probabilmente delle conquiste militari a cui si allude con la scena di battaglia sullo sfondo, mentre un putto le reca un vassoio con tiara papale, un turibolo, un rosario, una croce e un calice eucaristico.



⁷⁶³ C. Ripa 1603, pp. 401-402.

- *La Vergine, Santa Caterina d'Alessandria e Maria Maddalena mostrano il ritratto di San Domenico Soriano a fra Lorenzo da Grotteria*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 250 x 172 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 16724.

Il foglio raffigura il miracolo avvenuto nella notte 15 settembre 1530 nella chiesa del monastero domenicano di Soriano Calabro, quando il sagrestano, fra Lorenzo dalla Grotteria, ebbe una visione. Maria Maddalena e Santa Caterina d'Alessandria gli apparvero accompagnate dalla Vergine che gli consegnò un'immagine di San Domenico di Guzman, fondatore dell'Ordine dei Predicatori, ancor'oggi venerata. La fama dell'icona miracolosa ebbe una grandissima diffusione al fuori dai confini del Regno di Napoli in tutta Italia, arrivando in Spagna, Dalmazia e Paesi Bassi⁷⁶⁴. Il disegno era probabilmente legato alla committenza domenicana per la quale Lenardi aveva lavorato a Santa Sabina continuando negli anni successivi i rapporti con l'Ordine attraverso il cardinal Philip Thomas Howard.



⁷⁶⁴ Sul convento e l'immagine si rimanda a M.M. Fortuna 1997. Sulla diffusione dell'iconografia in Spagna, Dalmazia e Paesi Bassi si veda rispettivamente M. Panarello 2014, pp. 537-556; I. Čapeta Rakić 2013, pp. 199-212; M.S. Narducci 2019, pp. 406-425.

- *Filippo battezza l'eunuco etiope sulla strada di Gaza*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 276 x 204 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 16726.

Il foglio attribuito a Lenardi su suggerimento di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò e sempre proveniente dalla collezione di Lambert Krahe, raffigura una scena finora non riconosciuta che va identificata con *Filippo l'evangelista che battezza l'eunuco etiope sulla strada di Gaza*. Nell'episodio narrato negli Atti degli Apostoli (8,26-40) un angelo disse a Filippo di percorrere la strada che congiungeva Gerusalemme a Gaza, dove incontrò l'eunuco etiope, tesoriere della regina Candace, di ritorno da Gerusalemme dove si era recato per adorare Dio. Seduto sul suo carro stava leggendo il Libro di Isaia (53:7-8) e quando Filippo gli chiese se capisse quello che stava leggendo e l'eunuco rispose di no perché non aveva avuto un insegnante che gli spiegasse il testo, Filippo gli raccontò il Vangelo di Gesù e così l'etiope esprime il desiderio di essere battezzato. La scena del disegno che simboleggia concettualmente l'importanza della catechesi, ricalca con fedeltà il testo biblico, con i protagonisti in primo piano, il carro sulla destra e sullo sfondo una città che allude alle architetture di Gerusalemme. Si segnala l'esistenza presso il fondo di Colonia di una replica del foglio senza varianti riferita da Spengler alla bottega ma a mio parere da ritenersi autografa (252 x 180 mm, inv. n. Z 03121)⁷⁶⁵.

⁷⁶⁵ D. Spengler 1997, p. 204.



- Giovanni Battista Lenardi, *Filippo battezza l'eunuco etiopie sulla strada di Gaza*, 252 x 180 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03121.

- *Scena della vita San Giuseppe*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 202 x 275 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 16729.

Il soggetto di difficile identificazione potrebbe rappresentare Giuseppe al centro che indica la via da seguire alla donna con paniere e al giovinetto con l'anfora mentre Maria e Gesù fuoriescono dalla capanna sullo sfondo.



- *Remo sta per oltrepassare il solco tracciato da Romolo*, penna nera con acquerellature grigie, 180 x 252 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 16730.

La scena indicata genericamente nella scheda di catalogo come “Deux chefs d'armée et un souverain” rappresenta invece Remo che sta per oltrepassare il solco tracciato da Romolo. L'episodio relativo alla fondazione di Roma è narrato in due diverse versioni, quella più diffusa di Tito Livio (I, 6-7) e quella meno nota di Plutarco nella *Vita di Romolo*. I testi differiscono per il fatto che in quest'ultima versione Romolo non avrebbe avvistato alcun avvoltoio e quindi avrebbe vinto la sfida con l'inganno. Nel testo si legge che “Quando Remo si rese conto che il fratello si era preso gioco di lui, si sdegnò e mentre Romolo stava scavando il fossato con il quale aveva intenzione di circondare le mura della città, si fece beffe del suo lavoro e cercò di ostacolarlo” (10, 1-2). Varcato il fossato Remo cadde colpito in quello stesso punto morendo. Nel foglio i due fratelli si fronteggiano al centro, seguiti dai rispettivi eserciti mentre la città acquerellata sullo sfondo è probabilmente Alba Longa sulle pendici del monte Albano.



- *San Giovanni adorato da un gruppo di carmelitane*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 183 x 157 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 17565.

San Giovanni evangelista accompagnato dal canonico attributo, si staglia la centro della scena circondato da un gruppo di quattro religiose alle quali rivolge il motto inciso sulla lapide che sostiene “*filiole diligite alterutrum*” ovvero “*figliole amatevi vicendevolmente*”. Questa frase veniva più volte pronunciata da Maria Maddalena dei Pazzi, religiosa carmelitana canonizzata da Clemente IX nel 1669, alle novizie per incoraggiarle all’armonia nella vita comunitaria⁷⁶⁶, fatti che legano il disegno a quest’ordine religioso. Questo foglio sembrerebbe una replica senza varianti di quello conservato a Colonia che, sebbene pressoché sovrapponibile, ha una maggiore freschezza del tratto, elemento che porta a considerarlo la versione realizzata per prima⁷⁶⁷.



⁷⁶⁶ P. a Sancto Jacobo 1670, pp. 47-48.

⁷⁶⁷ Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 275 x 195 mm, inv. n. Z 04776. D. Spangler 1997, p. 204.



- Giovanni Battista Lenardi *San Giovanni adorato da un gruppo di carmelitane*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 275 x 195 mm, inv. n. Z 04776.

- *Re Ladislao IV guarito miracolosamente da Stanislao Kotska*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 174 x 206 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 16431.

Il disegno ancora tra gli anonimi italiani nonostante il suggerimento di un'attribuzione a Lenardi avanzato da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò con il quale si concorda per via dell'alto livello qualitativo, nel tratto e nell'invenzione, raffigura un'inconografia finora non interpretata ma che si legata a un miracolo compiuto da Stanislao Kotska. Come si legge nella vita del santo scritta da Daniello Bartoli pubblicata nel 1670, il re di Polonia Ladislao IV (1595-1648) di ritorno in Prussia dalla Lituania

“fu sorpreso da acerbissimi dolori di calcolo, i quali vennero crescendo fino al divenire spasimo. Giacea prosteso in terra, livido, e presso a nero, e sì finito di spiriti, che appena potea articular parola. Era uno di noi circostanti, Alessandro Tzebinski, Vescovo di Premisla, e Vicecancelliere del Regno. Questi, per la pietà che il prese di quel gran tormentare che vedea fare il Re, chinatoglisi all'orecchio, vostra Maestà (gli disse) si raccomandi al Beato Stanislao Kotska. Sì, disse il re, sì a lui mi raccomando: e incontenente dettolo, gittò una pietruzza di tre acutissime punte; e quel che sembrò più meraviglioso, grande, quanto non pare potersi naturalmente condur fuori per via commune. Con ciò il re fu sano: e in riconoscimento del beneficio, mandò legar quella pietra in oro, e da catenelle in oro pendente, offerirla all'immagine del B. Stanislao, nella real città di Wasavia.”⁷⁶⁸

Il disegno ricalca perfettamente il testo con il re vestito all'antica, i cui attributi, lo scettro e la corona, sono portati dal paggio sulla sinistra, è rappresentato sdraiato in terra mentre il vescovo gli consiglia, sussurrandogli all'orecchio, di raccomandarsi a Stanislao Kotska. Quest'ultimo appare al sommo della scena facendo fuoriuscire il calcolo che attanagliava il sovrano, che si vede in terra di fronte allo sbigottimento generale. Il foglio va dunque restituito alla serie della vita del santo già pubblicata da Spengler⁷⁶⁹, che con la sua aggiunta insieme a quelli di Colonia, Roma e Düsseldorf, si compone di venti episodi di cui si parlerà in maniera approfondita nella sezione dedicata ai disegni di Colonia.

⁷⁶⁸ D. Bartoli 1670, pp. 272-273.

⁷⁶⁹ D. Spengler 1997.



- *Motivi decorativi per treno posteriore di carrozza*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 237 x 194 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 16831.

Il foglio attribuito inizialmente all'entourage dello Schor da J.P. D'Ormesson Peugeot ma riportato correttamente a Lenardi da Simonetta Prosperi Valenti Rodino, ma la mancanza di una certa freschezza nel tratto è con molta probabilità da ritenersi una replica autografa di uno studio per treno posteriore di carrozza, con cartigli vegetali e putti secondo una tipologia più volte sperimentata dall'artista a partire dai decori per le vetture di Lord Castlemaine. Particolare la presenza in questo caso di un uccello che tiene tra le zampe un serpente, probabile riferimento al simbolo araldico della casata del committente. Questo elemento che si ritrova accompagnato da un cartiglio con l'iscrizione "nec morsus timere" nel disegno per treno di carrozza all'Istituto centrale per la grafica (inv. FC124985).



- *Dedalo e Icaro*, penna nera con acquerellature grigie, 261 x 194 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 17690.

Tra i tre fogli conservati al Louvre per i quali Dieter Graf ha proposto l'attribuzione a Giovanni Battista Lenardi soltanto questo disegno rappresentante *Dedalo e Icaro* è a mio parere da ritenere autografo vista l'ottima qualità esecutiva unita alla capacità di comporre le figure in maniera teatrale pur mantenendo un'armonia d'insieme.



- *Dio Padre*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie su carta bianca, 300 x 223 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 13526, 33863.

Foglio con una proposta attribuita a Lenardi da parte di Catherine Loisel che si accoglie per via della bella qualità esecutiva e il modo di rappresentare la figura di scorcio mentre cala dal cielo, confrontabile con il Cristo dello stendardo dipinto per i Fatebenefratelli.



5.4. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum

La sezione grafica del Wallraf-Richartz-Museum di Colonia conserva il più alto numero di disegni riferibili a Giovanni Battista Lenardi. I fogli concessi al museo a partire dal 15 marzo 1884, provenivano dal Collegio dei gesuiti della città dove furono registrati l'11 febbraio 1777, prima di essere depositati, a partire dal novembre dello stesso anno, presso il Dreikönigsgymnasium, la più antica scuola di Colonia fondata a metà del XV secolo. L'acquisizione per il Collegio venne realizzata con la mediazione del padre gesuita Philipp Stolzen (1684-1757), il quale fu dal 1727 procuratore dell'assistenza tedesca presso il generalato dei gesuiti di Roma. Giunse in città nel 1736 sotto la protezione del conte Ferdinand von Plettenberg e dopo la morte di questi, nel 1737, entrò a far parte della commissione di immagini sacre per le missioni gesuitiche in oriente⁷⁷⁰. Padre Stolzen fu inoltre amico di Lambert Krahe con il quale evidentemente si spartirono i lasciti degli artisti deceduti in quegli anni e venduti sul mercato romano, da Krahe poi donati, come accennato, all'Accademia di Düsseldorf di cui era direttore⁷⁷¹.

Nel 1794 a seguito dell'occupazione da parte delle truppe francesi, le opere (5000 disegni e 30.000 incisioni) furono confiscate, portate in Francia e collocate nella Biblioteca Nazionale di Parigi fino al 1815. Quando con il congresso di Vienna fu decretata l'incorporazione della città di Colonia alla Prussia si provvide alla loro restituzione di cui fu incaricato Eberhard Von Groote (1789-1864) che però riuscì a riportare a Colonia soltanto 495 disegni, una piccola parte di quelli originari. Durante il XIX secolo i fogli vennero posti presso un'altra struttura scolastica, il Gymnasium and Endowment Fund, dove rimasero fino al 1884 quando furono definitivamente acquisiti dal Wallraf-Richartz-Museum⁷⁷².

⁷⁷⁰ D. Spengler, 1993, pp. 18-28; D. Graf 2003, p. 48.

⁷⁷¹ Non a caso i fondi più importanti di disegni conservati a Düsseldorf sono quelli di artisti del Seicento come Giovanni Battista Beinaschi (F. Grisolia, 2019; F. Grisolia 2020) o Maratti e i pittori della sua scuola (S. Brink 2016, pp. 163-187; S. Prosperi Valenti Rodinò 2022). Si ricorda inoltre che un disegno conservato a Düsseldorf con la *Presentazione di Gesù al Tempio* (I. Budde 1930, n. 425) potrebbe essere messo in relazione con quello di uguale soggetto, citato nell'inventario delle opere nell'abitazione dell'architetto Carlo Francesco Bizzaccheri (1656-1721) stilato dopo la sua morte nel 1721 (M. Carta, 1983, p. 27). Se l'ipotesi fosse confermata vorrebbe dire che Lambert Krahe comprò per altre vie l'opera ancora sul mercato negli anni del suo soggiorno romano che insieme alle altre finì inseguito nelle raccolte di Düsseldorf. L'inventario è stato pubblicato in M. Carta 1985, pp. 112-130 ed è consultabile online sul portale del Getty provenance index.

⁷⁷² Si veda E. Schleier 1993.

I 65 fogli esistenti sono stati riferiti a Lenardi per la prima volta su suggerimento di Dietmar Spengler nel 1997 quando ne pubblicò una serie con episodi della vita di San Stanislao Kotska riunendoli ad altri sparsi tra l'Istituto centrale per la grafica e il Museum Kunstpalast di Düsseldorf⁷⁷³. I disegni secondo lo studioso sarebbero tutti opere di bottega o copie successive a partire da originali dell'artista ma la questione è più complessa essendo il materiale qualitativamente eterogeneo. La maggior parte dei fogli è contraddistinta da un'esecuzione compendiarica senza l'uso della matita, con dei veloci tratti a penna utilizzando un inchiostro bruno presente pure nelle acquerellature. Si segnala inoltre la presenza in molti esemplari di una rigatura di contorno accompagnata dalla scritta "COL" (Colonia?) in alto a destra, eseguita in un secondo momento probabilmente per definire la provenienza durante uno dei vari cambi di sede. La qualità non è eccelsa ma comunque abbastanza buona da permettere di considerare i disegni repliche di mano dell'artista soprattutto grazie al confronto con quelli conservati in altre collezioni come ad esempio al Louvre, dove si trovano fogli con la stessa identica composizione. Di *Sant'Alessio rifiuta la promessa sposa* abbiamo due versioni, quella parigina realizzata con un inchiostro di colore più scuro (244 x 181 mm, inv. 3296), quella tedesca (274 x 207 mm, inv. n. Z 03139) con un tratto maggiormente accurato e un acquerello più chiaro (274 x 207 mm, inv. n. Z 03139). Lo stesso accade per il foglio con *Filippo che battezza l'eunuco etiopico sulla strada di Gaza*, (Louvre, 276 x 204 mm, inv. 16726; Colonia, 252 x 180 mm, inv. n. Z 03121), per quello con *San Giovanni adorato da un gruppo di carmelitane*, la cui versione di Colonia (275 x 195 mm, inv. n. Z 04776) è migliore di quella francese (inv. 17565, 183 x 157 mm) come nel caso della "coppia" con la *Presentazione al tempio* (Louvre, 208 x 273 mm, inv. Z03149; Colonia, 170 x 230 mm, inv. 16731)⁷⁷⁴.

L'esistenza di questo gruppo di disegni che rappresentano tutti composizioni finite, oltre che materiale di bottega, potrebbe essere a mio parere spiegata con la realizzazione da parte dell'artista di un *Liber veritatis*, in cui riproducesse tutte le opere realizzate, disegni ma soprattutto dipinti⁷⁷⁵. Questo è il caso di due fogli uno con la *Visione di Giovanni di Matha*

⁷⁷³ D. Spengler 1997; D. Graf 2003, pp. 47-49. Dei fogli di Colonia ha dato anche notizia Mertz nel suo lavoro su Pietro da Cortona e gli artisti della sua scuola. Si veda J. Mertz 2005, pp. 309, 481, nota 122.

⁷⁷⁴ La permanenza per alcuni anni dei fogli di Colonia a Parigi durante l'epoca napoleonica potrebbe lasciar pensare che al momento della restituzione i disegni siano stati copiati il che spiegherebbe l'esistenza di identiche versioni nelle due collezioni ma la questione è ancora da approfondire poiché gli esemplari "doppi" sono pochi rispetto alla mole di materiale grafico, che avrebbe avuto senso copiare per intero mandando addirittura le copie a Colonia e tenendo gli originali a Parigi; inoltre la non trascurabile qualità dei fogli in entrambe le raccolte permette per il momento di escludere l'ipotesi.

⁷⁷⁵ Ormai celebre è quello realizzato da Claude Lorrain, si veda *Claude Lorrain. Liber veritatis* 1978; P. Cavazzini 2004, pp. 133-146.

(173 x 214 mm, inv. n. Z 03114) che riproduce la tela oggi nel convento di San Carlo delle Quattro Fontane (p. 222-231) e l'altro con la pala dell'altare maggiore della chiesa di San Nicola dei Lorenesi (pp.63-76) (180 x 119 mm, inv. Z 03119). Sappiamo che l'artista venne a mancare prematuramente per causa ancora ignote ma si può ipotizzare che abbia provveduto prima di morire a riprodurre in disegno tutta la sua produzione pittorica in una sorta di catalogo figurato. Questo spiegherebbe la velocità esecutiva delle opere di Colonia, per la maggior parte prive dei tratti a matita ma realizzate a penna, quasi a memoria, forse proprio a causa del breve tempo a disposizione. Tra i disegni, inoltre, ad eccezione di quello con l'antiporta di *Vetera Monimenta* (274 x 202 mm, inv. Z 02897), non sono presenti composizioni riferibili alle incisioni, una produzione considerata di secondaria importanza ma soprattutto contraddistinta quasi sempre dall'indicazione dell'inventore. La stessa volontà di eternare il suo operato è manifesta, come si è visto, nell'ultima opera dipinta, come sappiamo dalle fonti pochi mesi prima di morire, con il *Compianto su Cristo morto* nella quale si ricorda che gli angeli esibiscono dei quadri con episodi della vita di Gesù che sono autocitazioni di opere realizzate dall'artista negli anni precedenti (pp. 189-197).

Bisogna inoltre valutare che se i disegni di Colonia fossero delle copie questo presupporrebbe l'esistenza di originali di migliore qualità, in nessun caso pervenuti, fatto singolare se si considera l'alto numero dei fogli, circa una sessantina. Tra questi spiccano alcuni esemplari qualitativamente più validi tra cui si ricordano quelli già segnalati con apparizioni mariane a santi (260 x 190 mm, inv. Z 03722; 270 x 205 mm, inv. Z 03724) e la *Comunione di Maria Maddalena* (266 x 191 mm, Z 03122), quello con le *Stimmi di Santa Caterina da Siena* (275 x 210 mm, Z 04774) ed infine quello dal soggetto non identificato ma che rappresenta papa Milziade e l'imperatore Costantino (260 x 207 mm, Z 03148).

Quelli meno riusciti sono invece un *Compianto su Cristo Morto* (154 x 114 mm, inv. Z 03123), un *Cristo nell'orto* (200 x 187 mm, Z 03145) e due con la *Flagellazione* di cui uno (181 x 126 mm, Z 03124) sembra essere la copia dell'altro (191 x 127 mm, Z 03125). Infine, si segnalano alcuni disegni per cui non risulta pertinente il riferimento a Lenardi avanzato da Spengler che verranno inseriti nella sezione dedicata ai disegni di incerta o erronea attribuzione. Il *San Michele Arcangelo che sconfigge Lucifero* con una gloria di angeli e Gesù Bambino sulla sommità, sebbene di bella qualità ed acquerellato, sembrerebbe lo studio per un'opera già pienamente settecentesca di area nordica (390 x 215 mm, Z 03800), come pure la *Maria Immacolata* e il *San Francesco di Paola* (175 x 111, inv n. Z 203226; 186 x 116, Z 203227), troppo deboli stilisticamente.

- *Santi Sebastiano, Rocco e Antonio eremita*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 260 x 195 mm, Colonia, Wallraf Museum, inv. Z03696.

I tre santi sono rappresentati in gloria, inginocchiati su delle nubi mentre rivolgono lo sguardo al cielo, e sono circondati da tre puttini che sostengono i rispettivi attributi, una faretra, le frecce e un elmo per San Sebastiano, il bastone da pellegrino di San Rocco e quello da eremita di Antonio.



- *Santa Caterina da Siena riceve le stimmate*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 276 x 207 mm, Colonia, Wallraf Museum, inv. Z04774.



- *Susanna e i Vecchioni*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 279 x 269 mm, Colonia, Wallraf Museum, inv. Z02101.

Foglio di facile lettura in cui si ravvisa una memoria della tela di medesimo soggetto dipinta da Domenichino ma mediata tramite il classicismo arcadico di Giuseppe Bartolomeo Chiari.



- *Visione di San Tommaso d'Aquino*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 160 x 192 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03115.



- *San Tommaso d'Aquino enumera le tesi*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 163 x 196 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03117.

San Tommaso d'Aquino (1225-1274), frate domenicano e dottore della Chiesa, enumera le tesi della sua dottrina filosofica davanti a due studiosi. Il foglio insieme al precedente forse raffigura due scene concepite come *pendant*.



- *San Domenico pianta l'albero di arancio*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 151 x 201 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03116.

Il disegno non raffigura Salvatore Horta come indicato nella scheda di catalogo ma San Domenico che piantò nel chiostro del convento di Santa Sabina a Roma, intorno al 1220, un albero di arancio portato con sé dalla Spagna ritenuto miracoloso e ancora presente nel luogo. Rappresenta forse una scena perduta dipinta per la basilica romana di Santa Sabina.



- *Apparizione di Maria a San Rocco*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 165 x 117 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03118.



- *Apparizione di San Michele Arcangelo a San Francesco*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 240 x 162 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03120.



- *Apparizione di San Michele Arcangelo a San Francesco*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigio-marroni, 245 x 175 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 04782.



- *Deposizione dalla Croce*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 154 x 114 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03123.



- *Compianto su Cristo morto*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 251 x 182 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03112.

Dietmar Spengler assegna il foglio una serie sulla vita della Vergine Maria (inv. n. Z 3126, Z 3128, Z 3136, Z 3137, Z 3149, Z 3150 Z 4775) ma a mio parere anche per via del formato verticale non è pertinente agli altri disegni.



- *Flagellazione di Cristo* (a), penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 181 x 126 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03124.

La stessa composizione senza il panneggio nella parte retrostante si trova in un altro foglio sempre conservato a Colonia (b, 191 x 127 mm, inv n. Z 3125).



a



b

- *Maria Maddalena penitente*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 84 x 116 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03129.



- *Giovanni Battista nel deserto*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 143 x 113 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03130.



- *L'Angelo custode*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 182 x 127 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03131.



- *Gloria dell'Ordine dei Trinitari*, tracce di matita penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 134 x 256 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03132.

Le figure al centro non sono Santa Caterina da Siena e San Domenico ma la Vergine Maria e Giovanni Battista della Concezione, santo riformatore dell'Ordine dei Trinitari, come si evince dalle vesti inossate. Il disegno è legato all'Ordine per il quale Lenardi aveva realizzato la tela con la visione di Giovanni di Matha oggi nel Convento di San Carlo alle Quattro fontane.



- *Santa Caterina da Siena*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 170 x 98 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03134.

Il disegno è correlato al successivo che si configura come sua copia (inv. n. Z 04781).



- *Santa Caterina da Siena*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 215 x 127 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 04781.

Il disegno è stato realizzato in coppia con il successivo rappresentante San Domenico (inv. n. Z 4777) ed è copia di quello precedente.



- *San Domenico*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 230 x 160 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 04777.



- *Il diavolo tenta Sant'Antonio da Padova*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 160 x 198 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03135.



- *Un cavaliere (Paride?) inseguito da due amorini*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 158 x 224 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03141.

Il soggetto di difficile interpretazione è forse legato al mito di Paride, raffigurato a cavallo mentre tiene il pomo della discordia. La scena di banchetto sulla sinistra potrebbe alludere al consesso in onore del matrimonio di Peleo e Teti dove Eris, dea della discordia, adirata per essere stata invitata fece cadere sul tavolo il pomo, causa della contesa tra Era Atena e Afrodite e della guerra di Troia.



- *Atena trasforma Ulisse in un mendicante*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 182 x 267 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03142.

Il personaggio barbuto interpretato come Paride è invece Ulisse che, al ritorno ad Itaca, viene trasformato da Atena in un vecchio mendicante per non essere riconosciuto secondo quanto narrato nel XIII libro dell'Odissea.



- *Cristo sul Monte degli Ulivi*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 200 x 187 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03145.



- *Gloria di un pontefice*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 176 x 134 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03146.



- *Santissima Trinità*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 117 x 210 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03147.

Il gruppo, forse studiato per un soffitto, si ritrova identico nell'incisione con Sant'Agostino presso la Biblioteca Casanatense (pp. 331-334). Una replica del foglio è stata segnalata da Spengler (1997, p. 204) presso il Kunstpalast di Düsseldorf (141 x 249 mm, inv. FP2862).



- *Papa Milziade spiega a Costantino il significato della visione*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 260 x 207 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03148.

Il foglio di una certa qualità esecutiva raffigura un soggetto non identificato ma che si ritiene possa rappresentare Costantino che, subito dopo la visione della Croce avvenuta in sogno, interroga i cristiani sul suo significato decidendo poi di intraprendere lo studio delle Sacre Scritture scegliendoli come propri consiglieri, secondo quanto viene narrato nella *Vita di Costantino* di Eusebio di Cesarea (I-32). L'imperatore a cavallo circondato dalle truppe e in partenza per la battaglia di Ponte Milvio guarda l'apparizione celeste sulla sommità, il cui significato viene svelato dal pontefice sulla destra identificabile con papa Milziade, in carica durante il suo regno.



- *Madonna della cintura e un gruppo di sei santi*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 273 x 204 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03152.

Il disegno raffigura la Madonna della cintura come si evince dagli attributi tenuti in mano dalla Vergine e dal Bambino che ne sta porgendone una alla religiosa identificabile con Santa Monica, madre di Sant'Agostino, che pare la indossasse per imitazione di Maria. Questo fatto lega il culto dell'iconografia al contesto agostiniano. Al di sotto si riconoscono Santo Stefano a sinistra con le pietre, strumenti di tortura, subito davanti San Tommaso, San Nicola al centro, poi Santo Stefano e dietro quello che tiene in mano il calice con l'eucarestia è forse identificabile con Sant'Antonio.



- *Marco l'Evangelista*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 165 x 120 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03719.



- *San Gaetano Thiene sugge il sangue dal costato di Gesù Cristo*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 280 x 200 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03721.



- *Ester davanti ad Assuero*, penna a inchiostro bruno e acquerellature marroni, 177 x 248 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 04129.



- *Annunciazione*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 231 x 170 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 04775.

L'angelo è assimilabile a quello presente nella pala con la *Morte di San Giovanni Calibita* dipinta da Lenardi per l'omonima chiesa sull'Isola Tiberina.



Storie della vita di Stanislao Kotska

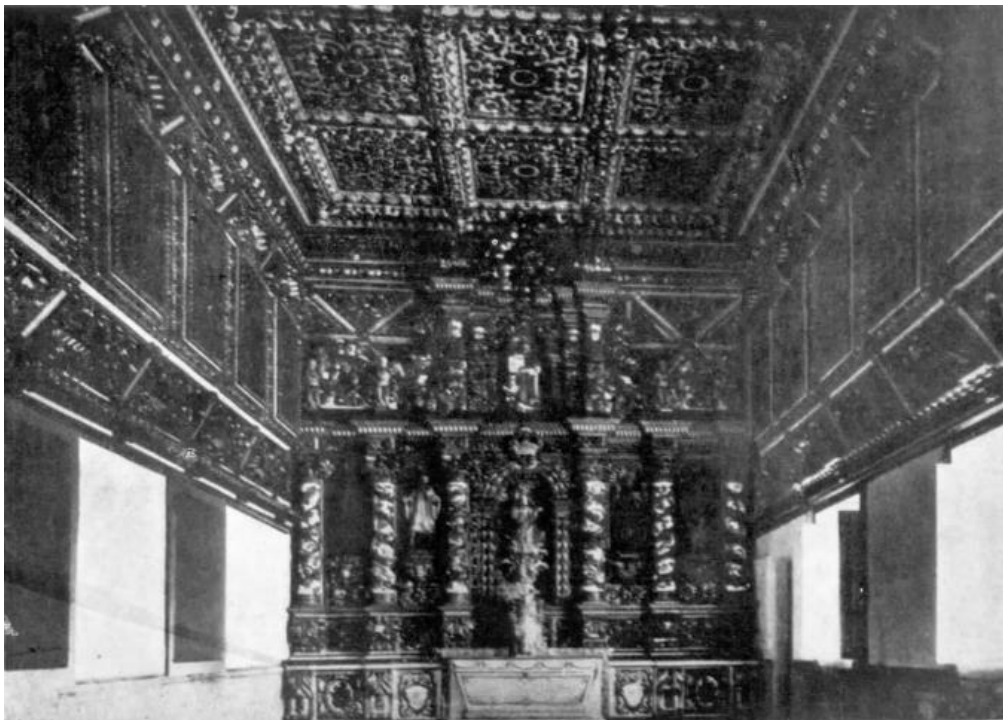
I sette fogli (inv. n. Z 3109, Z 3110, Z 3113, Z 3140, Z 4779, Z 4780 e Z 4783) fanno parte una serie di disegni con scene della vita del novizio gesuita Stanislao Kostka (1550-1568), di cui se ne conservano altri sette presso il Museum Kunstpalast di Düsseldorf e quattro presso l'Istituto centrale per la grafica di Roma (inv. n. FC124769, FC124771, FC124772, FC124774) (pp. 351-352). Dietmar Spengler in un contributo del 1997 ha pubblicato l'intera serie⁷⁷⁶. A questi si deve aggiungere un disegno passato sul mercato antiquario ed attualmente in collezione privata che raffigura l'ultimo episodio con il trapasso del santo a cui viene mostrata l'icona della Madonna della Strada e quello dal soggetto finora non identificato conservato al Louvre ma che rappresenta il re Ladislao IV curato miracolosamente da Stanislao Kotska (174 x 206 mm, inv. 16431).

I disegni, in tutto venti, sono di una certa importanza perché legati alla committenza portoghese nel contesto della cattedrale di San Salvador de Bahia. Quest'ultima, antica chiesa del collegio dei Gesuiti e casa madre della Compagnia in Brasile, fu una delle iniziative più significative dal punto di vista artistico promosse dai gesuiti in America e vide la collaborazione di scalpellini, falegnami e doratori di origine locale insieme ad artigiani portoghesi. Per la parte artistica si scelsero invece opere di provenienza italiana come il pulpito e gli altari della sagrestia di probabile manifattura genovese. Nello stesso ambiente le ante degli armadi furono decorate da numerose pitture su rame, raffiguranti storie della vita di Maria, che i documenti dicono dipinte a Roma entro il 1694 e che a seguito di un esame stilistico sono state avvicinate alla bottega di Lazzaro Baldi ed in particolare a Giovanni Battista Lenardi⁷⁷⁷. Da Roma furono inviate anche le pitture della cappella domestica, una delle cappelle interne del collegio, che rappresentavano le storie della vita di Stanislao Kotska, poste lungo le pareti nella fascia più alta subito al di sotto del soffitto ligneo a cassettoni. L'esistenza dei disegni pubblicati da Spengler insieme al foglio emerso dal mercato antiquario con il *Transito* del santo a cui si è poco fa accennato, hanno rafforzato quest'ipotesi, tanto più che Lenardi fu attivo per il re del Portogallo come sappiamo

⁷⁷⁶ D. Spengler 1997. Si veda anche J. Mertz 2005, pp. 309, 481; M. Kapustka, 2020, pp. 371-372.

⁷⁷⁷ R.M. De Almeda Martins, L. Migliaccio 2018, p. 396. Si coglie l'occasione per ringraziare il Prof. Migliaccio e la Prof.ssa De Almeda Martins per il proficuo scambio di idee e informazioni riguardo le opere di cui purtroppo non è stato possibile fornirmi le immagini.

dall'incisione celebrativa stampata su suo disegno⁷⁷⁸. Purtroppo, non c'è più la possibilità di un riscontro diretto perché la cappella domestica del collegio andò distrutta per un incendio nel 1905 e le fotografie esistenti non permettono una visione chiara dei dipinti⁷⁷⁹. Per quanto riguarda invece le pitture relative alla vita di Maria non è stato possibile reperire delle riproduzioni fotografiche ma con tutta probabilità si tratta delle stesse scene visibili negli otto disegni di Colonia già enucleati da Spengler come indicato nelle schede di catalogo, ma finora non collegati alla sagrestia brasiliana. Se l'ipotesi fosse corretta vorrebbe dire che Lenardi realizzò per la committenza portoghese ben due cicli di pitture, quello con le storie di Stanislao Kotska e quello con episodi della vita di Maria, entrambi dipinti entro il 1694 e destinati ad essere spediti oltre oceano, ad ulteriore riprova di come opere provenienti da Roma venissero irradiate in tutto l'orbe cattolico.



- Cappella del Collegio gesuita a San Salvador di Bahia prima dell'incendio del 1905

⁷⁷⁸ P. Ferraris 1991, p. 63; S. Carneiro 2014, p. 352.

⁷⁷⁹ Si veda L. Costa 1941, pp. 75-76, figg. 22-23.

- *Stanislao Kostka risveglia un ragazzo caduto in un pozzo*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 274 x 207 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03109.



- *Gli angeli danno la comunione a Stanislao Kotska*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 232 x 170 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03110



- *Stanislao Kostka salva un uomo annegato*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 243 x 173 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03113.



- *Visione dei novizi della Società di Gesù*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 165 x 250 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 04780.



- *Stanislao Kostka nella cucina del Collegio romano* (a), penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 270 x 190 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 04779.

Si segnala che è stato battuto presso la Casa d'Aste Gonnelli di Firenze un foglio (b, 240 x 170 mm)⁷⁸⁰ attribuito a Lazzaro Baldi per via di una scritta ottocentesca apposta in basso a sinistra ma riferibile a Lenardi, che è una replica del disegno di Colonia senza alcuna variante. Interessante il fatto che proveniva dalla collezione di Benjamin West (1738-1830) (Lugt n. 419) come quello in collezione privata con il *Transito* del santo che verrà analizzato nell'ultima scheda.



⁷⁸⁰ "Manoscritti, Libri, Autografi, Stampe & Disegni", 12-13 dicembre 2014, lotto n. 637.

- *Estasi di Stanislao Kostka*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 275 x 200 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 04783.



- *Stanislao Kostka con Maria e il Bambino Gesù*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 238 x 166 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03140.



- *Transito di Stanislao Kotska*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 236 x 165 mm, Roma, collezione privata.

Il disegno passato nella Crispian Riley-Smith Fine Arts di Kirkby Malham (Skipton) in Inghilterra nel 2017 e successivamente presso la Forum Action di Londra nell'8 novembre 2018 (lotto 147), è stato attribuito a Lenardi da Mertz in base a un confronto con quelli conservati a Düsseldorf. Il santo, ormai morente adagiato sul letto, è circondato dai confratelli, alcuni inginocchiati in preghiera mentre altri due impartiscono l'estrema unzione. Tra questi uno in particolare mostra un dipinto in cui è stata riconosciuta la *Madonna della Strada*, ovvero un affresco medioevale applicato su ardesia a cui erano attribuite doti taumaturgiche e miracolose, molto venerato dai Gesuiti tanto da dedicargli un'intera cappella nella chiesa del Gesù⁷⁸¹. Si segnala che il foglio faceva parte della raccolta di Benjamin West come si evince dalla presenza del timbro stampigliato con le sue iniziali (Lugt n. 419), presente pure nell'esemplare già segnalato battuto all'asta da Gonnelli rappresentante il santo nella cucina del Collegio romano.



⁷⁸¹ G. Leone 2017.

Scene della vita di Maria

- *La natività di Maria*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 208 x 274 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03128.



- *Presentazione di Maria al Tempio*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 208 x 273 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03149.

Del foglio esiste una replica al Louvre di minore qualità (170 x 230 mm, inv. 16731)



- *Matrimonio di Giuseppe e Maria*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 179 x 242 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03137.

La parte centrale della scena trova un confronto con una delle tele di medesimo soggetto realizzata per la chiesa teramana di San Giuseppe.



- *Annunciazione*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 176 x 238 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03126.



- *Adorazione dei pastori*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 180 x 247 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03138.



- *Riposo durante la fuga in Egitto*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 180 x 240 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03144.



- *Maria allatta Gesù nella bottega di Giuseppe*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 207 x 273 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03127.



- *Morte di Maria*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 210 x 272 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03150.



5.5. Londra, Windsor Castle, Royal Collection

La collezione reale inglese conserva alcuni fogli di Lenardi, meno numerosi delle precedenti raccolte ma in compenso esemplari di più alto livello qualitativo. La loro provenienza è incerta. Si ipotizza che sei fogli, raffiguranti studi per tre vasi, due lampadari e una fontana, possano provenire dalla raccolta del cardinal Alessandro Albani acquistata da re Giorgio III nel 1762 tramite James Adam⁷⁸². I due disegni con progetti per carrozze sono stati invece donati alla Royal Library da J.L. Douthwaite, bibliotecario del Guildhall, nel 1937. Attribuiti prima a William Chambers, poi a Giovanni Battista Cipriani, sono stati riportati alla mano di Lenardi⁷⁸³ e identificati come preparatori per le tavole con le carrozze da parata utilizzate per l'ingresso a Roma dell'ambasciatore inglese Roger Palmer e poi incise da Westerhout.

- *La Presentazione al Tempio*, matita nera con lumeggiature a biacca su carta preparata marrone, 362 x 255 mm, Londra, Windsor Castle, inv. RCIN 906810.

Il foglio con un'antica attribuzione a Jacques Courtois è stato pubblicato nel catalogo di disegni romani della Royal Collection di Blunt e Cook edito nel 1960⁷⁸⁴, rappresenta la *Presentazione al Tempio*. Al di sopra di una scalinata Maria porge il Bambinello al grande Sacerdote che è in piedi, subito davanti ad un altare dove due officianti sorreggono dei candelabri con alti ceri. Appena al di sotto, sulla destra, Giuseppe tiene tra le braccia delle colombe mentre un'altra figura, sulla sinistra, gli fa da contrappunto indicando il contenuto di un grosso tomo. Sulla sommità un gruppo di amorini assiste alla scena ambientata in una maestosa architettura classicheggiante. Quest'ultimo elemento come pure la ricchezza dei panneggi, la compostezza delle pose e la capacità di disporre i personaggi bilanciando l'intera composizione, sono tutti elementi tipici di Lenardi che, insieme alla tecnica, la quale qui

⁷⁸² Il cardinale com'è noto ebbe in eredità la collezione di disegni che era stata dello zio Clemente XI Albani (si veda S. Prospero Valenti Rodinò 2001, pp. 40-47). Sulla provenienza Albani delle raccolte di grafica reale si rimanda a J. Fleming 1958, pp. 164-169; A. Braham, H. Hager 1977.

⁷⁸³ A.P. Oppe, 1950, n. 116.

⁷⁸⁴ A.F. Blunt, H.L. Cooke 1960, p. 251.

eccezionalmente fa a meno dell'uso dell'acquerello adottando la sola matita nera arricchita da lumeggiature a biacca, fanno di questo disegno un esemplare di notevole piacevolezza. La particolare cura nella sua realizzazione, accostabile per la tecnica usata al foglio con Lord Castlemaine che rende omaggio al pontefice oggi al Louvre, porta a considerare il disegno non tanto uno studio preparatorio, quanto una memoria di un'opera dipinta (purtroppo non rintracciata), forse destinata ad un dono facoltoso. Si segnala che a Düsseldorf è presente un foglio con lo stesso soggetto⁷⁸⁵.



⁷⁸⁵ I. Budde 1930, n. 425.

- *Studio per vaso con satiri e corteo bacchico*, matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 232 x 268 mm, Londra, Windsor Castle, inv. RCIN 905629.

Questo studio, riportato alla mano di Giovanni Battista Lenardi⁷⁸⁶, insieme agli altri presentati di seguito recava, nell'inventario ottocentesco della collezione, un'attribuzione a Gian Lorenzo Bernini ("The Elephant with the Obelisk on his Back in the Piazza della Minerva at Rome. And three Vases", Inv. A, p. 114) che riprendeva l'antico riferimento a "Bernino" segnato a matita nella parte inferiore. Il vaso raffigurato presenta un basamento formato da tre satiri che sorreggono il corpo centrale nel quale, al di sopra di una cornice a foglie d'acanto, si sviluppa un rilievo con corteo bacchico. Satiri e Menadi trainano un mulo cavalcato da un malfermo Sileno ebbro. La qualità notevole della tecnica esecutiva e l'invenzione che guarda ai celebri esempi della Galleria Farnese e del Trionfo di Bacco di Pietro da Cortona dimostrano ancora una volta la capacità di condensare un serie di riferimenti culturali di alto livello anche per la creazione di un oggetto decorativo.



⁷⁸⁶ A.F. Blunt, H.L. Cooke 1960, n. 1012; A. Blunt in E. Schilling 1971, n. 224A.

- *Studio per versatoio con Aci e Galatea*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 370 x 238 mm, Londra, Windsor Castle, inv. RCIN 905630.

Il versatoio si contraddistingue per la raffinatezza della decorazione ispirata al mito di Aci e Galatea. Il pastore è rappresentato seduto sul manico formato da due delfini intrecciati mentre suona un flauto a canne. Il bordo è composto da un'ostrea che poggia sul collo del vaso adornato di foglie d'acanto e di una cornice con motivo alternato di granchi e conchiglie. La parte centrale è occupata invece da un rilievo in cui si vede Galatea circondata da un gruppo di Nereidi e Tritoni. La ricchezza dell'oggetto, forse destinato ad essere fuso in un metallo prezioso, si avvicina alle argenterie da parata presenti in molte opere di Lenardi come, ad esempio, nelle tele provenienti dalla raccolta Alberoni.



- *Studio per versatoio con Ratto di Proserpina*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 394 x 225 mm, Londra, Windsor Castle, inv. RCIN 905631.

La decorazione di questo versatoio è ispirata al mito di Proserpina. Il manico dell'oggetto è formato da Cerbero, il cane a tre teste guardiano degli inferi. Le sue zampe si poggiano elegantemente su un ricciolo da cui parte un festone che si collega al mascherone alla base dell'imboccatura. Al di sopra del piede composto da decori a girali, cartigli e conchiglie il corpo centrale è occupato da un altorilievo con Plutone che rapisce Proserpina caricandola sul carro trainato da cavalli che la condurrà nell'Ade, una scena di grande raffinatezza inventiva che è anche nello stile è di ispirazione berniniana.



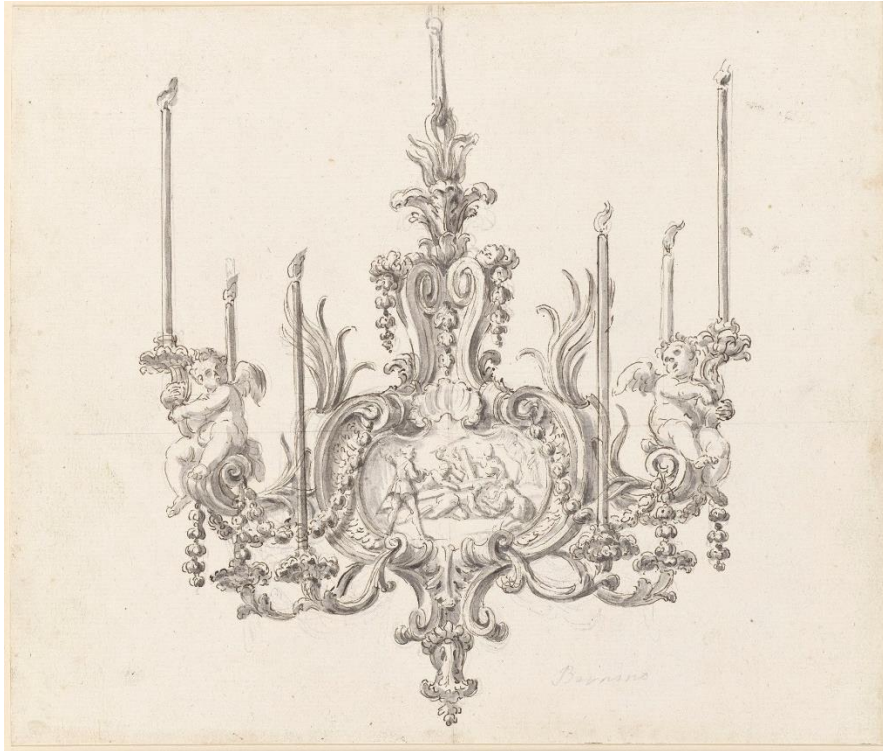
- *Studio per lampadario con Flagellazione di Cristo*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 232 x 268 mm, Londra, Windsor Castle, inv. RCIN 905632.

Il lampadario a sei luci si contraddistingue per una struttura formata da girali vegetali, motivi a *rocaille* e putti che sorreggono i portacandele superiori. Nel clipeo centrale è raffigurata la *Flagellazione di Cristo*, una scena della Passione che porta ad ipotizzare la collocazione in un contesto ecclesiale.



- *Studio per lampadario con scena della Passione*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 232 x 268 mm, Londra, Windsor Castle, inv. RCIN 905633.

Il lampadario a sei luci è in tutto simile al precedente, fatta eccezione per le parti terminali che mostrano una diversa soluzione decorativa, e quella centrale sempre con una scena della Passione che raffigura una delle cadute di Gesù durante la *Via Crucis*.



- *Studio per fontana con Bacco ebbro*, tracce di matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 243 x 171 mm, Londra, Windsor Castle, inv. RCIN 904471.

Il disegno in analisi era catalogato nell'inventario ottocentesco delle collezioni reali come opera di Pietro da Cortona ("Various designs for Fountain", InvA, p. 112). La raffigurazione mostra un progetto per fontana con Bacco ebbro al centro, seduto su una botte, circondato da due satiri mentre alla sommità un sileno è intento a svuotare il contenuto di un'otre nella sua bocca. Quest'ultimo personaggio è ispirato al modello antico di tipo Cesi, così chiamato per l'originaria collocazione nel giardino romano della villa, dove era posto al di sopra di una tazza marmorea oggi nota come Tazza Torlonia⁷⁸⁷. La fontana era celebre nel Seicento riprodotta in disegni, incisioni e inserita come monumento di pregio nei dipinti tra cui si ricordano le vedute di gusto antiquario di Jean Lemaire⁷⁸⁸. Data la natura del soggetto, la fontana era forse destinata ad un apparato effimero.

⁷⁸⁷ La tazza e il Satiro, di cui esistono vari esemplari, tra cui se ne ricordano uno a Villa Pamphilj ed uno a Palazzo Barberini, finirono nelle raccolte di Alessandro Albani ed oggi sono di proprietà Torlonia. Si veda in particolare M. Papini, 2001, pp. 21-46.

⁷⁸⁸ Una delle incisioni più famose era quella disegnata nel 1581 da Pieter Perret e stampata da Hendrik Van Schoel, di cui un esemplare si conserva presso l'Istituto centrale per la grafica (340 x 240 mm, inv. S-FC44434, vol 37H11). I dipinti di Jean Lemaire (1598-1659) a cui si fa riferimento sono in particolare una *Veduta del Foro con senatori* al Musée des Beaux-Arts di Montreal e *Achille tra le figlie di Licomede* presso il LACMA (Los Angeles County Museum of Art). Per queste ultime opere si rimanda a M. Fagiolo Dell'Arco 1996, pp. 72-73, 89.



5.6. Edinburgh, National Galleries of Scotland

- *Treno posteriore per carrozza papale*, penna a inchiostro bruno con acquerellature, 205 x 230 mm, inv. D 5433.

L'inedito disegno attribuito Lenardi conservato nelle National Galleries of Scotland, presenta uno studio per treno posteriore di carrozza. La struttura è decorata con girali vegetali a foglie d'acanto terminanti nella parte sommitale con due pinnacoli a *rocaille*, mentre in quella centrale spicca uno stemma sostenuto da tre putti. Lo scudo è vuoto ma è sormontato dalla tiara papale e dalle chiavi di San Pietro che indicano un progetto per un veicolo destinato ad un pontefice. L'opera è stilisticamente confrontabile con gli altri studi per carrozze noti, in particolare quelli conservati presso l'Istituto centrale per la grafica, con i quali condivide l'impiego del tipico tratto a penna animato dall'uso dell'acquerello, in questo caso color seppia, ma dai quali si distingue per un decoro meno ridondante e "berniniano" che in questa soluzione ha in sé un gusto già settecentesco.



5.7. Stoccolma, Nationalmuseum

- *Discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli*, penna a inchiostro scuro con acquerellature grigie e lumeggiature a biacca, 297 x 208 mm, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 635/1863.

Nicola Pio autore della più antica biografia del pittore, tra i numerosi ritratti di artisti che dovevano formare il corredo illustrativo delle sue *Vite*, possedeva quello raffigurante Lenardi, l'unico conosciuto, delineato dal suo allievo Antonio Grecolini⁷⁸⁹ (fig. 1). Oltre a questo, faceva parte della sua collezione un altro disegno di sua mano rappresentante la *Discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli*. L'opera, di bella qualità, è molto interessante perché sarebbe un'altra versione del disegno in collezione Crozat, ad oggi non reperito, ma conosciuto attraverso la stampa di traduzione di cui si è già parlato. Quello di Stoccolma, infatti, pur nella medesima impostazione della scena con la figura assiale di Maria, circondata dagli apostoli, propone una serie di varianti: i personaggi in primo piano e le loro pose rendono la scena maggiormente concitata, l'architettura nella quale sono posti è caratterizzata da una nicchia sostenuta da lesene, ed in ultimo l'epifania divina è coronata da nubi rigonfie sostenute da alcuni amorini.

Come nel caso della *Crocifissione* di Cascia (pp. 198-205), anche la scena della Pentecoste elabora un prototipo reniano rappresentato dall'affresco nel soffitto della Sala della Dame nei Palazzi Apostolici Vaticani realizzato nel 1608⁷⁹⁰. Quest'opera ebbe una larghissima diffusione per tutto il Seicento come si evince dalle rielaborazioni in ambito cortonesco, tutte derivanti dal celebre modello. Si ricordano in particolare le tele di Lazzaro Baldi, una nella chiesa di San Filippo a Spoleto e l'altra in quella di Santo Spirito a Perugia⁷⁹¹, e la stampa su disegno di Ciro Ferri ma incisa da Cornelis Bloemaert per il monumentale *Missale Romanum ex decreto Concilii Tridentini restitutum*, stampato nel 1662 sotto il pontificato di Alessandro VII, volume corredato da un ricco e prezioso apparato di illustrazioni realizzate sotto la

⁷⁸⁹ L'opera è stata pubblicata in P. Bjurström 1995, p. 234; P. Bjurström, B. Magnusson 1998, cat. n. 747. Sulla raccolta di disegni di Nicola Pio si veda anche S. Prosperi Valenti Rodinò 1983, pp. 135-151, 185-201.

⁷⁹⁰ S. Pepper 1988, pp. 227-228.

⁷⁹¹ Per la tela spoletina viene segnalata l'esistenza del disegno preparatorio conservato a Düsseldorf (375 x 279 mm, inv. FP. 1066). A. Pampalone 1979, pp. 75-76, 93-94.

direzione di Pietro da Cortona da importanti artisti dell'epoca come Lazzaro Baldi, Carlo Cesi, Pier Francesco Mola, Jan Miel, Carlo Maratti e Guglielmo Cortese⁷⁹².



⁷⁹² *Missale Romanum* 1662. Un esemplare sciolto della stampa è conservato presso la Raccolta Stampe e Disegni della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (345 x 231 mm, Album q.III.7, foglio 11, stampa 10). Per una bibliografia specifica sull'impresa editoriale si veda D. Graf 1998, pp. 201-214; M. Fagiolo Dell'Arco 2001, p. 75.

- *Prudenza e Giustizia esecutiva*, penna a inchiostro scuro con acquerellature grigie, 142 x 237 mm, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 419/1973.

Il foglio donato al museo nel 1973 da Pontus de la Gardie era inizialmente stato attribuito a Ciro Ferri prima di essere restituito a Lenardi⁷⁹³. Rappresenta due figure allegoriche identificabili con la *Prudenza*, accompagnata dallo specchio e dal serpente, e con la *Giustizia esecutiva* che sostiene un fascio littorio, entrambe adagate su un arco. L'opera già pubblicata da Turner⁷⁹⁴, viene considerata dallo studioso tipica dello stile di Lenardi: "it is stylized and the only concession to the "difficulty" of invention appears in the traces of black chalk underdrawing and in the "pentiment" for both arms in the figure of Justice"⁷⁹⁵. Turner inoltre mette il foglio in relazione con due esemplari conservati a Düsseldorf (209x 267 mm, inv. FP2880; 209 x 272 mm, inv. FP2848) i quali però, come finora non è stato notato, sono a loro volta un'altra versione di quelli custoditi a Roma presso l'Istituto centrale per la grafica (inv. FC124775, FC124776, FC124778, FC124779) (pp. 348-349). Le opere di cui si è precedentemente parlato, rappresentano quattro figure allegoriche entro delle nicchie, forse progetti per delle sculture che facevano parte di un apparato effimero. Quelli tedeschi replicano soltanto la *Ragione* e la *Vigilanza*, la *Mansuetudine* e la *Giustizia divina* sono invece sostituite dall'*Abbondanza* recante frutti e un fascio di spighe e dalla *Liberalità* con cornucopie e un'aquila sul capo, entrambe desunte da Cesare Ripa⁷⁹⁶.

Si segnala inoltre l'esistenza di un disegno comparso sul mercato antiquario⁷⁹⁷ e attualmente in collezione privata (410x340 mm) raffigurante un'altra versione della *Giustizia esecutiva*, sempre derivante da Ripa ma più fedele alla descrizione: "una donna, vestita di bianco, habbia gli occhi bendati; nella destra mano tenga un fascio di verghe, con una scure legata insieme con esse, nella sinistra una fiamma di fuoco, e a canto avrà uno struzzo, ovvero tenga la spada, e le bilancie. Questa è quella sorte di Giustizia, che essercitano ne' Tribunali i Giudici, e gli essecutori secolari. Si veste di bianco, perché il giudice dev'essere senza macchia di proprio

⁷⁹³ P. Bjurström, B. Magnusson 1998, cat. n. 748.

⁷⁹⁴ N. Turner 1982, p. 147.

⁷⁹⁵ *Ibidem*.

⁷⁹⁶ L'Abbondanza è descritta come una "Donna gratiosa che havendo d'una bella ghirlanda di vaghi fiori cinta la fronte et il vestimento di color verde, ricamato d'oro, con la destra mano tenga il corno della dovittia pieno di molti et diversi frutti, uve, olive et altri et col sinistro braccio stringa un fascio di spighe di grano, di miglio, panico, legumi et somiglianti, dal quale si vederanno molte di dette spighe uscite cadere et sparse anco per terra". La Liberalità invece come una "Donna con occhi un poco concavi, e la fronte quadrata, e col naso aquilino, sarà vestita di bianco con un'Aquila in capo, e nella destra mano una Cornucopia, & un compasso, e con la cornucopia versi gioie, denari, collane, & altre cose di prezzo, nella sinistra hauerà un'altra cornucopia piena di frutti, e fiori". Rispettivamente C. Ripa 1603, pp. 1, 291.

⁷⁹⁷ Firenze, Casa d'aste Gonnelli, 1-3 ottobre 2019, lotto n. 249.

interesse, o di altra passione, che possa deformar la giustizia, il che vien fatto tenendosi gli occhi bendati, cioè non guardando cosa alcuna della quale s'adopri per giudice il senso nemico della ragione. Il fascio di verghe con la scure era portato anticamente in Roma da' Littori innanzi a' Consoli, e al Tribuno della Plebe, per mostrare, che non si deve rimanere di castigare, dove richiede la Giustizia, nè si deve esser precipitoso, ma dar tempo a maturare il giudizio nel sciorre delle verghe. La fiamma mostra, che la mente del Giudice deve esser sempre drizzata verso il Cielo."⁷⁹⁸



- Giovanni Battista Lenardi, *Giustizia esecutiva*, Roma, collezione privata, 410 x 340 mm

⁷⁹⁸ C. Ripa 1603, pp. 197-198.



- Giovanni Battista Lenardi, *Quattro figure allegoriche*, penna a inchiostro bruno con acquerellature grigie, 209 x 272 mm, Düsseldorf, Kunstpalace Museum, inv. FP2848.

- *Costellazioni dell'Ariete e della Bilancia*, tracce di matita, penna a inchiostro scuro con acquerellature grigie, 220 x 175 mm, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. THC 1475.

Il foglio proveniente dalla collezione dell'architetto svedese Nicodemus Tessin il Giovane (1656-1728)⁷⁹⁹, propone due figure avanzanti identificabili con le costellazioni dell'Ariete e della Bilancia, riccamente paludate con un abbigliamento all'antica che culmina con sontuosi e bizzarri copricapi di piume sul modello di quelli utilizzati per i costumi dei cortei carnevaleschi. Si può stabilire un confronto con quelli presenti nella famosa Giostra dei Caroselli svoltasi durante la notte di carnevale del 28 febbraio 1656 nel cortile di palazzo Barberini, in onore della regina Cristina di Svezia da poco convertitasi al cattolicesimo⁸⁰⁰. È probabile che i due personaggi siano lo studio per i costumi di una festa o di un corteo finora non identificato.



⁷⁹⁹ P. Bjurström, B. Magnusson 1998, cat. n. 749.

⁸⁰⁰ L'evento è raffigurato nel famoso dipinto realizzato da Filippo Gagliardi (Roma 1606/08-1659) e Filippo Lauri (Roma 1623-1694) che si trova oggi nel Museo di Roma di Palazzo Braschi (231 x 340, MR 5698). Per una bibliografia specifica si rimanda a G. G. Priorato 1656, pp. 302-310; P. Bjurström 1966, pp. 30-34; S. Carandini, in M. Fagiolo dell'Arco, S. Carandini 1978, II, pp. 168-170; F. Hammond, in S. Walker, F. Hammond et al. 1999, pp. 64-68; *Il carro d'oro di Johann Paul Schor* 2019.

- *Due pagine di taccuino con studi di carrozza e motivi decorativi*, tracce di matita e penna a inchiostro, 196 x 245 mm, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH THC 970 recto.

Queste due pagine di taccuino con una attribuzione proposta a *Ciro Ferri* o *Giovanni Battista Lenardi* potrebbero trovare proprio nella mano di quest'ultimo il loro autore. La tecnica esecutiva con tracce di matita i cui contorni vengono ricalcati in modo deciso a penna con inchiostro bruno si ritrova in molte sue prove grafiche. L'assenza di acquerello, altro elemento tipico della tecnica disegnativa dell'artista, indica che il suo uso non era necessario in una prima fase progettuale. Le teste, di gusto vagamente orientale, non trovano riscontro in altre opere ma il treno di carrozza, il cui motivo a girali vegetali viene ripetuto e variato nella pagina accanto, è stilisticamente vicino al suo fare disegnativo sia negli altri fogli raffiguranti vetture, come quelli presso l'Istituto per la grafica, sia nelle cornici decorative presenti nelle numerose incisioni da lui ideate. Un disegno simile per tematica, tecnica e persino tipo di carta si trova nelle collezioni del Louvre tra gli anonimi italiani del XVII secolo, fatti che potrebbero essere l'indizio della provenienza dallo stesso taccuino. Il foglio raffigura un elemento decorativo bipartito con alla sinistra una figura maschile con leoni, identificabile con *Ercole*, mentre alla destra un putto che tiene una colonna, forse un riferimento al nome ed emblema dell'omonima famiglia aristocratica romana.



- *Motivi decorativi*, tracce di matita e penna a inchiostro bruno, 115 x 203 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv.17605.

6. Disegni di dubbia o erronea attribuzione

Bucarest, Accademia di Romania

- *Il Suicidio di Cleopatra* (?), penna a inchiostro scuro con acquerellature su carta bianca, 161 x 129 mm, Bucarest, Accademia di Romania, inv. B.A.R. 12884.

La biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest conserva un importante fondo di disegni italiani pubblicati da Marco Chiarini⁸⁰¹, tra i quali è stato attribuito a Lenardi un foglio rappresentante il *Suicidio di Cleopatra*. Poiché il serpente, di solito ben visibile in questo tipo di rappresentazione non compare, Rosenberg, che lo escludeva dal catalogo di Poussin al quale prima veniva inizialmente attribuito, ha ipotizzato che il disegno possa rappresentare l'uccisione di Artemisia⁸⁰² ma la scena, come giustamente osservato da Chiarini, “non corrisponde alla morte di nessuna delle due Artemisie note nell'antichità”⁸⁰³. Quest'ultimo dunque, per motivi stilistici, lo riporta alla scuola di Pietro da Cortona, escludendo però possa essere di mano di Lazzaro Baldi perché troppo “fermo”, proponendo invece Lenardi come esecutore. A conferma dell'ipotesi viene confrontato con il disegno preparatorio per la tela di Piacenza rappresentante il *Suicidio di Bruto*, in cui è utilizzata la stessa tecnica ricca di acquerellature. A dire il vero il foglio anche se apparentemente può ricordare quelli dell'artista romano, non ha né la qualità né lo stile tipico del pittore, poiché mancano le linee di contorno sempre ben evidenti e c'è un uso troppo pesante dell'acquerello.

⁸⁰¹ Si veda M. Chiarini 2004.

⁸⁰² P. Rosenberg 1994, II, p. 822.

⁸⁰³ M. Chiarini, cat. n. 147.



Colonia, Wallraf-Richartz-Museum

Tra i disegni che Spengler ritiene vicini a Lenardi si segnalano tre fogli non pertinenti alla sua mano ma neppure derivanti da sue opere. Il *San Michele Arcangelo che sconfigge Lucifero* con una gloria di angeli e Gesù Bambino sulla sommità, sebbene di bella qualità ed acquerellato, sembrerebbe un'opera già pienamente settecentesca di area nordica (390 x 215 mm, Z 03800), come pure la *Maria Immacolata* e il *San Francesco di Paola* (175 x 111, inv n. Z 203226; 186 x 116, Z 203227), di scarsa qualità esecutiva. Alle opere sopraelencate ne se aggiunge un quarto con Flora in volo e putti di gusto neoclassico, forse una copia ottocentesca da un originale di Lenardi.

- *Maria immacolata* (a), penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 175 x 111 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03226.

- *San Francesco di Paola* (b), penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 186 x 116 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03227.



- *Gloria di San Michele Arcangelo*, penna a inchiostro bruno e acquerellature marroni, 390 x 215 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 03800.



- *Flora in volo con putti*, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 176 x 253 mm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, inv. n. Z 05066.

Foglio avvicinato a Lenardi su suggerimento di Spengler ma che nel tratto e nell'uso dell'acquerello ha qualcosa di Neoclassico, forse una copia successiva da un originale dell'artista.



Annapolis, Maryland State Archives

- *Studi per affreschi con la Vergine in Gloria e l'Assunzione di Maria*, matita, penna a inchiostro bruno e acquerellature grigie, 330 x 203 mm, Annapolis, Maryland State Archives, Peabody Art Collection, inv. MSA SC 4680-13-0266.

Il foglio proveniente dalla Peabody Art Collection (depositata nell'archivio di stato del Maryland), presenta su entrambi i lati, due studi per soffitti (di cui uno quadrettato) raffiguranti la *Vergine in Gloria* e l'*Assunzione di Maria*. L'attribuzione a Lenardi è stata avanzata per motivi stilistici motivata anche dalla scritta in cui si legge "Roma" ed una data di difficile comprensione "1695" (?). L'uso dell'acquerello celeste è tipico del pittore ma il tratto troppo veloce e nervoso è distante dalle prove grafiche note, oltre al fatto che non si conoscono volte affrescate realizzate dal pittore, per le quali gli studi sembrerebbero essere destinati⁸⁰⁴.



⁸⁰⁴ Entrambe le opere sono consultabili sul sito www.msa.maryland.gov.

Chatsworth, Devonshire Collection

- *Scena di Cattura* (recto), *Martirio dei Santi Quattro Coronati* (verso), penna a inchiostro bruno con acquerellature grigie e lumeggiature a biacca, 297 x 177 mm, Chatsworth, Devonshire Collection.

Il foglio pubblicato da Michael Jaffé tra quelli conservati nella Devonshire Collection⁸⁰⁵ è illustrato su entrambi i lati e presenta un'iconografia di difficile interpretazione: sul *recto* una scena di cattura e sul *verso* una di martirio forse identificabile con quello dei Santi Quattro Coronati. Quest'ultimo lato originariamente era considerato una *Flagellazione* disegnata da Sebastiano Ricci, con il cui stile in effetti può essere stabilita una certa somiglianza, ma Jaffé lo attribuì a Lenardi per una vicinanza stilistica ad un foglio, a mio avviso erroneamente attribuito all'artista, conservato presso la Christ Church di Oxford⁸⁰⁶. L'attribuzione, pur considerando la qualità del disegno, non è però del tutto convincente, soprattutto per la scena di cattura connotata da un'impostazione e un movimento più settecenteschi. La raffigurazione nel *verso*, che è stato ipotizzato fosse preparatoria per una pala destinata alla chiesa romana dei Santi Quattro Coronati, non pervenuta, è comunque molto rara, e verrà riproposta nella pala per la cattedrale di Siena soltanto da Francesco Trevisani⁸⁰⁷, che potrebbe essere in via ipotetica l'artefice dei due fogli.

⁸⁰⁵ M. Jaffé 1994, cat. n. 246.

⁸⁰⁶ B. Shaw 1976, n. cat. 655, pl. 359, p. 177. Il foglio rappresenta una scena di cattura di impianto definito "cortonesco" ma il segno della penna è troppo mosso e stilisticamente non è avvicinabile a nessun disegno di Lenardi finora conosciuto.

⁸⁰⁷ S. Rudolph, in M. Lorenzoni 2008, pp. 172-181.



Parigi, Museo del Louvre

- *Apparizione della Vergine con il Bambino a dei Santi*, penna a inchiostro bruno con acquerellature grigie su carta bianca, 300 x 223 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 13526.

Disegno tra gli anonimi italiani del XVII secolo con una proposta di attribuzione a Lenardi da parte di D. d'Ormesson Peugeot. Il soggetto e la maniera di comporre sono compatibili con le opere dell'artista ma lo stile è troppo didascalico, fatto che porta a ritenere il foglio una copia successiva da un originale di Lenardi.



- *Dio scaglia i dardi*, penna e acquerellature a inchiostro bruno, 173 x 276 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 13016.

Disegno tra gli anonimi italiani del XVII secolo con una proposta di D. Graf all'entourage di Lenardi. Le acquerellature sono tipiche del pittore ma il tratto, troppo arrotondato nelle nuvole e nelle ali dei putti, non permette di considerare il foglio vicino all'artista.



- *Il Giudizio di Salomone*, penna e acquerellature a inchiostro bruno, lumeggiature a biacca, 241 x 394 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 12347.

Il disegno è stato attribuito a Lenardi da Nicolas Turner in sostituzione di un precedente riferimento a Pietro Paolo Bandini avanzato da Catherine Legrand. Nonostante l'ottima qualità e la composizione animata da un cortonismo di derivazione baldiana, l'attribuzione lascia qualche dubbio. Potrebbe trattarsi di un'opera di Antonio Grecolini, allievo di Lenardi, confrontabile con il foglio (525 x 755 mm) rappresentante gli *Effetti funesti del Diluvio Universale*, conservato in Accademia di San Luca e realizzato per il concorso del 1696⁸⁰⁸.



⁸⁰⁸ A. Ciprini, E. Valeriani 1988, I, pp. 147, 152.

7. Bibliografia

1584

Milandroni M.F., *Del Purgatorio et degl'aiuti che si fanno per l'anime de morti*, Siena 1584.

1589

Del Castiglio F.M.F., *Dell'Historia generale di S. Domenico et dell'ordine suo de' Predicatori*, Venezia 1589.

1603

Ripa C., *Iconologia, ovvero Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inuentione*, Roma 1603.

1621

Celi D., *Miraculosa vida y santas obras del Beato Patriarca Iuan de Dios lusitano fundador de la Sagrada Religion que cura enfermos*, Burgos 1621.

1629

Roa M., *Stato dell'anime del Purgatorio. Gratitudine di esse à chi gli fa bene. Meditazioni e varii esempi à proposito*, Roma 1629.

1636

Brignole Sale A.G., *La Colonna per l'anime del Purgatorio*, Bologna 1636.

1637

Erminia sul Giordano, Dramma Musicale Rappresentato nel Palazzo del'Illustrissimo, et Eccellentissimo Signore D. Taddeo Baberino Prefetto di Roma etc., Roma 1637.

1639

La Celeste Institutione del Sacro Ordine della S. Ma Trinità della Redentione Delli Schiavi, con Li Privilegii, Gratie, Et Indulgenze Concesse a Dett'ordine, Et Alli Fratelli, Sorelle, ed Benefattori di Esso dalla Fel. Ric. Di Papa Innocentio III, e da Suoi Successori Confirmete, Et Ampliate, Et Ultimamente Dalla Santità di N. S. Urbano VIII, dall'Anno Primo del Suo Pontificato Fin al Presente, Roma 1639.

1646

Racconto delle sontuose esequie fatte alla Serenissima Isabella Reina di Spagna nella Chiesa Maggiore della Città di Milano il giorno 22 decembre dell'anno MDCXLIV, Milano 1646.

1647

Iacobilli L., *Vite de Santi e Beati dell'Umbria, e di quelli, i corpi dei quali riposano nell'istessa provincia*, 3 voll., Foligno 1647-1661.

1653

Binetti S., *Della felicità et infelicità delle anime penanti nel Purgatorio, e de' mezzi sovrani per non andarci ò per starvi molto poco*, Venezia 1653.

1656

Priorato G.G., *Historia della Sacra Real Maestà Christina Alessandra Regina di Svezia*, Roma 1656.

1658

Comenio J.A., *Diogenes Cynicus Redivivus. Sive De Compendiose Philosophando*, Amsterdam 1658.

1662

Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum, Roma 1662.

1670

a Sancto Jacobo P., *Vita seraphicae virginis S. Mariae Magdalenae de Pazzis Florentinae. [...] In tres distincta libros; extracta et concinnata ex vita per ejus confessarium scripta, [...] Per P.F. Patritium a S. Jacobo, ordinis Carmelitarum, [...] Cui accessit, Brevis relatio quorundam miraculorum, [...] Et Documenta seu monita, quae sancta diversis dedit religiosis dum vixit*, Francoforte 1670.

Bartoli D., *Della vita e miracoli del B. Stanislao Kostka, della Compagnia di Giesù*, Roma 1670.

1673

Colonna Traiana eretta dal senato, e popolo romano all'imperatore Traiano Augusto nel suo foro in Roma. Scolpita con l'histoire della guerra dacica la prima e la seconda espeditione, e vittoria contro il re Decebalo, Nuovamente disegnata, et intagliata da Pietro Santi Bartoli. Con l'espositione latina d'Alfonso Ciaccone, compendiata nella vulgare lingua sotto ciascuna immagine, accresciuta di medaglie, inscrittioni, e trofei, da Gio. Pietro Bellori, Roma 1673.

Manni G.B., *Sacro Trigesimo di varii discorsi per l'aiuto dell'anime del Purgatorio*, Bologna 1673.

1674

Titi F., *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura nelle Chiese di Roma*, Roma 1674.

1675

Guizzardardi G.V., *Breve relazione delle sacre reliquie dei santi che si conservano nell'antichissima chiesa di san Lorenzo in Lucina di Roma...*, Roma 1675.

1681

Baldi L., *Breve compendio della vita, e morte di S. Lazzaro monaco et insigne pittore che sotto Teofilo Imperatore Iconomaco molti tormenti patì per la Pittura, e Culto delle Sacre Immagini*, Roma 1681.

Bonanni F., *Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osseruation' delle chiocciole, proposta a' curiosi delle opere della natura*, Roma 1681.

1683

De' Sebastiani P., *Viaggio sagro e curioso delle chiese più principali di Roma ove si nota il più bello delle pitture, scolture, & altri ornamenti*, Roma 1683.

1686

Titi F., *Ammaestramento utile e curioso delle pitture, sculture e architetture nelle chiese di Roma*, Roma 1686.

1687

Wright J.M., *Ragguaglio della solenne comparsa fatta in Roma gli otto di gennaio dell'anno MDCLXXXVII dall'illustrissimo et eccellentissimo conte di Castlemaine...*, Roma 1687.

1688

Ciampini G.G., *Coniecturae de perpetuo azymorum vsu in Ecclesia Latina, vel saltem Romana, qua occasione vox fermenti in Melchiadis, & Siricii decretis, ac in epistola Innocentii I. [...] declarantur...*, Roma 1688.

Haroldo F., *Beati Alberti a Sarthiano ord. min. reg. obseru. Opera omnia in ordinem redacta, ac argumentis, et adnotationibus illustrata a F. Francisco Haroldo Hiberno ejusdem ordinis chronographo generali quibus praemittuntur gesta Beati Alberti ab eodem collecta, et conscripta...*, Roma 1688.

Lorenzani G.A., *Vero e succinto raguaglio della promotione alla porpora, del viaggio da Modena à Loreto, e da Loreto à Roma, del maestoso ingresso, pomposa cavalcata e ricevimento del cappello cardinalizio dell'eminentiss. prencipe sig. card. Rinaldo d'Este havuto li 6. dicembre 1688 con la descrizione del sontuoso apparato delli appartamenti e delle superbe carrozze*, Roma 1688.

1689

Sergardi L., *Oratio de eligendo summo pontifice post obitum Innocentii XI*, Roma 1689.

1690

Ciampini G.G., *Vetera Monimenta in quibus pricipue musiva opera sacrarum profanarumq. idium structura ac nonnulli antiqui ritus, dissertationibus, iconibusque illustrantur*, Roma 1690.

Esattissima relazione degli adornamenti della basilica vaticana e delle cerimonie fatte in detta chiesa, per la canonizzazione, de Cinque Santi Lorenzo Giustiniano, Gio. da Capistrano, Giovanni di S. Facondo, Giovanni di Dio e Pasquale Baylon, Roma 1690.

de Gouea A., *Vita e Miracoli, del Glorioso Padre de' poveri, S. Gio. di Dio, fondatore dell'Ord. dell'Ospedalità*, Roma 1690.

1691

Bonanni F., *Osseuationes circa viuentia, quae in rebus non viventibus reperiuntur. Cum Micrographia curiosa siue Rerum minutissimarum osseuationibus, quae ope microscopij*

recognitae ad vivum exprimuntur. His accesserunt aliquot animalium testaceorum icones non antea in lucem editae..., 2 voll., Roma 1691.

Esatta descrizione della Cavalcata, fatta a' 4 Novembre 1691 dal Senatore di Roma Sig. Marchese Ottavio Riari, nel possesso della medesima Dignità, Roma 1691.

Lorenzani G.A., *Relazione copiosissima, descritta da Gio. Andrea Lorenzani, della nobilissima Cavalcata, fatta dal Senator di Roma Ottavio Riario per il Possesso preso il 4 Novembre 1691*, Roma 1691.

Matthioli G.B., *Selva Historiale di diversi essempli nella quale si tratta delle Virtù, e perfettioni Christiane...*, Venezia 1691.

1693

della Concezione A., *Compendio della vita del ven. servo di Giesù Christo p. Giuseppe della Madre di Dio fondatore, e Generale de' Chierici Regolari Poveri della Madre di Dio delle Scuole Pie*, Roma 1693.

Rossini G.B., *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma, tanto antiche che moderne; cioè de' Palazzi, Ville, Giardini, & altre rarità della medesima*, Roma 1693.

1694

Fontana C., *Discorso Sopra il Monte Citatorio situato nel Campo Martio, ed altre cose ad esso attinenti*, Roma 1694.

Fontana C., *Il Tempio Vaticano e sua origine, con gli edificii più cospicui antichi e moderni, fatti dentro e fuori di esso, sette libri con traduzione latina*, Roma, 1694.

Fontana C., *Templum Vaticanum et ipsius origo cum ædificiis maximè conspicuis antiquitùs, & recèns ibidem constitutis...*, Roma 1694.

Komerek G.G., *Breve descrizione e disegni delle carrozze dell'eccellentissimo signore Antonio Floriano del S.R.I. Principe di Lichtestein e Nicolspurg [...] All'eminetissimo e reverendissimo signore, il signor Card. Di Goes*, Roma 1694.

1695

van Papenbroeck D., Baert F., Janninck C., Henschen G., *Acta Sanctorum Junii, ex Latinis & Græcis aliarumque gentium antiquis monumentis, servatâ primigeniâ Scriptorum phrasi, collecta, digesta, commentariis & observationibus illustrata*, 7 voll., Antwerp 1695-1717.

Ghezzi G., *Il centesimo dell'anno MDCXCV celebrato in Roma dall'Accademia del Disegno*, Roma 1695.

1696

Bonanni F., *Numismata summorum Pontificum templi Vaticani fabricam*, Roma 1696.

Ciampini G.G., *Abbreviatoris de curia compendiarie notitia*, Roma 1696.

1697

Panciroli O., *Descrizione di Roma moderna*, Roma 1697.

1698

Tarizzo A.F., *Vita del gloriosissimo patriarca Giovanni di Matha, fondatore dell'Inclita Religione della Santissima Trinità, Redenzione de' Schiavi*, Torino 1698.

1699

Bonanni F., *Numismata pontificum romanorum quae a tempore Martini V usque ad annum 1699...*, Roma 1699.

Piazza C.B., *Euseulogio Romano ovvero Delle Opere Pie di Roma*, 2 voll., Roma 1699.

Tarizzo A.F., *Vita del gloriosissimo patriarca Felice di Valois fondatore dell'Inclita Religione della Santissima Trinità, Redenzion degli Schiavi*, Torino 1699.

1700

De Cellis P., *Domus divinae sapientiae Christi divino sub magisterio septem scholasticis ornata sedibus e quibus theologica dogmata sub faustissimis auspiciis regalis celsitudinis serenissimi Cosmi tertii magni ducis Etruriae...*, Roma 1700.

1703

Martinelli F., *Roma di nuovo esattamente ricercata nel suo sito: con tutto di curioso in esso si ritrova sì antico, come moderno*, Roma 1703.

Piazza C.B., *La Gerarchia Cardinalizia*, Roma 1703.

1705

Rosignoli C.G., *Meraviglia di Dio nell'Anime del Purgatorio*, Venezia 1705.

1707

De Rossi D., *Gemme antiche figurate date in luce da Domenico de' Rossi colle spoliazioni di Paolo Alessandro Maffei*, 4 voll., Roma 1707-1709.

Panciroli O., Posterla F., Cecconi G.F., *Roma sacra e moderna*, Roma 1707.

1708

Fontana C., *Discorso Sopra l'antico Monte Citatorio situato nel Campo Martio, ed altre cose ad esso attinenti estratto da più gravi autori...*, Roma 1708.

1713

Deseine J.F., *Rome moderne*, 2 voll., Leide 1713.

Pagliarini G., *Relazione del solenne ottavario celebrato nella città di Foligno per la coronazione della miracolosa immagine della Madonna del pianto fatta con le corone d'oro della sacrosanta Basilica Vaticana li 14. maggio 1713. dalla venerabile Confraternita secolare ... dalla medesima consecrata all'eminetissimo, e reverendissimo principe il sig. cardinale Pietro Ottoboni protettore di detta compagnia...*, Foligno 1713.

Pinarolo G., *L'antichità di Roma con le cose piu memorabili tanto antiche, che moderne. Aggiuntevi le spiegazioni di bassi rilievi, & iscrizioni, che sono nelle chiese, [...] L'origine de fiumi Tevere, & Aniene*, 2 voll., Roma 1713.

1717

Ughello F., *Italia Sacra Sive De Episcopis Italiae, Et Insularum adiacentium, rebusque ab iis praeclare gestis, deducta serie ad nostram usque aetatem Opus Singulare Provinciis XX. Distinctum, In quo Ecclesiarum origines, Urbium conditiones Principum donationes recondita monumenta in lucem proferuntur*, 10 voll., Venezia 1717-1722.

1719

Gotti V.L., *La vera Chiesa di Cristo dimostrata da' segni, e da' dogmi...*, 2 voll., Bologna 1719.

1721

Gizzi E.G.B., *Breve descrizione della Basilica Vaticana*, Roma 1721.

Merati G.M., *La verità della religione cristiana e cattolica, dimostrata ne' suoi fondamenti, ne' suoi caratteri, pregi, misterj, e dogmi contenuti nella professione della vera fede*, Venezia 1721.

1722

Bonanni F., *Gabinetto armonico pieno d'instromenti sonori indicati, spiegati, e di nuovo corretti, ed accresciuti...*, Roma 1722.

1723

Galluzzi F.M., *Vita di F. Bonaventura da Barcellona laico riformato di S. Francesco, & Istitutore della Ricollezione, ossia Ritiro della Provincia di Roma*, Napoli 1723.

1724

Banfi B., *Bullarium totius ordinis hospitalaris S. Joannis de Deo summorum pontificum constitutiones, sacrarumque congregationum decreta ad dictum ordinem spectantia complectens compendiis, ac notis italico idiomate, pro usu fratrum ejusdem ordinis illustratum*, Roma 1724.

1725

Roisecco G., *Roma ampliata, e rinovata, ossia nuova descrizione della moderna città di Roma, e di tutti gli edifizj notabili, che sono in essa*, Roma 1725.

1731

Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII. Disegnati, ed intagliati in rame dal Cavaliere Ottavio Lioni con le Vite de' medesimi tratti da varj Autori, accresciute d'Annotazioni, si è aggiunta la vita di Carlo Maratti scritta da Gio. Pietro Bellori fin all'anno 1689 e terminata da altri mai più stampata, Roma 1731.

1741

De L'isle J., *Histoire dogmatique et morale du jeûne*, Paris 1741.

Mariette P.J., *Description de la Collection Crozat*, Paris 1741 (ed. Geneve 1973).

1744

Sindone R., *Altarium et reliquiarium sacrosantae Basilicae Vaticanae [...] descriptio*, Roma 1744.

1751

Quadrio S., *De beata Joanna Francisca Fremiot de Chantal Oratio ad S.R.E. cardinales habita in templo regio S. Ludovici nationis gallicæ*, Roma 1751.

1754

Richa G., *Notizie istoriche delle Chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 10 voll., Firenze 1754-1762.

1758

dal Pozzo F., *Istoria della vita, e del pontificato di s. Gregorio Magno papa, e dottore della Chiesa...*, Roma 1758.

1761

Martinelli F., *Roma ricercata nel suo sito con tutte le curiosità, che in essa si trovano, tanto Antiche, come moderne*, Roma 1761.

Ragguaglio della vita, virtu', e miracoli del b. Gregorio Barbarigo vescovo di Padova e della santa romana Chiesa cardinale..., Roma 1761.

1763

Titi F., *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763.

Venuti Cortese I., *Accurata e succinta descrizione delle antichità di Roma*, 2 voll., Roma 1763.

1765

Roisecco N., *Roma antica e moderna, o sia nuova descrizione di tutti gl'Edifizj antichi, e Moderni sagri, e profani della città di Roma*, 2 voll., Roma 1765.

1766

Marcucci F.A., *Saggio delle cose ascolane e de' vescovi di Ascoli nel Piceno dalla fondazione della città sino al corrente secolo decimottavo [...] Publicato da un abate ascolano*, Teramo 1766.

Venuti R., *Accurata, e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, 2 voll., Roma 1766-1767.

1768

da Bergamo F.M., *De laudibus s. Seraphini laici professi Ordinis minorum s. Francisci Capuccinorum oratio...*, Roma 1768.

1769

De La Lande J.J.L., *Voyage d'un françois en Italie, fait dans le années 1765 & 1766*, 8 voll., Venezia 1769.

1771

Tasso T., *La Gerusalemme Liberata*, 2 voll., Paris 1771.

1777

Fenzoni P., *De Christi in cælum ascensione oratio habita in Sacello Pontificio coram sanctissimo domino nostro Pio sexto pontifice maximo 8...*, Roma 1777.

1778

Magazin des Estamps, 1778. A catalogue of a very large and capital collection of prints, drawings, and books of prints, London 1778.

1780

Cerasi C., *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza 1780.

1784

Della Palude C., *Descrizione de' quadri del Ducale Appartamento di Modena*, Modena 1784.

1786

Cancellieri F., *De secretariis Basilicae vaticanae veteris ac novae*, 4 voll., Roma 1786.

Couche J., *Galerie Du Palais Royal. Gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent. Avec un abrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau par Mr l'abbé de Fontenai. Dédiée à S.A.S. Monseigneur le Duc d'Orléans, Premier Prince du Sang*, Paris 1786.

1790

Orsini B., *Descrizione delle pitture sculture architetture ed altre cose rare della insigne città di Ascoli*, Perugia 1790.

1792

Bombelli C., *Raccolta delle immagini della Beatissima Vergine ornate della corona d'oro dal R.mo Capitolo di S. Pietro con una breve ed esatta notizia di ciascuna immagine*, 4 voll., Roma 1792.

1794

Vasi M., *Itinerario istruttivo di Roma o sia descrizione generale delle opere più insigni di pittura, scultura e architettura e di tutti i monumenti antichi, e moderni di quest'alma città, e parte delle sue adiacenze*, 2 voll., Roma 1794.

1796

De Rossi G.G., *Vita di Antonio Cavallucci da Sermoneta pittore*, Venezia 1796.

Lanzi L., *Storia pittorica della Italia*, 2 voll., Bassano 1795-1796.

1797

Huber M., Martini C.G., *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, 8 voll., Zurig 1797-1804.

Milizia F., *Dizionario delle belle arti del disegno*, 2 voll., Bassano 1797.

Wouters M.P., *Catalogue de le rare et nombreuse collection d'estampes et de dessins*, Bruxelles 1797.

1800

Il Sacro Concilio di Trento con le notizie più precise riguardanti la sua imitazione, Venezia 1800.

1805

Carletti G., *Vita di S. Benedetto da S. Filadelfo detto il Moro laico professo de' religiosi riformati di S. Francesco*, Roma 1805.

1807

M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna*, 2 voll., Roma 1807.

1808

Gori Gandellini G., *Notizie istoriche degli intagliatori*, 2 voll., Siena 1808.

1813

De Angelis L., *Notizie degli Intagliatori con osservazioni critiche raccolte da varij scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini*, 8 voll., Siena 1808-1813.

1817

Zani P. *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, 28 voll., Parma 1817-1824.

1818

Ticozzi S., *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle arti fino al 1800*, 4 voll., Milano 1818.

1819

von Lepel W.H., *Catalogue des estampes gravées d'après Rafael*, Frankfort 1819.

1820

Guida di Firenze e d'altre città principali della Toscana arricchita di sessanta bellissime vedute analoghe, con la pianta e carta geografica del gran-ducato distribuita in due volumi, 2 voll., Firenze 1820.

1823

Cancellieri F., *Notizie istoriche delle chiese di S. Maria in Julia, di S. Giovanni Calibita nell'isola licaonia e di S. Tommaso degli Spagnuoli o della Catena...*, Bologna 1823.

Compendio del viaggio pittorico della Toscana, 2 voll., Firenze 1823.

Missirini M., *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823.

1830

Ticozzi F., *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musaicisti, niellatori, intarsiatori, d'ogni età e d'ogni nazione*, 2 voll., Milano 1830.

1832

Gandini F., *Viaggi in Italia*, 8 voll., Cremona 1832.

N. Palma, *Storia ecclesiastica e civile della regione più settentrionale del Regno di Napoli detta dagli antichi Praetutium; né bassi tempi Aprutium oggi città di Teramo e diocesi aprutina*, 5 voll., Teramo 1832-1836.

1834

Melchiorri G., *Guida metodica di Roma e suoi contorni*, Roma 1834.

Ricci A., *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, 2 voll., Macerata 1834.

1838

Cipriani G.B., *Descrizione itineraria di Roma*, Roma 1838.

1839

Nagler G.K., *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, 7 voll., München 1839.

Nibby A., *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Roma 1839.

1840

De Boni F., *Biografia degli artisti ovvero dizionario delle vite e delle opere dei pittori, degli scultori, degli intagliatori, dei tipografi e dei musici di ogni nazione che fiorirono dai tempi più remoti fino à giorni nostri*, Venezia 1840.

1843

Il Mercurio di Roma ossia grande raccolta d'indirizzi e notizie de' pubblici e privati stabilimenti; de' professori di scienze, lettere ed arti; de' commercianti; degli artisti ec. ec., Roma 1843.

T. Thorpe, *Manuscripts, Upon Papyrus, Vellum, and Paper, in Various Language, a Catalogue...*, London 1843.

1844

Nibby A., *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze compilato secondo il metodo di Mariano Vasi*, voll. II, Roma, 1844.

1845

Le Blanc C., *Manuel de l'amateur d'estampes...*, 4 voll., Paris 1845-1890.

1849

Head G., *Rome a tour of many days in 3 volumes*, London 1849.

1851

Mariette P.J., *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inedites de cet amateur sur les arts et les artistes / ouvrage publie d'apres les manuscrits autographes, conservees au cabinet des estampes de la Bibliotheque Imperiale, et annote par MM. Ph. de Chennevieres et A. de Montaiglon*, 6 voll., Paris 1851-1858.

1852

Dello Spirito Santo D., *Breve notizia dell'ordine della SS. Trinità dei suoi fondatori S. Giov. di Matha e Felice di Valois e del B. Giov. Battista della Concezione ripristinatori dello stesso ordine*, Napoli 1852.

1861

Bersani S., *Storia del cardinale Giulio Alberoni*, Piacenza 1861.

Rufini A., *Guida di Roma e suoi contorni ornata della pianta e vedute della città e corredata di tutte quelle notizie che possono importare al viaggiatore*, Roma 1861.

1863

Boncompagni B., *Intorno ad un trattato d'aritmetica stampato nel 1478*, in *Atti dell'Accademia pontificia de' Nuovi Lincei*, XVI, febbraio 1863, pp. 301-364.

1865

Le vite parallele di Plutarco volgarizzate da Marcello Adriani il giovane, 6 voll., Firenze 1865.

1867

Palmer C.F.R., *The life of Philip Thomas Howard, O.P., Cardinal of Norfolk, Grand Almoner to Catherine of Braganza, Queen-consort of King Charles II., and restorer of the English province of Friar-Preachers or Dominicans, compiled from original manuscripts, with a sketch of the rise, missions, and influence of the Dominican order, and of its early history in England*, London 1867.

1868

Fascarelli G., *Iscrizioni picene che esistono in diversi luoghi di Roma dal MDCCLX ai giorni nostri*, Roma 1868.

1869

Forcella V., *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 14 voll., Roma 1869-1884.

Pellegrini A., *Itinerario o guida monumentale di Roma antica e moderna e suoi dintorni*, Roma 1869.

1872

Narducci E., *Notizie della biblioteca Alessandrina nella R. Università di Roma*, Roma 1872.
di Crollalanza G.B., “*Giornale araldico-geneaologico-diplomatico*”, 1875-1905.

1876

Giudicini G., *I riformatori dello stato di libertà della città di Bologna dal 1394 al 1797*, 3 voll., Bologna 1876.

1883

V. Bindi, *Artisti abruzzesi. Pittori, scultori, architetti, maestri di musica, fonditori, cesellatori, figli dagli antichi a' moderni. Notizie e documenti*, Napoli 1883.

1888

di Crollalanza G.B., *Dizionario storico blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, 2 voll., Pisa 1888.

1889

A.A., *Il due maggio a Santa Sabina in Roma*, in “*Il Rosario. Memorie domenicane*”, VI, 1889, pp. 297-299.

Passavant J.D., *Raffaele d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, 2 voll., Firenze 1889.

1894

Da S. Stanislao G., *La Casa Celimontana dei SS. Martiri Giovanni e Paolo*, Roma 1894.

1896

Cichorius C., *Die Reliefs der Trajanssäule*, Berlin 1896-1900.

Fabbrini N., *Vita del Cav. Pietro Berrettini da Cortona pittore ed architetto*, Cortona 1896.

Fleres U., *La Galleria Nazionale in Roma. I Disegni*, Roma 1896.

1899

Crescimbeni G.M., Galli T., Patroni G., *Serie cronologica dei cardinali, diaconi, dei prelati vicarii, degli arcipreti e canonici, e di altri componenti il capitolo della perinsigne basilica di S. Maria in Cosmedin*, Napoli 1899.

1903

Angeli D., *Le Chiese di Roma: guida storica e artistica delle basiliche, chiese e oratorii della città di Roma*, Roma 1903.

1907

Gabrielli A., *Illustrazioni storico-artistiche di Velletri*, Velletri 1907.

Thieme B., Becker F., *Allgemeines lexicon der bildenden kunstler von der antike bis zur gegenwart*, 37 voll., Leibniz 1907-1950.

1908

Ozzola L., *L'arte alla corte di Alessandro VII*, Roma 1908.

1910

Berthier J.J., *L'Eglise Sainte Sabine a Rome*, Roma 1910.

L. Ozzola, *Die Entwürfe von Giovan Paolo Tedesco*, in "Der Cicerone", II, 1910, pp. 89-90.

Tersenghi A., *Velletri e le sue contrade*, Velletri 1910.

1918

Gabrielli A., *La Cattedrale di Velletri nella storia dell'arte*, Velletri 1918.

1922

Boffitto G., *Frontespizi incisi nel libro italiano del Seicento: aggiunte al Lessico tipografico del Fumagalli e al Peintre-graveur del Bartsch e del Vesme*, Firenze 1922.

1924

Sanduzzi A., *Memorie storiche di Bagnoli Irpino dall'origine fino alla metà del secolo XIX*, Melfi 1924.

Negler G.K., *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter...*, 25 voll., Leipzig ed. 1924.

Voss H., *Die Malerei des Barok in Rom*, Berlin 1924.

1925

Meyer R., *Cenni biografici dei superiori generali dell'Ordine ospedaliero di S. Giovanni di Dio (Fatebenefratelli)*, Roma 1925.

1926

Verlengia F., *Pitture di Sebastiano Maiewski nel chiostro di S. Maria delle Grazie in Ortona a Mare*, in "Il Corriere Frenano", XXIV, I, 24 gennaio 1926, pp. 2-3.

1927

Paribeni R., *Ambasciate e ambasciatori a Roma*, Milano 1927.

1928

Ricci C., *Gian Paolo Pannini e il Cardinale Alberoni*, in "Nuova Antologia", CCLXII, VII, 1928, pp. 408-416.

1929

Castagnoli P., *Il Cardinal Giulio Alberoni*, 3 voll., Piacenza, 1929-1932.

1930

Budde I., *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf*, Düsseldorf 1930.

1932

Bonnard F.J., *Histoire de l'église de Saint-Nicolas "in Agone" de la confraternité des Lorrains à Rome*, Rome-Paris 1932.

Pancotti V., *La galleria del Collegio Alberoni: catalogo-guida del visitatore*, Piacenza 1932.

1934

Martire E., *L'isola della salute, dal tempio romano di Esculapio all'ospedale di S. Giovanni di Dio*, Roma 1934.

1934

1935

Amati C., *Museo Capitolare di Velletri*, Velletri 1935.

1938

Muñoz A., *Il restauro della Basilica di Santa Sabina*, Roma 1938.

1939

Rossi G.F., *Come si è salvata la collezione artistica Alberoni*, Piacenza 1939.

1941

Costa L., *A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil*, in "Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional", 5, 1941, pp. 70-76.

1942

Armellini M., Checchelli C., *Le chiese di Roma dal IV al XIX secolo*, 2 voll., Roma 1942.

1950

Oppe A.P., *English Drawings in the Collection of His Majesty The King at Windsor Castle*, London, London 1950.

Russotto G., *L'Ordine Ospedaliero di San Giovanni di Dio (Fatebenefratelli). Sintesi storica*, Roma 1950.

1952

Rossi G.F., *Il cardinale Alberoni e i duecento anni di vita del suo Collegio*, in "Divus Thomas", 55, aprile-giugno 1952, pp. 105-165.

Pecchiai P., *Il Gesù di Roma*, Roma 1952.

Zangrandi A.C., *La galleria Alberoni*, Piacenza 1951.

1954

Zeri F., *La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze 1954.

1955

Caliò G., *Un santo nel tempo*, Bari 1955.

Mezzetti A., *Contributi a Carlo Maratta*, in “Rivista dell’Istituto di Archeologia e Storia dell’Arte”, IV, 1955, pp. 253-254.

1957

Hutter L., Montini R.U., *San Giovanni Calibita*, in *Le Chiese di Roma illustrate*, n. 37, Roma 1957.

Salvagnini F.A., *La basilica di S. Andrea delle Fratte in Roma. Santuario della Madonna del Miracolo*, Roma 1957.

1958

Aurenhammer G., *Die Handzeichnung Des 17. Jahrhunderts In Osterreich*, Wien 1958.

D’Orsi M., *Corrado Giaquinto*, Roma 1958.

Fleming J., *Cardinal Albani’s Drawings at Windsor*, in “The Connoisseur”, CXLII, 1958, pp. 164-169.

1959

Canestro Chiovenda B., *Ciro Ferri, G.B. Gaulli e la cupola della chiesa di S. Agnese in piazza Navona*, in “Commentari”, 10, 1959, pp. 16-23.

Mortari L., *Il museo capitolare della cattedrale di Velletri*, Roma 1959.

Zeri F., *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze 1959.

1960

Blunt A.F., Cooke H.L., *The Roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, London 1960.

1961

Rosenthal E.E., *The Cathedral of Granada, a study in the Spanish renaissance*, Princeton 1961.

Rosi M., *S. Maria in Campo Marzio*, in *Le chiese di Roma illustrate*, n. 61, Roma 1961.

1962

Briganti G., *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze, 1962.

de Dumast M., *L’église Saint Nicolas des Lorrains à Rome*, Paris 1962.

Griseri A., *Due dipinti di Lazzaro Baldi a Granada*, in “Paragone”, 153, 1962, pp. 37-39.

Omodeo A., *Pompa e carrozze*, in “Antichità viva”, 9, 1962, pp. 54-59.

Waterhouse E.K., *Italian baroque painting*, London 1962.

1964

Heideman J., *The decoration of San Martino ai Monti*, in “The Burlington Magazine”, 106, 1964, pp. 377-378.

1966

Bjurström P., *Feast and theatre in Queen Christina's Rome*, Stockholm 1966.

Haskell F., *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966.

1967

Carrington D., *Cardinal Fesch, a grand collector*, in "Apollo Magazine", 86, 1967, pp. 346-357.

Spagnesi G., *San Pantaleo*, in *Le chiese di Roma illustrate*, n. 94, Roma 1967.

Vitzthum W., *Inventa reines Sammelbandes des spaten Seicento mit Zeichnungen von Pietro da Cortona und Ciro Ferri*, in *Studies in Rainassance and Baroque Art Presented to Antony Blunt on His Sixtieth Birthday*, London 1967, pp. 113-116.

1968

Di Domenico Cortese G., *Lazzaro Baldi e le tele dell'Oratorio di S. Andrea in Pescheria*, in "Palatino", XII, 4, 1968, pp. 394-397.

La Sacra Bibbia, 1968 Roma.

Mahon D., *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666) catalogo critico dei dipinti*, catalogo della mostra, (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre - 18 novembre 1968), Bologna 1968.

Pampalone A., *Per il catalogo di Lazzaro Baldi, le tele del SS. Sudario*, in "Bollettino d'Arte", gennaio - marzo 1968, serie V, LIII, n. 1, 1968, pp. 32-33.

1969

Noehles K., Incisa della Rocchetta G., Pietrangeli C., Maccari M., *La Chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1969.

Roli R., *I disegni italiani del Seicento. Scuole emiliana, toscana, romana, marchigiana e umbra*, Treviso 1969.

Russotto G., *San Giovanni di Dio e il suo Ordine Ospedaliero*, 2 voll., Roma 1969.

1970

Mostra dei Restauri 1969 – XIII Settimana dei Musei, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo Venezia, aprile - maggio 1970), Roma 1970.

Schleier E., *Aggiunte a Guglielmo Cortese detto il Borgognone*, in "Antichità Viva", IX, I, 1970, p. 14.

Sutherland Harris A., *A Contribution to Andrea Camassei Studies*, in "The Art Bulletin", 52, Marzo 1970, pp. 49-70.

1971

Blunt A.F., "Miscellaneous", in E. Schilling, *The German Drawings in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle, London and New York*, London and New York 1971.

D'onofrio M., *S. Andrea delle Fratte*, in *Le chiese di Roma illustrate*, n. 116, Roma 1971.

Daly A., *S. Isidoro*, in *Le chiese di Roma illustrate*, n. 119, Roma 1971.

Di Federico F., *Francesco Trevisani and the Decoration of the Crucifixion Chapel in San Silvestro in Capite*, in "The Art Bulletin", 53, 1971, pp. 52-67.

Posner D., *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 voll., Londra, 1971.

Zandri G., *San Giuseppe dei Falegnami*, in *Le chiese di Roma illustrate*, n. 118, Roma 1971.

1972

Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani: dall'XI al XX secolo, 11 voll., Torino 1972.

Omodeo P., *Filippo Bonanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 15, Roma 1972.

1973

Carderi B., *Carrellata notarile dai protocolli dell'Archivio di Stato di Teramo*, Teramo 1973.

Graf D., *Master Drawings of the Roman Baroque from the Kunstmuseum Düsseldorf. A selection from the Lambert Krahe Collection*, catalogo della mostra 21 marzo - 15 luglio 1973 (London, Victoria & Albert Museum), London-Edinburgh 1973.

Ryszkiewicz A., Sebastian Majewski malaz polsi, XVIIw, (Sebastiano Majewski, un pittore polacco in Italia nel Seicento), in "Rocznik historii sztuki", IX, 1973, pp. 177-192.

Schaar E., *L'Ecole Romaine*, in *Lambert Krahes Zeichnungssammlung, Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, Düsseldorf 1973, pp. 31-46.

1974

Gilmartin J., *The painting commissioned by pope Clement XI for the Basilica of San Clemente*, in "The Burlington Magazine", 1974, 116, pp. 309-310, 312.

Mosco M., *Itinerario di Firenze Barocca*, Firenze 1974.

Neerman G., Bodart D., *Il paesaggio italiano nel disegno dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, (Roma, "Galleria Arco Farnese", 30 marzo - 27 aprile, Milano, "Il gabinetto delle stampe", 2 maggio - 25 maggio, Torino, "L'arte antica", 1° giugno - 27 giugno 1974), Roma 1974.

Rowntree K., Holland R., *Italian and other drawings 1500-1800*, New Castle 1974.

Salerno L., *La collezione dei disegni: Composizioni, paesaggi, figure*, In *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974, pp. 323-368

1975

Ehrlich P., *Giovanni Paolo Schor*, Columbia University 1975.

Middleton W.E.K., *Science in Rome 1675-1700 and the Accademia Fisicomatematica of G.G. Ciampini*, in "The British Journal for the History of Science", VIII, 1975, p. 14.

Neppi L., *Palazzo Spada* Roma, 1975.

1976

Bodart D., *L'oeuvre du graveur Arnold van Westerhout (1651-1725) essai de catalogue raisonné par D. Bodart*, Bruxelles 1976.

Roettgen S., *Un pittore romano tra tradizione e innovazione*, in "Bollettino d'arte", LXI, 3-4, 1976, pp. 193-212.

Shaw G.B., *Drawings by old masters at Christ Church Oxford*, 2 voll., Oxford 1976.

Waterhouse E.K., *Roman baroque painting: a list of the principal painters and their works in and around Rome with an introductory essay*, Oxford 1976.

1977

Arisi R., *La chiesa e il monastero di S. Sisto a Piacenza*, Piacenza, 1977.

Braham A., Hager H., *Carlo Fontana. The drawings at Windsor Castle*, London 1977.

Di Federico F.R., *Francesco Trevisani eighteenth-century painter in Rome: a catalogue raisonné*, Washington 1977.

Fagiolo Dell'arco M., Carandini S., *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, 2 voll., Roma 1977.

Pio N., *Le vite di Pittori Scultori et Architetti [Cod. ms. Capponi 257]*, ed. a cura di C. e R. Enggass, Città del Vaticano 1977.

Romeo G., *Carpegna Gaspare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, Roma 1977.

Rudolph S., *La prima opera pubblica del Maratti*, in "Paragone", 28, 1977, pp. 46-58.

Sestieri G., *Giuseppe Passeri pittore*, in "Commentari", XXVIII, 1977,

Valesio F., *Diario di Roma*, ed. a cura di G. Scano e G. Graglia, 6 voll., Milano 1977-1979.

1978

Claude Lorrain. Liber veritatis, a cura di M. Kitson, London 1978.

Lefevre R., *Può la scienza diventare arte? Osservazioni, rincorrendo il bicentenario della morte di Alberto Haller*, in *Accademie e biblioteche d'Italia*, 46, 1978, 6, p. 427.

Lotti L., P.G., *La Comunità Cattolica Inglese di Roma. La sua Chiesa e il suo Collegio*, Roma 1978.

Michel O., *Andrea Casali*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, Roma 1978.

Rossi G.F., *Centro studi sul cardinale Alberoni - con altri studi di specialisti internazionali*, 4 voll., Piacenza 1978.

Sutton D., editoriale in "Apollo Magazine", CVIII, dic. 1978, Londra, 1978.

1979

Casale V., *La Canonizzazione di S. Filippo Benizi e l'opera di Baldi, Berrettoni, Garzi, Rioli, Maratti*, in "Antologia delle Belle Arti", 9-12, 1979, pp. 113-131.

Fischer Pace U.V., *Disegni di Giacinto e Ludovico Gimignani nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Villa alla Farnesina alla Lungara, 23 novembre 1979 - febbraio 1980), Roma 1979.

Pampalone A., *Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Villa La Farnesina alla Lungara, 23 novembre 1979 - 28 febbraio 1980), Roma 1979.

Prosperi Valenti Rodinò S., *Disegni di Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois) detto il Borgognone nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Villa alla Farnesina alla Lungara, 23 novembre 1979 - 28 febbraio 1980), Roma 1979.

Rossi G.F., *L'apporto dell'Alberoni alla società e alla cultura di Piacenza nel Settecento*, Piacenza, 1979.

Turner N., *Recensione della mostra Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri*, (Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 1978), in "Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna", 17, 1979, p. 77

Turner N., *Some Drawings of Lazzaro Baldi*, in "The Burlington Magazine", CXXI, 1979, pp. 150-155.

Violette P., *La décoration de l'église de Saint-Nicolas des Lorrains*, in *Les fondations nationales dans la Rome pontificale*, Rome (Collection de l'école française de Rome, 52), 1981, pp. 487-539.

Zabert G., *Disegni di Antichi Maestri italiani e stranieri dal XV al XIX secolo*, Torino 1979.

1980

Bousquet J., *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIIème siècle*, Montpellier, 1980

Werkner P., *Johannes Paul Schor als römischer Dekorationsingenieur*, in "Alte und moderne Kunst", 169, 1980, pp. 20-28.

1981

Thuillier J., *Note sur Françoise Nicolas de Bar à Rome*, in *Les fondations nationales dans la Rome pontificale*. (Collection de l'école française de Rome, 52), 1981, pp. 541-544.

1982

Casale V., *I quadri di canonizzazione: Lazzaro Baldi, Giacomo Zoboli. Produzione, riproduzione e qualità*, in "Paragone", 33, 389, pp. 33-61.

Choné P., *Francois Nicolas de Bar "Nicolò Lorenese" (1632-1695)*, in 'Mélanges de l'Ecole française de Rome, Moyen-Age. Temps Modernes', XCIV, 1982, 2, pp. 995-1017.

Claude Lorrain e i pittori lorenesi in Italia nel XVII secolo, catalogo della mostra a cura di J. Thuillier, Roma 1982.

Dunn M., *Father Sebastiano Resta and the final phase of the decoration of S. Maria in Vallicella*, in "The art bulletin", 4, 1982, pp. 601-622.

Fusconi G., Prosperi Valenti Rodinò S., *Note in margine ad una schedatura: i disegni del fondo Corsini nel Gabinetto nazionale delle Stampe*, in "Bollettino d'Arte", 16, LXVII, serie VI, 1982, pp. 81-118.

Le Goff J., *La nascita del Purgatorio*, Torino 1982.

Marioni V., *Arte e storia nella Chiesa di S. Giovanni Calibita*, in "Vita Ospedaliera: rivista bimestrale dei Fatebenefratelli della provincia romana", XXXVII, n.8, 1982, pp. 114-128.

Spear R. E., *Domenichino. Text*, New Haven e Londra, 1982.

Turner N., *Roman Baroque Drawings in the De la Gardie Collection*, in "Nationalmuseum Bulletin", vol. 6, n. 3, 1982, pp. 113-150.

Turner N., *Some Drawings by Lazzaro Baldi*, in "The Burlington Magazine", vol. 121, n. 912, marzo 1979, pp. 147-155.

Un'antologia di restauri: 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981, catalogo della mostra, (Roma, Galleria nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini, 18 maggio - 31 luglio 1982), Roma 1982.

1983

Belli Barsali I., *Ville di Roma*, Milano 1983.

Casale V., *Alcune precisazioni sui disegni di Lazzaro Baldi*, in "Prospettiva", aprile 1983 - gennaio 1984, 33-36, pp. 262-275.

Documenti dell'Abruzzo teramano, a cura di L. Franchi dell'Orto, 7 voll., Teramo 1983-2006.

Di Federico F., *The Mosaics of Saint Peter's: Decorating the New Basilica*, University Park (Penn.)-London 1983.

Pope-Hennessy J., *The sensuous and the cerebral*, in "The Times Literary Supplement", 4173, 25 marzo 1983, p. 305.

Prosperi Valenti Rodinò S., *Drawings from the Collection of Nicola Pio in Rome*, in "Master Drawings", 21, 2, 1983, pp. 135-151, 185-201.

Rudolph S., *La pittura del '700 a Roma*, Milano 1983.

Scarpone G., *La chiesa di S. Pantaleo, ultima dimora del fondatore della prima scuola popolare*, in "Alma Roma", 24, 3-6, pp. 40-45.

1984

Arisi F., *Santa Maria di Campagna a Piacenza*, Piacenza 1984.

Casale V., *Lazzaro Baldi e Ciro Ferri "agiografi" di santa Teresa d'Avila*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, a cura di S. Boesch Gajano, L. Sebastini, L'Aquila 1984, pp. 735-788.

Fusconi G., *Per la storia della scultura lignea in Roma: le carrozze di Ciro Ferri*, in "Antologia di Belle Arti", n. 21-22, 1984, pp. 80-97.

La Raccolta Molinari Pradelli. Dipinti dei Sei e Settecento, catalogo della mostra a cura dell'Ente Manifestazioni Artistiche, Bologna, Palazzo del podestà, 26 maggio - 29 agosto 1984, Firenze 1984.

Lucatuorto G., Spagnoletti M., *San Nicola di Mira nelle immagini*, Fasano di Puglia 1984.

Male E., *L'arte religiosa nel 600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Milano 1984.

Sestieri G., Funghini M.C., Gasparini C., *Mostra di disegni italiani*, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo Borghese, 15 ottobre - 15 novembre 1984), Firenze 1984.

1985

Bernini Pezzini G., Massari S., Prosperi Valenti Rodinò S., *Raphael invenit, Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma 1985.

Carta M., *Un architetto collezionista: Carlo Francesco Bizzaccheri*, in "Paragone, Ricerche d'Archivio", 429, 1985, pp. 112-130.

Casale V., *Alcune precisazioni sui disegni di Lazzaro Baldi*, in "Prospettiva", 33-36, 1985, pp. 262-275.

Fusconi G., *Disegni decorativi di Johannes Paulus Schor*, in "Bollettino d'arte", 33-34, 1985, pp. 159-180.

Marcone S., *Il polacco Sebastiano Majewski, pittore del Seicento teramano*, in "Aprutium", 1-2, III, 1985, pp. 5-37.

Mc Tavish D., *Italian Drawings from the Collection of Duke Roberto Ferretti*, catalogo della mostra (Toronto, Art Gallery of Ontario - New York, The Pierpont Morgan Library), Toronto 1985.

1986

Davis B.W., *The drawings of Ciro Ferri*, New York 1986.

De Marchi G., *Mostre di quadri a San Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma 1987.

Ferraris P., *Una confraternita ed una bottega artistica nella Roma intorno al 1700: la Compagnia della Madonna del Pianto e lo "studio" di Lazzaro Baldi*, in "Storia dell'arte", 58, 1986, pp. 247-274.

Fusconi G., *Disegni decorativi del barocco romano*, catalogo della mostra (Roma, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Villa La Farnesina alla Lungara, 22 maggio - 14 luglio 1986), Roma 1986.

Misiti M.C., Anedda A., *L'immagine di Sant'Agostino*, in *Atti: Sezione di Studio del Congresso internazionale su Sant'Agostino nel XVI centenario della conversione*, (Roma, 15-20 settembre 1986), I, Roma 1986, pp. 449-459.

Parma Armani E., *Perin del Vaga: l'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova 1986.

Popham A.E., Lloyd L., *Old Master Drawings at Holkham Hall*, Chicago 1986.

Schulze Altcapenberg H., *From Raphael to Beuys. European Master Drawings from the Kunstmuseums Dusseldorf*, catalogo della mostra, Williamtown 1986.

1987

Arquié-Bruley F., Labbé J., *Le collection Saint-Morys au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre*, 2 voll., Paris 1987.

Del Vecchio M., *Roma. San Pantaleo*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 31, 1987, pp. 74-76.

Dotoli D., Fiorino F., *Storia e leggenda della basilica di San Nicola a Bari*, Fasano di Puglia 1987.

Titi F., *Studio di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma (1674-1763)*, edizione comparata a cura di B. Contardi, S. Romano, Firenze, 2 voll., Firenze 1987.

1988

Brejon de Lavergnée A., *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVIIIe siècle*, Paris 1988.

Cipriani A., Valeriani, E., *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 3 voll., Roma 1988.

Farinella V., *La fortuna della colonna nel Rinascimento*, in S. Settis, *La Colonna Traiana*, Torino, 1988, pp. 32-37.

Guido Reni 1575-1642, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 5 settembre - 10 novembre 1988), a cura di D. Mahon, A. Emiliani, S.J. Freedlberg, E. Schleier, Padova 1988.

La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I, catalogo della mostra (Roma Villa Medici, 12 aprile - 12 giugno 1988), a cura di P. Morel, Roma 1988.

Pepper S., *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988.

Rossi Pinelli O., *Gli apostoli del buon gusto: fortuna e diffusione dei calchi*, in *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, catalogo della mostra (Roma Villa Medici, 12 aprile - 12 giugno 1988), a cura di P. Morel, Roma 1988, pp. 253-258.

Schleier E., *Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana*, in "Arte Cristiana di Storia dell'Arte e di arti liturgiche", vol. LXXVI, fasc. 727, 1988, pp. 303-308.

Settis S., *La Colonna Traiana*, Torino 1988.

1989

Pittura del Seicento. Ricerche in Umbria, catalogo della mostra, (Spoleto, Rocca Abornonziana, Chiesa di San Nicolò, 1° luglio - 23 settembre 1989) a cura di L. Barroero, V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi, G. Saponi, B. Toscano, Spoleto 1989.

Schleier E., *La pittura a Roma nel Seicento*, in *Pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, 2 voll., I, Milano 1989, pp. 364-424.

1990

Barroero L., *La pittura a Roma nel Settecento*, in G. Briganti, *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1990.

Briganti G., *La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Milano 1990.

Lucarella A., *Lo Spedale San Giovanni di Dio già de' Vespucci*, Bari 1990.

Martinelli V., *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi*, Roma 1990.

Rotta S., *L'Accademia fisio-matematica Ciampiniana: un'iniziativa di Cristina?*, in *Cristina di Svezia. Scienza ed Alchimia nella Roma Barocca*, a cura di W. Di Palma, Bari 1990.

Roma Lusitana Lisbona Romana, catalogo della mostra, (Roma, Complesso Monumentale di San Michele a Ripa, 3 dicembre 1990 - 31 gennaio 1991), a cura di S. Vasco Rocca, G. Borghini G., Roma 1990.

Visonà M., *Carlo Marcellini. Accademico "Spinatato" nella cultura fiorentina tardo-barocca*, Pisa 1990.

1991

Dunn N., *Giacinto Brandi and Ludovico Gimignani: some new documents for their work in S. Silvestro in Capite*, in "Antologia di belle arti", XXII, 1991, pp. 120-125.

Ferraris P., *Giovanni Battista Lenardi a Santa Sabina (1683) storia di una decorazione murale*, in "Bollettino d'Arte", 66, LXXVI, serie VI, 1991, pp. 53-66.

Fischer Pace U.V., *Drawings by Pietro Paolo Baldini*, in "Master Drawings", XXIX, n. 1, 1991, pp. 3-29.

Legrand C., D'Ormesson-Peugeot D., *La Rome baroque de Maratti à Piranèse. Dessin du Louvre et des collections publiques françaises*, catalogo della mostra, (Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 15 novembre 1990 - 18 février 1991), Paris 1991.

Putaturo Murano A., *L'arte del legno*, in *La valle dell'alto Vomano e dei Monti della Laga. Documenti dell'Abruzzo teramano*, a cura di L. Franchi Dell'Orto, 3 voll., Pescara 1991, pp. 329-342.

1992

Legrand C., *Giovanni Antonio Grecolini dessinateur*, in "Paragone", 1992, 513, pp. 36-49.

Cannatà R., Vicini M.L., *La Galleria di Palazzo Spada: genesi e storia di una collezione*, Roma 1992.

Mellini G.L., *Notti romane: e altre congiunture pittoriche tra Sette e Ottocento*, Firenze 1992.

Pomponi M., *La Colonna Traiana nelle incisioni di P. S. Bartoli, contributi allo studio del monumento nel XVII secolo*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", 14/15, 1991-1992 (1992), pp. 347-377.

Schleier, E., *Disegni di G.M. Morandi nelle collezioni pubbliche tedesche*, in "Antichità viva", XXXI, 3, 1992, pp. 15-25.

Vasco Rocca S., Borghini G., *S. Antonio dei Portoghesi*, Roma 1992.

1993

Ceschi Lavagetto P., *L'opera pittorica di Santa Maria di Campagna*, in *Santa Maria di Campagna una chiesa bramantesca a Piacenza*, a cura di M. Giuffredi, Reggio Emilia 1995.

di Capua M.G., *Conradus Giaquintus Melphicti pictor*, in *Giaquinto. Capolavori dalle corti in Europa*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 23 aprile - 20 giugno 1993), a cura di C. Strinati e E. Gabrielli, Milano 1993, pp. 67-102.

Gabrielli E., *Vita e opere di Corrado Giaquinto*, in *Giaquinto. Capolavori dalle corti in Europa*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 23 aprile - 20 giugno 1993), a cura di C. Strinati e E. Gabrielli, Milano, 1993, pp. 33-66.

Giaquinto. Capolavori dalle corti in Europa, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 23 aprile - 20 giugno 1993), a cura di C. Strinati e E. Gabrielli, Milano 1993.

Magliozzi G., *San Giovanni di Dio narrato dal Celi. Sintesi selettiva della seconda biografia di San Giovanni di Dio, pubblicata a Burgos nel 1621 da fra Dionisio Celi o.h.*, Roma 1993.

Martinelli Braglia G., *Galleria Estense un percorso alternativo fra arredo e parato nel Palazzo Ducale di Modena*, Modena 1993.

Periti G., *La quadreria romana del Cardinal Alberoni: un contributo per la sua formazione*, in A. Debenedetti, *Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700. Studi sul Settecento Romano*, 9, Roma 1993, pp. 227-252.

Roche M.D., *Le Musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio 1993.

Spengler, D. *...apportés de Cologne. Zeichnungen und Graphiken aus der ehemaligen Jesuitensamm in Paris wiederentdeckt*, in "Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln", I, 1993, pp. 18-28.

1994

Jaffè M., *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Roman and Neapolitan Schools*, London 1994.

Rosenberg P., Prat L.A., *Nicolas Poussin (1594-1665) catalogue raisonné des dessins*, 2 voll., Milano 1994.

Sestieri G., *Repertorio della pittura romana dalla fine del Seicento agli inizi del Settecento*, 3 voll., Torino 1994.

1995

Bellini P., *Dizionario della stampa d'arte: calcografi, silografi, litografi, stampatori, editori, movimenti artistici, scuole regionali e nazionali, riviste illustrate, tecniche*, Milano 1995.

Bjurstrom P., *NICOLA PIO as collector of drawings*, Stockholm 1995.

Cascetta A., Carpani R., *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano 1995.

Chiesa P., *Vita e morte di Giovanni Calibita e Giovanni l'Elemosiniere. Due testi amalfitani inediti*, Cava dei Tirreni 1995.

Giuffredi M., *Santa Maria di Campagna una chiesa bramantesca a Piacenza*, Reggio Emilia 1995.

F. Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740)*, in "Storia dell'Arte", 84, 1995, pp. 156-243.

Micheli G., *L'Isola Tiberina e i Fatebenefratelli. La storia dell'insula inter duos pontes*, Milano, 1995.

Prosperi Valenti Rodinò S., *Disegni romani dal XVI al XVIII secolo*, Roma 1995.

Vasco Rocca S., Borghini G., *Giovanni V del Portogallo (1707-1750) e la cultura del suo tempo*, studi in occasione della mostra "Roma Lusitana Lisbona Romana", (Roma, Complesso Monumentale di San Michele a Ripa, 3 dicembre 1990 - 31 gennaio 1991), Roma 1995.

1996

Anselmi A., *The high altar of S. Carlo ai Catinari, Rome*, in "The Burlington Magazine", CXXXVIII, 138, 1996, pp. 660-667.

Berardi L., *Vercelli, Museo Francesco Borgogna*, in "...quei leggerissimi tocchi di penna o matita...". *Le collezioni di disegni in Piemonte*, a cura di G.C. Sciolla, Milano 1996, pp. 224-237.

Catalano A., *San Silvestro in Capite*, in "Roma Sacra. Guida alle chiese della Città Eterna", vol. V, Roma 1996, pp. 10-17.

Fagiolo Dell'Arco M., *Jean Lemaire pittore "antiquario"*, Roma 1996.

Fornasari L., *Proposte d'attribuzione per cinque tele aretine del Seicento*, in "Bollettino d'informazione. Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti", 31, 1996, pp. 20-27, 62-63.

Lanzetta L., *Sant'Andrea al Quirinale*, in *Le chiese di Roma illustrate. Nuova serie*, n. 30, Roma 1996.

Maggini C., *Antonio Mercurio Amorosi pittore (1660-1738) Catalogo generale*, Rimini 1996.

Michel O., *Vivre et peindre à Rome au XVIII siècle*, Roma 1996.

1997

Bernardini M.G., *Lazzaro Baldi*, in Lo Bianco A., *Pietro da Cortona 1597-1669*, Milano 1997, pp. 213-222.

Contini R., *Pietro da Cortona e la sua terra: da allievo a maestro*, Milano 1997.

Fagiolo Dell'arco M., *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio - 15 settembre 1997), 2 voll, Roma 1997.

Fagiolo Dell'Arco M., Carandini M., *La Festa Barocca*, Roma 1997.

Fischer Pace U.V., *Disegni del Seicento Romano*, Firenze 1997.

Fortuna M.M., *Origine del convento di S. Domenico in Soriano e della sua immagine miracolosa*, Soriano Calabro 1997.

Leoni L., *La Conversione di San Paolo di ignoto cortonesco*, in "Castelli romani", 6, 1997, pp. 166-169.

Lo Bianco A., *Pietro da Cortona 1597-1669*, Milano 1997.

Picca F., *Le stampe della Collezione D'Errico: incisori europei dal Cinquecento al Settecento*, Bari, 1997.

Prosperi Valenti Rodinò S., *Pietro da Cortona e il disegno*, catalogo della mostra, (Roma, Accademia di San Luca, 31 ottobre 1997 - 10 febbraio 1998), Roma 1997.

Spengler D., *Eine Heiligemita des Stanilaus Kotska von Giovanni Battista Lenardi*, in "Das Munster", 50, 1997, pp. 204-213.

1998

Il Sei e Settecento a Roma nella Collezione Lemme, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale, 2 luglio - 13 settembre 1998), Milano 1998.

Bentini J., *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, catalogo della mostra (Galleria Estense, Palazzo dei Musei, Modena, 3 ottobre - 13 dicembre 1998), Milano 1998.

Bjurstrom P., Magnusson B., *Italian Drawings: Umbria, Rome, Naples*, Stockholm 1998.

Buttafuoco G., *Nuovissima guida della città di Piacenza con alquanti cenni topografici, statistici e storici*, Piacenza 1998.

Fagiolo Dell'arco M., *Pietro da Cortona e i "Cortoneschi" bilancio di un centenario e qualche novità*, Roma 1998.

Graf D., *Disegni di Pietro da Cortona e della sua scuola per il Missale Romanum del 1662*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997) a cura di C.L. Frommel, S. Schutze, Milano 1998, pp. 201-214.

Il Sei e Settecento romano nella collezione Lemme, catalogo della mostra. (Roma, Palazzo Barberini, 21 ottobre 1998 - 6 gennaio 1999), a cura di P. Rosenberg, C. Strinati, Roma 1998.

Leoni L., *Una datazione ed un committente per la Conversione di San Paolo di ignoto cortonesco al Museo Capitolare di Velletri*, in "Castelli Romani", 5, 1998, pp. 139-141.

Roy H., *Catalogue raisonné des peintures italiennes et espagnoles conservées dans les collections publiques et classées monuments historiques dans les églises de la région Poitou-Charentes. XVe-XIXe siècles*, Paris 1998

1999

Acidini Luchinat C., *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Roma 1999.

Barberini M.G., Dandele T., Hammond F., Olszewski E.J., Safarik E.A., Waddy P., Walker S., *Life and the arts in the palaces of Rome: ambiente barocco*, London 1999.

Barbiellini Amidei R., Carloni L., Tempesta C., *Andrea Sacchi 1559-1661*, Roma 1999.

Bevilacqua M., *Sant'Andrea al Quirinale*, in *Bernini e la Roma di Alessandro VII*, a cura di A. Coliva, M. Fagiolo, Roma 1999, pp. 208-227.

Diana E., *San Matteo e San Giovanni di Dio: due ospedali nella storia fiorentina; struttura nosocomiale, patrimonio fondiario e assistenza nella Firenze dei secoli XV-XVIII*, Firenze 1999.

Negro A., *La collezione Rospigliosi: la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Roma 1999.

Pittura barocca romana dal Cavalier d'Arpino a Fratel Pozzo: La collezione Fagiolo, catalogo della mostra, (Ariccia, Palazzo Chigi, 20 novembre 1999 - 12 marzo 2000), Milano 1999.

Roy H., *La décollation de saint Léger de G. B. Lenardi (1656-1704)*, in "Le Pays Chauvinois", n. 37, 1999, pp. 189-194.

Rotondi V., *Repertorio*, in *Firenze e i primi Giubilei. Un momento di storia fiorentina della solidarietà*, a cura di R. Stopani, Firenze 1999, pp. 75-76.

Turner N., *Italian Drawings in the British Museum, Roman Baroque Drawings*, 2 voll., London 1999.

2000

Adorante M.A., *Il Duomo di Teramo e i suoi tesori d'arte*, Pescara 2000.

Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre 2000 - 10 gennaio 2001), a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena 2000.

Barroero L., *L'Accademia di San Luca e l'Arcadia da Maratti a Benefial*, in *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra, (Roma, Accademia di San Luca, 22 settembre - 31 ottobre 2000), a cura di A. Cipriani, Roma 2000, pp. 11-13.

Cancedda F., *La stamperia Gonzaga a San Marcello: storia e annali (Roma 1704-1719)*, Roma 2000.

Farinella V., *Bellori e la Colonna Traiana*, in *L'idea del Bello, viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni ed ex

Teatro dei Dioscuri, 29 marzo - 26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, 2 voll., Roma 2000, pp. 589-604.

Fusconi G., *Cento capolavori dall'Istituto nazionale per la grafica. Disegni dal '500 all'800*, Venezia 2000.

Lanzetta L., *Ludovico Gimignani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma 2000.

Lo Bianco A., *Pietro da Cortona e gli allievi : l'uso del disegno tra progetto e esecuzione* in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, Milano 2000, pp. 272-287.

Magliozzi G., *Nei fratelli vedeva Gesù. Biografia di San Giovanni di Dio*, Roma 2000.

Merz J.M., *Recensione a Nicholas Turner e Rhoda Eitel-Porter, Roman Baroque Drawings*, in "Kunstchronik", n. 7, luglio 2000, pp. 320-331.

Sabatucci D., *Giolo destino d'un eremita. Dal Medioevo a oggi tra fede e irrazionalità*, Roma 2000.

Sansone R., *Museo diocesano di Velletri*, Milano 2000.

La Basilica di San Pietro in Vaticano, a cura di A. Pinelli, 3 voll., Modena 2000.

Tellini Santoni B., Monodori A., *Libri e cultura nella Roma di Borromini*, catalogo della mostra, (Roma, Biblioteca Valicelliana, 19 gennaio - 2 marzo 2000), Roma 2000.

2001

Brink S., *Alcuni disegni di G.B. Lenardi nella collezione della Kunstakademie di Düsseldorf nel nuovo Museum Kunst Palast*, in "Studi di Storia dell'Arte", XII, 2001, pp. 95-112.

Carlino C., *La "scuola" di Monteleone. Disegni dal XVII al XIX secolo*, catalogo della mostra, (Vibo Valentia, Museo archeologico statale, Castello Normanno Svevo, 15 settembre - 11 novembre 2001), Vibo Valentia 2001.

Casale V., *La pinacoteca settecentesca nella navata centrale di San Clemente* in E. Borsellino, V. Casale, *Roma "il tempio del vero gusto": la pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, atti del convegno internazionale di studi, (Salerno-Ravello 26-27 giugno 1997), Firenze 2001, pp. 46-49, 55-57.

Fagiolo dell'Arco M., *Pietro da Cortona e i cortoneschi Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Milano 2001.

Guerrieri Borsoi M.B., *n. 127 Antonio Creccolini, Martirio di san Clemente, n. 131 Giacomo Triga, Sant'Ignazio di Antiochia*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, a cura di G. Cucco, Venezia 2001, pp. 291, 294.

Guerrieri Borsoi M.B., *Il restauro della Basilica di San Clemente promosso da Clemente XI*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, catalogo della mostra, (Urbino, Palazzo del Collegio, 29 giugno - 30 settembre 2001 e Roma, Complesso Monumentale di San Michele a Ripa, 26 ottobre 2001 - 12 gennaio 2002), a cura di G. Cucco, Venezia 2001, pp. 110-115.

La Roma di Papa Albani (1700-1721) Percorsi nella città tra interventi e scoperte nel pontificato di Clemente XI, a cura di L. Arcangeli, A. Negro, L. de Lachenal, Roma 2001.

Lacchia C., Schiavi A., *Museo Borgogna. Storia e collezioni*, Cologno Monzese 2001.

Negro A., *La decorazione clementina di San Giovanni in Laterano*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, catalogo della mostra, (Urbino, Palazzo del Collegio, 29 giugno - 30 settembre 2001 e Roma, Complesso Monumentale di San Michele a Ripa, 26 ottobre 2001 - 12 gennaio 2002), a cura di G. Cucco, Venezia 2001, pp. 99-109.

Olivesi M.J., *La peinture baroque romaine au Musée Fesch*, Quercy 2002.

Papini M., *Il Sileno con otre di Palazzo Barberini*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", 56, III Serie, XXIV, 2001, pp. 21-46.

Periti G., *La raccolta d'arte del Cardinal Alberoni a Piacenza*, Piacenza 2001.

Pezzini Bernini G., *La collezione di disegni e stampe Corsini nell'ambito del collezionismo di grafica del XVIII secolo*, in *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe, Storia e Collezioni 1875-1975*, a cura di G. Mariani, Roma 2001 pp. 65-100.

Pierguidi S., *Il collezionismo del Cardinal Fabrizio Spada: le scelte iconografiche*, in "Studi di Storia dell'Arte", XII, 2001, pp. 135-152.

Prosperi Valenti Rodinò S., *Clemente XI collezionista di disegni*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, catalogo della mostra, (Urbino, Palazzo del Collegio, 29 giugno - 30 settembre 2001 e Roma, Complesso Monumentale di San Michele a Ripa, 26 ottobre 2001 - 12 gennaio 2002), a cura di G. Cucco, Venezia 2001, pp. 40-47.

Rudolph S., *La direzione artistica di Carlo Maratti nella Roma di Clemente XI*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, catalogo della mostra, (Urbino, Palazzo del Collegio, 29 giugno - 30 settembre 2001 e Roma, Complesso Monumentale di San Michele a Ripa, 26 ottobre 2001 - 12 gennaio 2002), a cura di G. Cucco, Venezia 2001, pp. 59-61.

Sanguineti D., *Giovanni Maria delle Piane, il Mulinaretto: "tavole istoriate" e ritratti di "indicibil grazia" e "giusta naturalezza"*, in "Studi di Storia dell'Arte", XII, 2001, pp. 113-134.

Scocco Marini A., *Le chiese nei quartieri di Teramo*, Teramo 2001.

Visonà M., *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in *Storia delle Arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, pp. 165-180.

2002

Amato P., Corrado Giaquinto "noto per il suo valore nella pittura" (Molfetta 1703-Napoli 1766). Catalogo ragionato dei dipinti molfettesi, Roma 2002.

Massari M.C., *Stime giudizi: un "filo rosso" nella vita dell'Accademia, I. Storia di un privilegio*, in *Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi, P.P. Racioppi, Roma 2002, pp. 269-280.

Rubbio G., *La Basilica di S. Sabina sull'Aventino un esempio di "classicismo" nella Roma del V secolo*, Palermo 2002.

2003

Bellesi S., *Vincenzo Dandini e la pittura a Firenze alla metà del Seicento*, Pisa 2003.

Benocci C., *Il Cardinale Gaspare di Carpegna*, in *Illuminismo e ilustración: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma 2003, pp. 65-83.

Bora G., *Il Museo Borgogna: i disegni*, catalogo della mostra "I disegni di un collezionista. Quattro secoli di arte grafica nella raccolta di Antonio Borgogna", (Vercelli, Museo Borgogna, 19 aprile - 6 luglio 2003), Cologno Monzese 2003.

Cristelli F., *Arezzo e la Toscana tra i Medici e i Lorena, 1670-1765: Atti del Convegno*, (Arezzo, Archivio di Stato, 16-17 novembre 2001), Città di Castello 2003.

Disegno e disegni, per un rilevamento delle collezioni dei disegni italiani, giornata di studi (Firenze, 13 novembre 1999), a cura di A. Forlani Tempesti, S. Prospero Valenti Rodinò, Firenze 2003.

Draghi A., *La chiesa della Navicella dal XVII al XIX secolo. I dipinti della parete absidale*, in *Caelius I. Santa Maria in Domnica, San Tommaso in formis e il Clivus scauri*, a cura di A. Englen, Roma 2003, pp. 367-371.

Englen A., *Caelius I. Santa Maria in Domnica, San Tommaso in formis e il Clivus scauri*, Roma 2003.

Fornasari L., *Il collezionismo ad Arezzo nel Seicento e nel Settecento. Le collezioni Albergotti e Fossombroni*, in "Annuali Aretini", XI, 2003, pp. 53-86.

L. Fornasari L., *L'arte ad Arezzo tra il 1670 e il 1765. Dominio fiorentino e penetrazioni diverse*, in F. Cristelli, *Arezzo e la Toscana tra i Medici e i Lorena, 1670-1765: Atti del Convegno*, (Arezzo, Archivio di Stato, 16 - 17 novembre 2001), Città di Castello 2003, pp. 199-231.

Graf D., *Le grandi collezioni pubbliche di disegni italiani in Germania*, in *Disegno e disegni, per un rilevamento delle collezioni dei disegni italiani*, giornata di studi (Firenze, 13 novembre 1999), a cura di A. Forlani Tempesti, S. Prospero Valenti Rodinò, Firenze 2003, pp. 39-69.

Grasselli M.M., *Colorful Impressions. The printmaking revolution in eighteenth-century France*, Aldershot 2003.

Turner N., *The Italian Drawings Collection of Cavaliere Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742)*, in *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500 - 1750*, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Ashgate 2003, pp. 183-204.

Walker S., *Tessin, Schor, and Roman Baroque Decorative Arts*, in "Konsthistorisktidskrift", 72, 2003, pp. 103-112.

2004

Bonci P., *Madonne coronate in Italia e nel mondo nel terzo centenario dell'incoronazione di Maria SS.ma delle Grazie di San Giovanni Valdarno*, Fiesole 2004.

Cavazzini P., *Claude's apprenticeship in Rome. The market for copies and the invention of the Liber veritatis*, in "Konsthistorisktidskrift", 73, 3, 2004, pp. 133-146.

Chiarini M., *I disegni italiani della biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest. Catalogo generale*, Firenze, 2004.

Crielesi A., *Montecompatri. Il pittore Don Filippo Luzi (1665 - 1722)*, in "Lazio ieri e oggi", 2004, 481, pp. 370-372.

Guerrieri Borsoi M.B., *Gli Strozzi a Roma: mecenati e collezionisti nel Sei e Settecento*, Roma 2004.

Il Tempio Vaticano (1694): Carlo Fontana, a cura di G. Curcio, Milano 2004.

La collezione del principe da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta Corsini, a cura di E. Antetomaso, G. Mariani, Roma 2004.

Morello G., *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, catalogo della mostra, (Genova, Galleria di Palazzo Franzoni, 14 febbraio – 16 maggio 2004), Milano, 2004.

Olszewski E.J., *The inventory of paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, in "American university studies", s. 20, Fine arts, 36, New York 2004.

Prosperi Valenti Rodinò S., *Lorenzo e Neri Corsini collezionisti di disegni*, in *La collezione del principe da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta Corsini*, a cura di E. Antetomaso, G. Mariani, Roma 2004, pp. 32-47.

Rinaldi S., *I dipinti del Museo Civico di Viterbo*, Todi 2004.

Simonetta G., Gigli L., Marchetti G., *Sant'Agnese in Agone a Piazza Navona. Immaginario Luce Ordine Suono nelle Fabbriche Pamphilj*, Roma 2004.

2005

Agati A., *Villa Alberoni-Paganini*, in A. Campitelli, *Verdi Delizie. Le ville, i giardini, i parchi storici del Comune di Roma*, Roma 2005, pp. 159-162.

Costamagna P., Bonfait O., Preti Haward M., *Le gout pour le peinture italienne autour de 1800, predécesseures, modèles, et councurrents du cardinal Fesch*, catalogo della mostra, Ajaccio, Musee Fesch, 1-4 marzo 2005, Ajaccio 2006.

Debenedetti E., *Artisti e artigiani a Roma: dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1755*, 3 voll., Roma 2005.

Di Macco M., *Corrado Giaquinto a Torino*, in *Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra*, catalogo della mostra a cura di M. Solaro, Bologna 2005, pp. 53-62.

Lo Bianco A., *Il Settecento a Roma*, Roma 2005.

Mandelli V., *Giovan Giacomo Leonardi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, 2005.

Mertz J.M., *Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Dusseldorf*, Berlin 2005.

Nessi S., *Andrea Camassei un pittore dei Seicento tra Roma e l'Umbria*, Perugia 2005.

Noack F., *Schedarium der Kunstler in Rom*, Roma 2005.

Tiberia V., *La Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Galatina 2005.

Volpi M., *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa del '700 a Roma*, in *Corrado Giaquinto: il cielo e la terra*, catalogo della mostra a cura di M. Scolaro, Argelato (Bologna) 2005, p. 44.

2006

Barbolani Da Montauto N., *Francesco Maria Niccolò Gabburri "gentiluomo intendente al pari d'ogni altro e dilettante di queste bell'arti"*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di M. Gregori e R.P. Ciardi, Firenze 2006, pp. 83-94.

Battistella F.G.M., *Il polittico di San Bernardo nella sagrestia della Cattedrale di Teramo e altre testimonianze dell'attività pittorica di Sebastian Majewski*, in *Teramo e la Valle del Tordino. Documenti dell'Abruzzo teramano*, 7 voll., 1983-2006, VII, 1, 2006, pp. 504-515.

Battistella, F.G.M., *L'altare ligneo di San Bernardo nella sagrestia della Cattedrale di Teramo e altre testimonianze dell'arte dell'intaglio in città*, in *Teramo e la Valle del Tordino. Documenti dell'Abruzzo teramano*, 7 voll., 1983-2006, VII, 1, 2006, pp. 578-588.

Claude H., Collin S.H., Kevers-Pascalis C., *Saint Nicolas des Lorrains à Rome. Chronique d'une renaissance*, Hettange-Grande 2006.

Di Castiglione R., *La Massoneria nelle due Sicilie e i fratelli meridionali del '700*, 6 voll., Roma 2006-2014.

Epifani M., *Una lotteria nella Roma del primo Settecento: i quadri di Francesco Alessandro Sensini spedizionario*, in "Paragone", LVII, 677, terza serie 68, 2006, pp. 90-103.

Gregori M., Ciardi R. P., *Il Settecento*, Roma 2006.

Pasti S., *Pietro da Cortona e la Galleria di Alessandro VII al Quirinale*, in *Roma Barocca*, catalogo della mostra, (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 giugno - 29 ottobre 2006), a cura di M. Fagiolo, P. Portoghesi, Milano 2006, pp. 88-97.

Rossi A., *Filippo Luzi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66, Roma 2006.

Rouillé N., *Peindre et dire les passions. La gestuelle baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles l'exemple du Musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio 2006.

Teani M., *Purgare il Purgatorio: attualità inattuale di un dogma bistrattato*, in *Purgatorio e Purgatori. Viaggi nella Storia, nell'immaginario, nella coscienza e nella conoscenza*, atti del convegno, (Sassari, 23-26 novembre 2005), Sassari 2006, pp. 2-25.

Vicini M.L., *Il Collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*, Roma 2006.

2007

Bicart-Sée L., *Charles-Paul-Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart de Saint-Morys and his drawings*, in "Master drawings", 45, 1, 2007, pp. 103-105.

Calzona A., Campari R., Mussini M., Quintavalle A.C., *Immagine e Ideologia: studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milano, 2007.

Costamagna P., Blumenfeld C., Fragonard J.H., *Le cardinal Fesch et l'art de son temps. Fragonard, Marguerite Gérard, Jacques Sablet, Louis-Léopold Boilly*, catalogo della mostra, Ajaccio, Musée Fesch, 15 giugno - 30 settembre 2007, Paris 2007.

Giacomini F., *Per reale vantaggio delle arti e della storia: Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma 2007.

Hattori C., *Contemporary Drawings in the Collection of Pierre Crozat*, in "Master Drawings", 45, 2007, pp. 38-53.

Mochi Onori L., *Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini. Dipinti del '700*, Roma 2007, pp. 118-119, p. 189

Petrucchi F., *Il Museo del Barocco Romano: la Collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, catalogo della mostra, (Ariccia, Palazzo Chigi, 10 novembre 2007 – 10 febbraio 2008), Roma 2007.

Puliti Pagura L., *Francesco Trevisani (1656-1746) un pittore da Capodistria a Roma*, Mariano del Friuli 2007.

Sapori G., *Fiamminghi nel cantiere Italia. 1560-1600*, Milano 2007.

Spengler D., *Glorificatio historiae – ein Frontispiz Giovanni Battista Lenardis*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", I, Monaco, 2007, pp. 365-380.

Un gioiello del barocco romano a Camerano: la chiesa di Santa Faustina e la cappellania istituita da Carlo Maratti, a cura di S. Rudolph, Milano 2007.

Wolfe K., *Il pittore e il musicista. Il sodalizio artistico tra Francesco Trevisani e Arcangelo Corelli*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*, atti del congresso internazionale di studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003), a cura di G. Burnett, S. La Via, A. D'Ovidio, Firenze 2007, pp. 169-197.

2008

Arcidiacono M., *Artisti francesi della Città Eterna*, in *Fiamminghi e altri Maestri. Gli Artisti Stranieri nel Patrimonio del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno*, Roma 2008.

Barroero L., Mazzocca F., *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle corti e il Grand Tour*, Milano 2008.

Giometti C., *Carlo Maratta intorno al 1670 novità e precisazioni*, in "Ricerche di storia dell'arte", 96, 2008, pp. 65-76.

Mochi Onori L., Vodret Adamo R., *Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini. I dipinti. Catalogo sistematico*, Roma 2008.

Rudolph S., *Le pale eseguite da Francesco Trevisani negli anni ottanta del Seicento per i primi due altari nella navata sinistra del duomo*, in M. Lorenzoni, *Le pitture del Duomo di Siena*, Milano 2008, pp. 172-181.

Un regista del gran teatro del Barocco. Johann Paulus Schor und die international Sprache des Barock, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Biblioteca Hertziana, 6-7 ottobre 2003), a cura di C. Strunck, München 2008.

2009

Fastes & maléfices. Astrologues, magiciens & sorciers, catalogo della mostra (Musée de Saint-Antoine-l'Abbaye, 14 giugno - 20 settembre 2009), a cura di G. Mocellin, N. Weill-Parot, B. Beys, J. Véronèse et al., Lione 2009.

Fileti M., *Storia di una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Firenze 2009.

Giometti C., “*Li stucchi sono bellissimi, e ricchissimi d'oro*”. *La fortuna della decorazione in stucco a Roma in epoca tardo-barocca*, in *Material of sculpture between technique and semantics*, a cura di A. Lipińska, (*Acta Universitatis Wratislaviensis*, 29), Wrocław 2009, pp. 349-366.

La vita, gli scritti e la spiritualità di S. Giovanni di Dio, a cura di Fra G. D'Auria, Fra G. Magliozzi, Roma 2009.

Lorusso Romito L., *Galleria Nazionale della Puglia Girolamo e Rosaria Devanna. Guida*, Bari 2009.

Magliozzi G., *La Madonna e San Giovanni di Dio in tre dipinti ideati da Lazzaro Baldi*, in *Il Melograno. Taccuino virtuale giovandiano*, XI, 10, 2 aprile 2009, Manila, 2009, pp. 1-7.

Negro A., *I ritrovati affreschi della galleria di Alessandro VII al Quirinale. Aggiornamenti e proposte attributive su Schor, Canini, Colombo, Fabrizio Chiari, Baldi, Ferri, Grimaldi e Lauri*, in “*Bollettino d'Arte*”, 6, 146, 2009, pp. 155-166.

Petrucci F., *Baciccio. Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Roma 2009

2010

Calenne L., *Prime ricerche su Orazio Zecca da Montefortino (oggi Artena): dalla bottega del cavalier d'Arpino a quella di Francesco Nappi*, Roma, 2010.

Fidanza G.B., *Le vicende artistiche della chiesa di Sant'Anastasia al Palatino nel Seicento: una verifica con la visita apostolica del 1727*, in “*Bollettino d'arte*”, VII, n. 6, aprile-giugno 2010, pp. 123-144.

Guerrieri M., *Collezionismo e mercato di disegni a Roma nella prima metà del Settecento: protagonisti, comprimari, comparse*, tesi di dottorato, Roma, Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Studi Storico Artistici 2010.

Lambertini P., *La beatificazione dei servi di Dio e la canonizzazione dei beati*, 4 voll., Città del Vaticano 2011.

Roettgen S., “*Übung macht den Meister*”. *Zu den akademischen Aktstudien der Sammlung Krahe*, in *Akademie. Sammlung. Krahe. Eine Künstlersammlung für Künstler*, a cura di S. Brink, B. Wismer, Düsseldorf 2013, pp. 110-125.

Wolfe K., *Trevisani - Autoritratto*, Ariccia 2010.

2011

Curzietti J., *Giovan Battista Gaulli. La decorazione della chiesa del SS. Nome di Gesù*, Roma 2011.

Donati C., *Il paliotto dell'altare*, in "L'Isola della Salute. Bimestrale della Curia Generalizia e dell'Ospedale San Giovanni Calibita", V, XXIV, gennaio-febbraio 2010, p. 14.

Roettgen S., *Antonio Cavallucci e la sua pittura religiosa. Un pictor christianus nella Roma di Pio VI*, in *Palazzi, chiese, arredi e scultura. Studi sul Settecento Romano*, a cura di Elisa Debenedetti, 27, Roma 2011, pp. 253-291.

2012

Anselmi A., *Le chiese spagnole nella Roma del Seicento e del Settecento*, Roma 2012.

Arisi F., *Roberto De Longe*, Piacenza 2012.

Bartoni L., *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Roma 2012.

Benedetti S., *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, Roma 2012.

Colombo E., *In virtù dell'obbedienza. Tirso González de Santalla (1624-1705) missionario, teologo, generale*, in *Avventure dell'obbedienza nella Compagnia di Gesù. Teorie e prassi fra XVI e XIX secolo*, a cura di C. Ferlan, F. Alfieri, Bologna 2012, pp. 97-137.

Contessa L., Thierry L., *Chefs-d'oeuvre des collections napoléoniennes de la Ville d'Ajaccio*, Ajaccio 2012.

Cornini G., "Pittura per l'eternità". *Lo studio del mosaico e la decorazione a San Pietro da Gregorio XIII a Pio VII*, in *La Basilica di San Pietro, fortuna e immagine*, a cura di G. Morello, Roma 2012, pp. 371-443

Ghidetti E., Diana E., *Settecento anni di storia, San Giovanni di Dio un ospedale da non dimenticare*, Firenze 2012.

Ghilardi M., *Sed perit titulus confracto marmore sanctus. L'epigrafia funeraria di Roma tra recupero tardoantico e apologia moderna*, in *PIGNORA AMICITIAE: Scritti di storia antica e di storiografia offerti a Mario Mazza*, 2 voll., II, Roma 2012, pp. 239-276.

Jacobsen H., *Luxury and Power. The Material World of the Stuart Diplomat, 1660-1714*, Oxford 2012.

Lo Bianco A., *Un ritratto inedito di Corrado Giaquinto e forse due*, in *Per Citti Siracusano Studi sulla pittura del Settecento in Sicilia* a cura di G. Barbera, Messina 2012, pp. 65-68.

Pangrazi T., *Estetica e accademia. La retorica delle arti in Giuseppe Ghezzi (1634-1721)*, Roma 2012.

Petrucci F., *Dipinti del Barocco romano da Palazzo Chigi in Ariccia*, Roma 2012.

Petrucci F., *Pier Francesco Mola (1612 - 1666). Materia e colore nella pittura del '600*, Roma 2012.

Rita G., *La biblioteca Alessandrina di Roma (1658-1998)*, Bologna 2012.

Rosenberg R., *Le cardinal Fesch, Poussin et "Midas"*, Ajaccio 2012.

2013

Čapeta Rakić I., *La visione del frate domenicano Lorenzo dalla Grotteria e gli echi dell'iconografia del miracolo di Soriano in Dalmazia*, in "Ikon", 6, 2013, pp. 199-212.

Curzi V., *Rispecchiamenti e ciclicità della storia. La celebrazione degli "Uomini illustri" nelle arti del Settecento tra Italia e Inghilterra*, in *Exempla Virtutis. Un Pantheon a Ravenna per le Arti*, a cura di N. Ceroni, A. Fabbri, C. Spadoni, "Pagine del mar", 5, 2013, pp. 33-49.

Debenedetti E., *Studi sul Settecento romano. Artisti e artigiani a Roma III dagli stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, Roma 2013.

De Marchi A., *Mola. Il disegno e la pittura. Psicologia e filologia a confronto*, Milano 2013.

De Marco E., *Lo studio del Nudo nell'Accademia Romana da Clemente XII a Benedetto XIV*, in "Lambert Krahe (1712 - 1790), Maler, Sammler, Akademiegründer", a cura di K. Bering, "Artificum", 43, 2013, pp. 103-124.

Godart L., *La Galleria di Alessandro VII*, in *Il Palazzo e il Colle del Quirinale. Dai restauri del settennato Napolitano a Palazzo Valentini e alle Collezioni Colonna e Pallavicini*, Roma 2013, pp. 113-125.

Prosperi Valenti Rodinò S., *Giovanni Gaetano Bottari "eminenza grigia" della politica culturale dei Corsini*, in *I Corsini tra Firenze e Roma*, atti della giornata di studi "I Corsini tra Firenze e Roma. Aspetti della politica culturale di una famiglia papale tra Sei e Settecento", (27 - 28 gennaio 2005, Roma, Palazzo Poli) a cura di E. Kieven, S. Prosperi Valenti Rodinò, Milano 2013, pp. 157-170.

2014

Cappelletti F., *La collezione Pallavicini e il palazzo del giardino a Montecavallo*, Roma 2014.

Carneiro S., *Espectáculo fúnebre y expresión figurada: el Breve compendio e narraçam do fúnebre espectáculo (1709) de Sebastião da Rocha Pita*, in "Revista de Crítica Literaria Latinoamericana", 40, n. 79, 2014, pp. 335-358.

D'Amico A., *Il San Nicola di Bari un testamento spirituale di Carlo Maratti per Camerano*, in *Un capolavoro di Carlo Maratti per Camerano*, Rebecca ed Eliezer al pozzo, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Corsini - Camerano, Chiesa di Santa Faustina, 28 giugno - 18 ottobre 2014), a cura di V. Sgarbi, G. Leone, A. D'Amico, Acqui Terme 2014, pp. 21-25.

Donati A., *Conoscere collezionando. I ritratti della collezione Gabburri*, Foligno 2014.

Feigenbaum G., *Display of Art in the roman palace 1550-1750*, Los Angeles 2014.

Giometti C., *Un dipinto ignoto di Carlo Maratti a Pietrasanta, variazioni sul tema della Santa Francesca Romana*, in "Paragone", 775, 3, 117, 2014, pp. 32-39.

Iafelice C., *Sebastianus Majewski pittore polacco nell'Abruzzo del XVII secolo e l'altare di San Berardo nella cattedrale di Teramo*, in "Il capitale culturale", X, 2014, pp. 723-735.

Martoni A., *Intorno a Lazzaro Baldi. Il dipinto con la velatio di Santa Maria Maddalena de' Pazzi nel monastero di San Giorgio Maggiore*, in *Aldèbaran*, a cura di Sergio Marinelli, Verona 2014, pp. 171-186.

Pacini P., *Roma 1669. Gli apparati per la canonizzazione di Maria Maddalena de' Pazzi*, in "Commentari d'arte", 19, 54-55, 2014, pp. 98-111, 125.

Pampalone A., *Cerimonie di laurea nella Roma barocca. Pietro da Cortona e i frontespizi ermetici di tesi*, Roma 2014.

Panarello M., *Il culto di San Domenico in Soriano tra Roma e Madrid*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII*, a cura di A. Anselmi, Roma 2014, pp. 537-556

Pio B., Santangelo E., Sgattoni M., *Il duomo di Teramo*, Teramo 2014.

Prosperi Valenti Rodinò S., *I disegni di Carlo Maratti nelle collezioni pubbliche italiane. Bilancio e precisazioni*, in "Bollettino d'arte", 7, 98, 19-20, 2013, pp. 73-98.

Santi F., *Una collezione seicentesca a Perugia*, Foligno 2014.

Smentek K., *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Ashgate 2014.

Turner S.L., White C., *Catalogue of Dutch and Flemish Drawings in the Victoria and Albert Museum*, London 2014.

2015

Agresti A., *Un artista e il suo mecenate. Francesco V, Antonio Cavallucci e la decorazione del Palazzo Caetani a via delle Botteghe Oscure*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", 3, 36, 2013, pp. 111-141.

Barocco a Roma la meraviglia delle arti, catalogo della mostra, (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 1 aprile - 26 luglio 2015), a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, A. Anselmi, Milano 2015.

Cipriani A., *Maratti e l'Accademia di San Luca*, in *Maratti e l'Europa*, atti delle giornate di studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (1713-2013), (Roma, Palazzo Altieri, Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma 2015, pp. 267-273.

Cola M.C., *Palazzo Valentini a Roma. La committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento*, in *Roma. Storia, cultura immagine*, a cura di M. Fagiolo Dell'Arco, 24, Roma 2015.

De Martino F.¹, *Lazzaro Baldi, La Congregazione dell'Oratorio e la torre dell'orologio dei Filippini*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", 29, 2015, pp. 23-32.

De Martino F.², *Precisazioni sui quadri di Lazzaro Baldi per la chiesa del Santissimo Sudario a Roma*, in *In corso d'opera 1. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, a cura di N. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi, Roma 2015, pp. 181-187.

Ginzburg S., *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Maratti e l'Europa*, atti delle giornate di studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (1713-2013),

(Roma, Palazzo Altieri, Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prospero Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma 2015, pp. 25-51.

Maratti e l'Europa, atti delle giornate di studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (1713-2013), (Roma, Palazzo Altieri, Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prospero Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma 2015.

Petrucci F., “*Ecclesia Triumphans*” tra Maratti e Baciccio, in *Barocco a Roma la meraviglia delle arti*, catalogo della mostra, (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 1 aprile - 26 luglio 2015), a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, A. Anselmi, Milano 2015, pp. 185-195.

Pierguidi S., *Attraverso gli occhi di Bellori la rivalità tra Maratti e Brandi*, in “*Ricche Minere*”, 2, 2015, pp. 45-55.

Serafinelli G., *Giacinto Brandi (1621-1691). Catalogo ragionato delle opere*, 2 voll. Torino 2015.

2016

Albi S., *La cappella Alaleona in Sant'Isidoro. Maratti, Bellori e l'inizio di “un virtuoso legame di amicizia”*, in *Maratti e la sua fortuna*, (giornate di studio internazionale, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, 12-13 maggio 2014), a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2016, pp. 27-52.

Bevilacqua M., A. Capriotti, *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Roma 2016.

Brink S., *Die Zeichnungen des Carlo Maratti, Berrettoni, Calandrucci, Chiari, De' Pietri, Melchiorri und Vieira in der Sammlung der Kunstakademie am Museum Kunstpalast zu Düsseldorf*, in *Maratti e la sua fortuna*, (giornate di studio internazionale, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, 12-13 maggio 2014), a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2016, pp. 163-187.

Di Giuseppe di Paolo V., Il “Martirio di Sant'Andrea” del Borgognone nella formulazione del “bel composto” berniniano. Genesi, elaborazione visiva e fortuna iconografica, in Bevilacqua M., A. Capriotti, *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Roma 2016, pp. 93-101.

Ferraris P., *Ex voto. Tra arte e devozione*, Padova 2016.

Giometti C., *Maratti, Guidi e Passeri contaminazioni tra pittura e scultura sul finire del Seicento a Roma*, in *Maratti e la sua fortuna*, (giornate di studio internazionale, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, 12-13 maggio 2014), a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2016, pp. 129-146.

Grisolia F., “*The thought is delicious*”. *Maratti e i collezionisti inglesi di disegni*, in *Maratti e la sua fortuna*, (giornate di studio internazionale, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, 12-13 maggio 2014), a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2016, pp. 227-258.

Magliozzi G., *L'altare di Sant'Antonio abate*, in “*Vita Ospedaliera*”, LXXI, n.1, gennaio 2016, pp. 292-293.

Maratti e la sua fortuna, (giornate di studio internazionale, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, 12-13 maggio 2014), a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2016.

Petrucci F., *Giovanni Paolo Schor pittore tra Pietro da Cortona e Bernini*, in "Valori Tattili", 7, 2016, pp. 100-117.

Roettgen S., *Allievi, seguaci, imitatori e avversari l'impronta marattesca nella pittura romana del Settecento e il suo tramonto*, in *Maratti e la sua fortuna*, (giornate di studio internazionale, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, 12-13 maggio 2014), a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2016, pp. 11-25.

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 -17 gennaio 2017), a cura di C. Brook, E. Camboni, G.P. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali, Roma 2016.

Spear, R.E., *Dipingere per profitto. Le vite economiche dei pittori nella Roma del Seicento*, Roma, 2016.

2017

Albl S., *Beobachtungen zu Zeichnungen von Lazzaro Baldi, das Problem der Funktionszuweisung*, in "Frühneuzeit-Info", 28, 2017, pp. 209-218.

Barchiesi S., Ferrara D., *"Passeggiando una sacra galleria". Le idee di Sebastiano Resta per il completamento decorativo della Chiesa Nuova*, in *Padre Sebastiano Resta (1635-1714) milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017, pp. 93-104.

Biferali F., *I bozzetti di Francesco Trevisani per San Silvestro in Capite all'Accademia Nazionale di San Luca*, in "Annali delle arti e degli archivi", 3, 2017, pp. 223-226.

Blank A., *Interpretare Parmigianino. Alcune considerazioni sui disegni incisi del conte di Caylus*, in atti del convegno *Invenit et delineavit. La stampa di traduzione tra Italia e Francia dal XVI al XIX secolo* (Roma, 7 giugno 2016) a cura di F. Mariano, V. Meyerin, in "Horti Hesperidum", VII, 2017, 2, pp. 295-314.

Carrara M., *Piombino: frammenti dal passato*, Piombino 2017.

Di Giuseppe Di Paolo V., *Pier Francesco Mola e Guillaume Courtois. La ridefinizione del corpus grafico e pittorico attraverso la lettura della vicenda critico-attributiva*, in *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca*, a cura di A. Amendola, J. Zutter, Mendrisio 2017, pp. 195-211.

Fischetti F., *Pier Francesco Mola principe dell'Accademia di San Luca*, in *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca*, a cura di A. Amendola, J. Zutter, Mendrisio 2017, pp. 137-153.

Gianandrea M., Annibali A., Bartoni L., *Il convento di Santa Sabina all'Aventino e il suo patrimonio storico-artistico e architettonico*, Roma 2017.

Leone F., *Per Johann Paulus Schor pittore: il carro d'oro del principe Borghese per il carnevale di Roma del 1664*, Firenze 2017.

Leone G., *Le storie della Vergine nella Cappella della Madonna della strada al Gesù. Il restauro*, Roma 2017.

Magliozzi G., *San Giovanni Grande, eroe della misericordia*, in *Il Melograno, taccuino virtuale giandidiano*, XIX, n. 1, 5 gennaio 2017, pp. 1-8.

Negro A., *Il cardinal Ottoboni: un ritratto "molto intimo" e alcune possibili committenze*, in "Temi e ricerche sulla cultura artistica", I, 2017, pp. 11-28.

Onori E., *Giovanni Andrea Generoli de Podeo Mirteto Sabinensis: un pittore sabino nella Roma del XVII secolo*, Poggio Mirteto 2017.

Padre Sebastiano Resta (1635-1714) milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2017.

Pampalone A.¹, *Il ruolo di Sebastiano Resta nella decorazione della Chiesa Nuova*, in *Padre Sebastiano Resta (1635-1714) milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2017, pp. 29-76.

Pampalone A.², *Un dipinto ritrovato di Lazzaro Baldi per la glorificazione di Rosa da Lima*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Fabrizio Lemme*, a cura di F. Baldassari, A. Agresti, Roma 2017, pp. 213-219.

Pitocco M., *I disegni di Ludovico Gimignani nel Fondo Corsini dell'Istituto Centrale per la Grafica*, in *Alcune carte di varie maniere, di colori o d'altra fatta*, a cura di L. Fiorentino, Firenze 2016, pp. 35-47.

Spadafora G., Camassa A., *La finta cupola di Sant'Ignazio di Loyola a Roma*, in "Ricerche di storia dell'arte", 122, 2017, pp. 93-103.

Sperindei S., *Addenda all'opera di Antonio Cavallucci*, in "Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon", 16, 2016, pp. 415-420.

Ticconi D., *Tommaso Mattei 1652-1726. L'opera di un architetto romano tra '600 e '700*, Roma 2017.

Vignola D., *La "Continenza di Scipione" fortuna di un tema presso i Farnese e il cardinale Alberoni*, in "Strenna piacentina", 2017, pp. 31-38.

2018

De Almeda Martins R.M., Migliaccio L., *Pluralidade Cultural nas Oficinas Missioneiras: artífices jesuítas, índios, negros, mestiços e a decoraçãodos espaços da Companhia de Jesus na América Portuguesa*, in *Arte y patrimonio cultural*, atti del 56 Congresso Internacional de Americanistas, a cura di M. Alcàntara, M. García Montero, F. Sánchez Lòpes, Salamanca 2018, pp. 392-403.

Luigi Garzi (1638-1721) pittore romano, a cura di F. Grisolia, G. Serafinelli, Milano 2018.

Magliozzi G., *Grazie alla munificenza di Clemente XI il nostro Ospedale dell'isola Tiberina potè inaugurare una seconda corsia*, in "Archivo Hospitalario. Revista de historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios", 16, 2018, pp. 239-256.

Paviolo M.G., *I testamenti dei cardinali: Philip Thomas Howard di Norfolk (1629-1694)*, Roma 2018.

Severini V., *Il pittore Romano Giacomo Triga (1674-1746) nella Tuscia viterbese. Un artista del XVIII secolo da rivalutare*, in "Lazio ieri e oggi", 620, 2018, pp. 68-73.

Ventra S., *L'ardore e il rigore. Luigi Garzi accademico di San Luca*, in *Luigi Garzi (1638-1721) pittore romano*, a cura di F. Grisolia, G. Serafinelli, Milano 2018, pp. 79-89.

2019

A. Griffo, *A proposito di carri, carrozze e cavalli*, in *Il carro d'oro di Johann Paul Schor. L'effimero splendore dei carnevali barocchi*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi e Palazzo Pitti, 20 febbraio - 5 maggio 2019), a cura di M.M. Simaro, A. Griffo, Livorno 2019, p. 147.

Albl S., *Carlo Marattis Werke für Sant'Isidoro im künstlerischen und kulturellen Kontext ihrer Zeit*, in S. Kubersky Piredda, *Il Collegio di Sant'Isidoro. Laboratorio artistico e crocevia d'idee nella Roma del Seicento*, Roma, 2019, pp. 143-174.

Borgorelli T., *Attraverso Gregorio Preti: un problema ancora irrisolto*, in *Il trionfo dei sensi. Nuova luce su Mattia e Gregorio Preti*, a cura di Y. Primarosa, Roma 2019, pp. 51-64.

Coppolaro M., *Da Berrettoni a Brandi, l'episodio della decorazione della volta di San Silvestro in Capite*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, 3, a cura di A. Bertuzzi, G. Pollini, M. Rossi, Roma 2019, pp. 127-133.

Di Pasquale G., *L'arte di costruire un capolavoro: la colonna Traiana*, catalogo della mostra, Firenze, Limonaia di Boboli, 21 giugno - 6 ottobre 2019, Firenze, 2019.

Giometti C., *I "Marmi mischi, Intagli Commessi" della cappella d'Elci in Santa Sabina e l'opera di Nazzarro Ferrari perito scalpellino*, in *I colori del marmo*, (Studi e fonti per la storia della scultura, 7), a cura di C. Giometti, C.M. Sicca, Pisa 2019, pp. 85-96.

Grisolia F., *I disegni di Giovan Battista Beinaschi nella collezione della Kunstakademie Düsseldorf al Kunstpalast*, Petersberg 2019.

Il carro d'oro di Johann Paul Schor. L'effimero splendore dei carnevali barocchi, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi e Palazzo Pitti, 20 febbraio - 5 maggio 2019), a cura di M.M. Simaro, A. Griffo, Livorno 2019.

Japón R., *La pintura italiana en los espacios granadinos de San Juan de Dios: La Basílica y el Archivo-Museo «Casa de los Pisa»*, in D. García Cueto, *La pintura italiana en Granada. Artista y coleccionistas, originales y copias*, Granada 2019, pp. 469-494.

Narducci M.S., *Il San Domenico in Soriano. Diffusione del culto e iconografia negli antichi Paesi Bassi spagnoli*, in "Arte cristiana", 107, 915, novembre-dicembre 2019, pp. 406-425.

Nouewirth M., *Johann Paul Schor e le sue origini: Innsbruck-Firenze-Roma*, in *Il carro d'oro di Johann Paul Schor. L'effimero splendore dei carnevali barocchi*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi e Palazzo Pitti, 20 febbraio - 5 maggio 2019), a cura di M.M. Simaro, A. Griffo, Livorno 2019, pp. 11-47.

Pierguidi S., *Un cabinet des meilleurs peintres modernes de toute l'Italie. L'impresa più gloriosa del cardinale Pietro Ottoboni*, in "Studi romani", 1, gennaio-giugno 2019, pp. 131-156.

Rosenberg P., Barthélemy-Labeeuw L., Delcroix M.L., Lumetta S., *Les dessins de la collection Mariette - Écoles italienne et espagnole*, 4 voll., Paris 2019.

Sebastiani Zoli C., *Sant'Ignazio di Loyola in Campo Marzio. Storia, arti e rilievo della Chiesa della Compagnia di Gesù*, Roma 2019.

Variati M., “*Tanto più saranno vinti dall'heroe soprastante*”. *Padre Resta e il desiderio di uniformità alla volta di Pietro da Cortona nel ciclo della navata di Santa Maria in Vallicella*, in “*Studi romani*”, 1, 2, 2019, pp. 189-208.

Ventra S., *L'Accademia di San Luca nella Roma del secondo Seicento. Artisti, opere, strategie culturali*, (Fondazione 1563: Quaderni sull'età e la cultura del barocco, 2), Firenze 2019.

Ventra S.¹, *Maratti in Accademia, dal filofrancesismo alla valorizzazione della pittura romana nella sua eterogeneità*, in “*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*”, 5, 11, 2019, pp. 37-55.

2020

Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento. Roma, Napoli, Venezia 1630-1680, a cura di A. Cosma, Y. Primarosa, Roma 2020.

Bilancia F., *L'ampliamento settecentesco dell'ospedale Fatebenefratelli sull'Isola Tiberina*, in *Studi sul Settecento Romano*, a cura di E. Debenedetti, V, 2020, pp. 99-137.

Cerica C., *Mattia e Gregorio Preti nella Pontificia Insigne Accademia dei Virtuosi al Pantheon*, in *Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento. Roma, Napoli, Venezia 1630-1680*, a cura di A. Cosma, Y. Primarosa, Roma 2020 pp. 150-157.

Tosini P., *The Frangipani Chapel in San Marcello. Farnesian Devotion, Antiquarian Taste, and Municipal Pride Chapels of the Cinquecento and Seicento in the churches of Rome*, a cura di C. Franceschini, S.F. Ostrow, P. Tosini, Roma 2020, pp. 18-39.

Grisolia F., “*Con pochi segni per lo più di carbone su carte oscure, e con pochi lumi di lapis bianco prendeva dal naturale*”. *Giovan Battista Beinaschi e il disegno in chiaroscuro*, in *Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento. Roma, Napoli, Venezia 1630-1680*, a cura di A. Cosma, Y. Primarosa, Roma 2020, pp. 191-211.

Kapustka M., *Die Abwesenheit der Idole. Bildkonflikte und Anachronismen in der Frühen Neuzeit*, Köln 2020.

L'Accademia di San Luca e il mito dell'Urbinate, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Palazzo Carpegna, 21 ottobre 2020 - 30 gennaio 2021), a cura di F. Moschini, V. Rotili, S. Ventra, Roma 2020.

Marras A., *Per Giovanni Battista Lenardi pittore: la pala “perduta” per la chiesa di San Nicola dei Lorenesi e alcune novità*, in “*Paragone*”, LXX, terza serie, 150-151, marzo-maggio 2020, pp. 71-88.

Petrucci F., *I “tenebristi” romani e il Cavalier Beinaschi. Considerazioni generali e qualche novità*, in *Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte*

del Seicento. Roma, Napoli, Venezia 1630-1680, a cura di A. Cosma, Y. Primarosa, Roma 2020, pp. 104-121.

Petrucci F., *La luce del Barocco. Dipinti da collezioni romane*, Roma 2020.

Piergusi S., *Sacchi and Camassei painters in the service of Taddeo Barberini*, "The Burlington Magazine", 162, 1402, gennaio 2020, pp. 32-36.

Tosini P., *The Frangipani Chapel in San Marcello. Farnesian Devotion, Antiquarian Taste, and Municipal Pride Chapels of the Cinquecento and Seicento in the churches of Rome*, a cura di C. Franceschini, S.F. Ostrow, P. Tosini, Roma 2020, pp. 18-39.

2021

Bernardini M.G., *Bernini. Catalogo delle sculture*, 2 voll., Torino 2021.

Brooks J., Lee C., *The identification of the "Pseudo-Crozat" mark (Lugt 474): Saint-Morys and Carrière*, in "Master drawings", 59, 3, 2021, pp. 391-409.

Conte G., *La decorazione interna della chiesa di Santa Maria della Concezione*, in M. Coppolaro, *Santa Maria in Campo Marzio dalle origini orientali alla Procura del Patriarcato di Antiochia dei Siri*, Roma 2021, pp. 109-136.

Coppolaro M., *Santa Maria in Campo Marzio dalle origini orientali alla Procura del Patriarcato di Antiochia dei Siri*, Roma 2021.

Donati C., *Un'antica raccolta di scritture concernenti la Religione di San Giovanni di Dio*, in "Archivo Hospitalario", 19, 2021, pp. 75-112.

La tradizione dell' "Ideale classico" nelle arti figurative dal Seicento al Novecento, a cura di M. di Macco, S. Ginzburg, Genova 2021.

Mancini M.F., *Perspective, illusory space, and communication. The Apotheosis of Saint Ignatius by Andrea Pozzo*, in *Illusion in cultural practice*, a cura di K. Rein, London - New York, 2021, pp. 141-164.

Marras A., *Tre incisioni inedite di Giovanni Battista Lenardi*, in "Grafica d'arte", XXXII, 128, ottobre-dicembre 2021, pp. 2-6.

Nastasi M., *Francesco Maria Niccolò Gabburri*, in *Anton Maria Zanetti di Girolamo. Fonti e documenti per la storia dell'arte veneta*, a cura di M. Magrini, 17, 2021, pp. 47-58.

Paolozzi M.C., *L'antico nella pittura di Ciro Ferri in due inediti disegni, dalla Colonna Traiana al fregio di Palazzo Milesi di Polidoro da Caravaggio*, in "Valori tattili", 18, luglio-dicembre 2021, pp. 4-19.

Salvagni I., *Da Universitas ad Academia. La fondazione dell'Accademia de i pittori e scultori di Roma nella chiesa dei Santi Luca e Martina al foro romano. Le professioni artistiche a Roma: istituzioni, sedi, società (1588-1705)*, in "Miscellanea della Società romana di storia patria", LXX, vol. 2, Frascati 2021.

Ventra S., *Il classicismo in Accademia di San Luca nel XVII secolo, presenze, strategie e alternative*, in *La tradizione dell' "Ideale classico" nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco, S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 439-449.

2022

Agresti A., *Carlo Maratti (1625-1713). Eredità ed evoluzioni del classicismo romano*, in *Vedere e rivedere. Collana di studi di storia dell'arte*, 9, Roma 2022.

Burbués J.P., *Antiche vite di San Giuseppe Calasanzio nell'Archivio e Biblioteca di San Pantaleo a Roma*, 2 voll., Madrid 2022.

Marras A., Joannes Bapt. Lenardi Romanus invenit et delineavit: *alcune incisioni inedite di Giovanni Battista Lenardi (1656-1703)*, in "Studi di Storia dell'Arte", 33, 2022, pp. 193-202.

Petracca E., *L'eredità romana di Robert van Audenaerde e Nicolas Dorigny nel Settecento*, in *La storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo*, a cura di I. Miarelli Mariani, T. Casola, V. Fraticelli, V. Lisanti, L. Palombaro, Roma 2022, pp. 313-321.

Proserpi Valenti Rodinò S., *I disegni di Carlo Maratti (1625-1713) nella collezione della Kunstakademie Düsseldorf al Kunstpalast*, Petersberg 2022.

Rudolph C., *Oliva and Gaulli's program at the Gesù and the Jesuit conception of the end of the history of salvation*, in "Artibus et historiae", 85, 2022, pp. 305-335.

Stanziola V., "La prima accademia di Roma". *Disegni e disegnatori dalla bottega di Benedetto Luti: riflessioni e novità su Giovanni Antonio Grecolini, Giacomo Triga, Giovanni Domenico Piestrini, Pietro Bianchi, Placido Costanzi*, in *Studi sul Settecento romano. Aspetti dell'arte del disegno*, 38, Roma 2022, pp. 221-238.

In corso di pubblicazione

Marras A., *Dalla raccolta del cardinal Howard una traccia documentaria per una Madonna di Raffaello*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, 5, a cura di G. Chiaraluce, G. Pedriglieri, P. Principi, E. Scurto, (in corso di pubblicazione).

Marras A., *Nuove considerazioni su un album di disegni decorativi della raccolta Corsini presso l'Istituto centrale per la grafica*, in *Il mestiere del conoscitore* a cura di N. Barbolani di Montauto (in corso di pubblicazione).

