

**THESE DE DOCTORAT DE L'ETABLISSEMENT UNIVERSITE BOURGOGNE FRANCHE-COMTE
PREPAREE A L'Université Bourgogne – Franche-Comté**

Ecole doctorale n° 594

SEPT – Sociétés, Espaces, Pratiques, Temps

Doctorat de Histoire de l'art

Par

M. IACOLINA Dario

***Réception et fortune d'un peintre italien en France: Giovanni Francesco Romanelli entre XVII^e et XVIII^e
siècle***

Thèse présentée et soutenue à « Rome », le « 24/05/2019 »

Composition du Jury :

M. MÉROT, Alain	Professeur, Université Paris-Sorbonne	Président
Mme GADY, Bénédicte	Conservateur du Patrimoine, Musée des Arts Décoratifs de Paris	Rapporteur
Mme AMBROSINI, Anna Maria	Maître de Conférences, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo	Examinatrice
Mme MEYER, Susanne	Maître de Conférences, Università di Macerata	Examinatrice
M. BONFAIT, Olivier	Professeur, Université Bourgogne – Franche-Comté	Directeur de thèse
M. PIERGUIDI, Stefano	Maître de Conférences, Sapienza – Università di Roma	Codirecteur de thèse
Mme CIERI VIA, Claudia	Professeur, Sapienza – Università di Roma	Invitée

Titre : *Réception et fortune d'un peintre italien en France: Giovanni Francesco Romanelli entre XVII^e et XVIII^e siècle*

Mots clés : Romanelli ; fortune critique ; échanges artistiques; Rome ; Paris, XVII^e-XVIII^e siècles

Au milieu du XVII^e siècle, le peintre Giovanni Francesco Romanelli (1612 – 1662) – un des élèves les plus célèbres de Pietro da Cortona – entretient avec la France un rapport privilégié, nourri tant par l'envoi de ses œuvres directement d'Italie, que par ses deux séjours parisiens, qui lui ont donné la possibilité de travailler dans le palais de Mazarin (1646-1647) ainsi que dans celui du Louvre (1655-1657). Ces chantiers, qui représentent l'un des moments-clés des relations et des échanges culturels franco-italiens, ont permis à Romanelli de connaître un certain succès jusqu'au XVIII^e siècle, comme le témoignent non seulement la présence de ses œuvres dans les collections et sur le marché de l'art français, mais aussi les premières biographies de l'artiste écrites par des auteurs transalpins.

Cette thèse porte sur la réception critique et artistique de Romanelli dans le milieu français, à partir des années 1640, jusqu'à la fin du siècle suivant. Différents aspects du sujet ont été traités : les commandes passées à Romanelli en France et la circulation de ses œuvres dans les collections françaises, ainsi que la littérature artistique et la fortune visuelle de l'artiste en France, notamment à travers les gravures. Dans un premier temps le travail de recherche s'est concentré sur la présence effective d'œuvres de Romanelli en France aux XVII^e et XVIII^e siècles : bien évidemment les grands décors peints – celui du palais épiscopal de Carpentras, celui du palais de Mazarin et celui exécuté pour les appartements d'été de la reine Anne d'Autriche au Louvre – mais aussi les tableaux d'autel et les peintures attribués au peintre autrefois dans les collections particulières, qui montrent la diffusion de l'œuvre de Romanelli en France.

L'étude de la littérature artistique française des XVII^e et XVIII^e siècles, dans toute sa variété (biographies, guides, journaux de voyage ou poèmes), a permis non seulement de redécouvrir les différents jugements sur les qualités reconnues, ou niées, à Romanelli par les critiques de l'époque, mais également de constater leur étroite dépendance des avis que l'on pouvait avoir sur d'autres artistes considérés comme des possibles modèles de référence : son maître Pietro da Cortona, ou bien Guido Reni, le peintre italien le plus célèbre en France à l'époque.

Un autre aspect fondamental pour comprendre la fortune de l'artiste a été l'étude de la diffusion de son œuvre par le biais de la gravure. C'est ainsi qu'une attention particulière a été réservée aux estampes d'interprétation exécutées par les graveurs français, et notamment à la sélection faite à partir de la production de Romanelli, ce qui a permis de mettre en évidence la présence ainsi que l'absence, tout aussi éloquente, de certaines peintures.

L'analyse et la confrontation de ces différents aspects ont permis de définir un aperçu le plus exhaustif possible de la réception critique et visuelle de l'artiste dans la période étudiée.

Title : Reception and fortune of an Italian painter in France : Giovanni Francesco Romanelli between the 17th and 18th centuries

Keywords : Romanelli ; critical reception ; cultural exchanges; Rome; Paris; 17th-18th centuries

Abstract : One of the most renowned among Pietro da Cortona's pupils, the painter The investigation of seventeenth- and eighteenth-century French artistic literature

Giovanni Francesco Romanelli (1612 – 1662) developed a privileged relationship with France during the middle decades of the seventeenth century. Not only Romanelli sold many of his artworks to French patrons, he also worked in Paris on several occasions, even realising large decorative programmes for the Mazzarino Palace (1646-1647) and for the Louvre Palace (1655-1657). These artistic endeavours represent pivotal events in the context of the relationships and cultural exchanges between France and Italy in this period. Romanelli's art and persona still enjoyed some success in France during the eighteenth century. This is evidenced by the presence of his works in numerous French collections and in the French art market, as well as by the publication in this period of literary accounts on his art and life written in French.

The present thesis seeks to illustrate the reputation and reception of Romanelli's persona and art in the French context from 1640 till the last decades of the eighteenth century. The research project hence focuses on the French patronage and collecting of works by Romanelli, on the painter's persona and art as recounted in contemporary artistic literature, as well as on the diffusion of the artist's works through print reproductions in France during the seventeenth and eighteenth century. The thesis begins by examining three case studies: Romanelli's frescoes for the episcopal palace in Carpentras and his decorative programmes for the Cardinal Mazzarino's Palace and for the summer apartments of the queen mother Anna from Austria at the Louvre. Then the dissertation moves on to explore two additional groups of artworks: French altarpieces attributed to Romanelli, as well as paintings by him which were included in seventeenth- and eighteenth-century French collections. Both testify for the abundant presence of Romanelli's art in France over the period examined.

referring to Romanelli, consisting in publications belonging to various literary genres (biographies, guides, travelogues and epic poems), allows to unearth contemporary French commentators' various opinions on the artistic qualities recognised or denied to the Italian artist. Romanelli's qualities and persona were shaped in association with those of painters understood as being his artistic models, such as his master Pietro da Cortona or other painters akin to his style like Reni.

Analysing and comparing findings from these four key aspects of Romanelli's presence in the seventeenth and eighteenth century French artistic context has allowed to build up a thorough description of the painter's textual and visual reputation in this country during the two centuries examined.

TESI DI DOTTORATO IN STORIA DELL'ARTE

XXX CICLO

***Ricezione e fortuna di un pittore italiano in Francia:
Giovanni Francesco Romanelli tra XVII e XVIII secolo***



Candidato:

Dario IACOLINA

Direttori di ricerca:

Stefano PIERGUIDI (Sapienza – Università di Roma)
Olivier BONFAIT (Université de Bourgogne – Dijon)
Claudia CIERI VIA (Sapienza – Università di Roma)

TOMO I



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI STORIA ANTROPOLOGIA RELIGIONI ARTE SPETTACOLO

**DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE
XXX CICLO**

***Ricezione e fortuna di un pittore italiano in Francia:
Giovanni Francesco Romanelli tra XVII e XVIII secolo***

Candidato: Dario IACOLINA

Sotto la direzione di

Stefano PIERGUIDI (Sapienza – Università di Roma)
Olivier BONFAIT (Université de Bourgogne – Dijon)
Claudia CIERI VIA (Sapienza – Università di Roma)



**ÉCOLE DOCTORALE
SOCIÉTÉS, ESPACES, PRATIQUES, TEMPS**

DÉPARTEMENT SCIENCES HUMAINES ET HUMANITÉS

Centre Georges Chevrier – UMR 7366

***Réception et fortune d'un peintre italien en France:
Giovanni Francesco Romanelli entre XVII^e et XVIII^e
siècle***

Candidat: Dario IACOLINA

Sous la direction de

Stefano PIERGUIDI (Sapienza – Università di Roma)

Olivier BONFAIT (Université de Bourgogne - Dijon)

Claudia CIERI VIA (Sapienza – Università di Roma)

ABSTRACT IN FRANCESE

Au milieu du XVII^e siècle, le peintre Giovanni Francesco Romanelli (1612 – 1662) – un des élèves les plus célèbres de Pietro da Cortona – entretient avec la France un rapport privilégié, nourri tant par l’envoi de ses œuvres directement d’Italie, que par ses deux séjours parisiens, qui lui ont donné la possibilité de travailler dans le palais de Mazarin (1646-1647) ainsi que dans celui du Louvre (1655-1657). Ces chantiers, qui représentent l’un des moments-clés des relations et des échanges culturels franco-italiens, ont permis à Romanelli de connaître un certain succès jusqu’au XVIII^e siècle, comme le témoignent non seulement la présence de ses œuvres dans les collections et sur le marché de l’art français, mais aussi les premières biographies de l’artiste écrites par des auteurs transalpins.

Cette thèse porte sur la réception critique et artistique de Romanelli dans le milieu français, à partir des années 1640, jusqu’à la fin du siècle suivant. Différents aspects du sujet ont été traités : les commandes passées à Romanelli en France et la circulation de ses œuvres dans les collections françaises, ainsi que la littérature artistique et la fortune visuelle de l’artiste en France, notamment à travers les gravures.

Dans un premier temps le travail de recherche s’est concentré sur la présence effective d’œuvres de Romanelli en France aux XVII^e et XVIII^e siècles : bien évidemment les grands décors peints – celui du palais épiscopal de Carpentras, celui du palais de Mazarin et celui exécuté pour les appartements d’été de la reine Anne d’Autriche au Louvre – mais aussi les tableaux d’autel et les peintures attribués au peintre autrefois dans les collections particulières, qui montrent la diffusion de l’œuvre de Romanelli en France.

L’étude de la littérature artistique française des XVII^e et XVIII^e siècles, dans toute sa variété (biographies, guides, journaux de voyage ou poèmes), a permis non seulement de redécouvrir les différents jugements sur les qualités reconnues, ou niées, à Romanelli par les critiques de l’époque, mais également de constater leur étroite dépendance des avis que l’on pouvait avoir sur d’autres artistes considérés comme des possibles modèles de référence : son maître Pietro da Cortona, ou bien Guido Reni, le peintre italien le plus célèbre en France à l’époque.

Un autre aspect fondamental pour comprendre la fortune de l’artiste a été l’étude de la diffusion de son œuvre par le biais de la gravure. C’est ainsi qu’une attention particulière a été réservée aux estampes d’interprétation exécutées par les graveurs français, et notamment à la sélection faite à partir de la production de Romanelli, ce qui a permis de mettre en évidence la présence ainsi que l’absence, tout aussi éloquente, de certaines peintures.

L’analyse et la confrontation de ces différents aspects ont permis de définir un aperçu le plus exhaustif possible de la réception critique et visuelle de l’artiste dans la période étudiée.

ABSTRACT IN INGLESE

One of the most renowned among Pietro da Cortona's pupils, the painter Giovanni Francesco Romanelli (1612 – 1662) developed a privileged relationship with France during the middle decades of the seventeenth century. Not only Romanelli sold many of his artworks to French patrons, he also worked in Paris on several occasions, even realising large decorative programmes for the Mazzarino Palace (1646-1647) and for the Louvre Palace (1655-1657). These artistic endeavours represent pivotal events in the context of the relationships and cultural exchanges between France and Italy in this period. Romanelli's art and persona still enjoyed some success in France during the eighteenth century. This is evidenced by the presence of his works in numerous French collections and in the French art market, as well as by the publication in this period of literary accounts on his art and life written in French.

The present thesis seeks to illustrate the reputation and reception of Romanelli's persona and art in the French context from 1640 till the last decades of the eighteenth century. The research project hence focuses on the French patronage and collecting of works by Romanelli, on the painter's persona and art as recounted in contemporary artistic literature, as well as on the diffusion of the artist's works through print reproductions in France during the seventeenth and eighteenth century.

The thesis begins by examining three case studies: Romanelli's frescoes for the episcopal palace in Carpentras and his decorative programmes for the Cardinal Mazzarino's Palace and for the summer apartments of the queen mother Anna from Austria at the Louvre. Then the dissertation moves on to explore two additional groups of artworks: French altarpieces attributed to Romanelli, as well as paintings by him which were included in seventeenth- and eighteenth-century French collections. Both testify for the abundant presence of Romanelli's art in France over the period examined.

The investigation of seventeenth- and eighteenth-century French artistic literature referring to Romanelli, consisting in publications belonging to various literary genres (biographies, guides, travelogues and epic poems), allows to unearth contemporary French commentators' various opinions on the artistic qualities recognised or denied to the Italian artist. Romanelli's qualities and persona were shaped in association with those of painters understood as being his artistic models, such as his master Pietro da Cortona or other painters akin to his style like Reni.

Finally, this thesis looks at the diffusion of Romanelli's *oeuvre* through print reproductions, which helps to shed further light on the reputation of the Italian painter's persona and art in France during the seventeenth and eighteenth century. The present work particularly focuses on prints after Romanelli's works made by French engravers, as well as on the rationale guiding the selection among his corpus of works to be reproduced through print. In order to understand the meanings behind these selective choices, it is important to take into account not only the works which ended up being reproduced, but also those which were instead neglected.

Analysing and comparing findings from these four key aspects of Romanelli's presence in the seventeenth and eighteenth century French artistic context has allowed to build up a thorough description of the painter's textual and visual reputation in this country during the two centuries examined.

RICEZIONE E FORTUNA DI UN PITTORE ITALIANO IN FRANCIA: GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI TRA XVII E XVIII SECOLO

INDICE

TOMO I – TESTO

Introduzione 9

I. Romanelli e la Francia del XVII secolo

I.1 Romanelli in Francia: esperienze italiane e francesi in dialogo. I grandi decori. 13

I.1.a I fregi dipinti del palazzo vescovile di Carpentras 20

I.1.b Le decorazioni di Palazzo Mazzarino a Parigi 40

I.1.c L'appartamento estivo di Anna d'Austria al Louvre 67

I.1.d I dipinti d'altare di Romanelli e della sua bottega nella Francia
tra XVII e XVIII secolo 89

I.2 Romanelli nelle collezioni francesi del Seicento 95

I.3 Romanelli nella letteratura artistica seicentesca tra Roma e Parigi 139

I.4 Le incisioni da Romanelli nel XVII secolo 159

II. Romanelli e la Francia del XVIII secolo

II.1 Romanelli e i collezionisti francesi del XVIII secolo 175

II.2 Romanelli nella letteratura artistica francese del XVIII secolo	207
II.3 Le incisioni da Romanelli nel XVIII secolo	235
Conclusioni	249
Riassunto in francese	253
Bibliografia	261

TOMO II - APPENDICI

- A.I.1 Fonti e documenti fino alla morte di Romanelli (1662)
- A.I.2 Menzioni di Romanelli dopo il 1662: lettere, guide francesi di Roma e Parigi,
diari di viaggio
- A.I.3 Biografie di Romanelli in francese o inerenti la Francia
- A.I.4 Opere di Romanelli citate in inventari e nei documenti rivoluzionari

- A.II.1 Tabelle dei cataloghi di vendita francesi – dipinti
- A.II.2 Tabelle dei cataloghi di vendita francesi – disegni

- A.III Corpus delle incisioni di Romanelli

TOMO III – ILLUSTRAZIONI

- I. Palazzo vescovile di Carpentras

- II. Palazzo Mazzarino a Parigi

- III. Appartamento estivo di Anna d’Austria al Louvre

- IV. Opere “francesi” di Romanelli

INTRODUZIONE

La presente ricerca intende esaminare la fortuna e la ricezione in ambito francese della produzione artistica e della figura di Giovanni Francesco Romanelli (Viterbo 1612 – 1662), tra gli anni Quaranta del Seicento fino agli ultimi decenni del XVIII secolo. I soggiorni parigini del pittore viterbese, nei decenni centrali del Seicento, costituiscono un importante momento per gli scambi artistici che già interessavano la Francia e l'Italia da lungo tempo.

Romanelli, il più noto tra gli artisti della prima generazione di allievi di Pietro da Cortona, grazie alle sue doti artistiche congiunte a un carattere piacevole e affabile, raggiunse in vita un considerevole successo, costantemente corroborato nell'intero arco della sua esistenza dalla protezione accordatagli dal cardinale Francesco Barberini, sin dai primi anni '30, quando, stretto collaboratore del cortonese, il giovane pittore partecipava alle diverse imprese decorative patrocinate dalla famiglia di papa Urbano VIII. Entrato stabilmente nella cerchia artistica barberiniana, Romanelli ne fu il più attivo rappresentante assolvendo prestigiosi incarichi pubblici e privati tanto a Roma quanto al di fuori della penisola italiana. Gli anni a cavallo tra il quarto e il quinto decennio del secolo, periodo nel quale l'artista giunse ad una maturità stilistica orientando i suoi esordi cortoneschi verso una direzione più classicista, videro alcune opere del pittore uscire dai confini dell'Urbe alla volta della Spagna, dell'Inghilterra e della Francia, paese, quest'ultimo, con il quale il viterbese maturò un rapporto privilegiato nel corso dei due decenni centrali del Seicento. Se già dai primi anni '40 alcuni dipinti dell'artista erano stati inviati oltralpe, fu l'esilio francese della famiglia Barberini ad offrire al pittore l'eccezionale occasione di un primo viaggio a Parigi (1646-1647), durante il quale Romanelli ottemperò alle richieste del ministro Giulio Mazzarino, che aveva intrapreso in quel tempo la decorazione del proprio palazzo. Il successo riscosso portò nuovamente l'artista ad intraprendere un più lungo soggiorno a Parigi tra la fine del 1654 e i primi mesi del 1657, questa volta al servizio della regina madre Anna d'Austria, per la quale concepì e realizzò la decorazione con affreschi, stucchi e tele dei diversi ambienti che componevano l'appartamento estivo nel palazzo del Louvre.

Lo straordinario successo riscosso in vita fu tuttavia seguito da un suo graduale affievolirsi nei secoli successivi, senza mai raggiungere un completo oblio. Ciò si evince anche nell'ambito della storiografia del Novecento, quando per gran parte della prima metà del secolo, la figura di Romanelli non ha suscitato troppo interesse da parte anche degli studiosi più accorti che, facendo eco al severo giudizio del biografo Giovanni Battista Passeri (1670 ca.), dichiaravano l'insuccesso postumo di un

talento che non seppe maturare una personale proposta artistica convincente¹. Fatta eccezione per un articolo di Luigi Salerno (1963), è solo a partire dagli anni '70 del secolo scorso che nuove ricerche hanno riportato la giusta attenzione sulla personalità del pittore viterbese, grazie al puntuale profilo critico tracciato da Italo Faldi (1970) e i numerosi e fondamentali contributi scritti da Bernhard Kerber (1973, 1975, 1979, 1983, 1990, 1997), preparatorio alla stesura di una monografia dell'artista che tuttavia non è mai apparsa. L'occasione del IV centenario della nascita di Pietro da Cortona nel 1997, ha infine inaugurato una nuova stagione di studi sul cortonismo, di cui ha beneficiato lo stesso viterbese, dando origine ad una serie di ricerche (Liliana Barroero, Maurizio Fagiolo dell'Arco e Silvia Bruno) incentrate sui differenti aspetti della sfaccettata attività dell'artista, proseguite anche nel corso del decennio successivo. In questo clima di crescente interesse il periodo francese non è stato trascurato, malgrado siano stati privilegiati dagli studiosi solo alcuni aspetti a discapito di altri. A tutt'oggi non è stato sufficientemente indagato l'importante tema della fortuna e ricezione artistica di Romanelli in ambito francese.

La nostra ricerca intende inserirsi nel solco tracciato da questi imprescindibili contributi, con l'obiettivo di colmare e approfondire, per quanto possibile, gli aspetti che sono stati meno affrontati o quasi completamente ignorati, cercando di tessere i legami che li uniscono al fine mettere in risalto il mutevole profilo critico che emerge nell'arco dei due secoli presi in esame. Per far ciò il lavoro è stato articolato in differenti campi d'indagine (committenze e collezionismo, incisioni e letteratura artistica), partendo dalle preziose indicazioni metodologiche delineate da Olivier Bonfait (1996) in un articolo dedicato propriamente ai problemi della ricezione degli artisti di età moderna e messe in atto nei lavori di Bénédicte Gady (1996, 1997, 1998) sulla fortuna francese di Pietro da Cortona.

I grandi decori realizzati da Romanelli in Francia, in particolar modo le realizzazioni ad affresco nel Palazzo Mazzarino e al Louvre, sono stati oggetto di differenti trattazioni da parte di Elisabeth Oy-Marra (1994), Sabine du Crest (1999), Nicolas Milovanovic (2002, 2005), che pur avendo gettato luce sulla loro origine, il significato e i modelli di riferimento, non sempre appaiono totalmente condivisibili. Numerose zone d'ombra circondano invece la decorazione attribuita a Romanelli e alla sua bottega nel palazzo vescovile di Carpentras promossa dal cardinale Alessandro Bichi, analizzata dall'unico contributo di Ursula V. Fischer Pace e Arnauld Brejon de Lavergnée (1990).

L'aspetto collezionistico e quello del mercato dell'arte, altre importanti spie dell'apprezzamento di un artista, non sono stati adeguatamente indagati in passato. Solo negli ultimi anni grazie agli studi condotti da Silvia Bruno (2006) e in misura minore da Moana Weil-Curiel (2005) sono stati individuati e contestualizzati sulla base della documentazione edita e inedita, alcuni dipinti del viterbese (o a lui attribuiti) tanto in collezioni pubbliche e private, quanto in chiese sparse

¹ Si veda quanto detto da WITTKOWER 1958 (2005, p. 124: «Altri artisti eminenti ebbero la loro parte [...] e, in più, il giovanissimo Pellegrini, Camassei e Romanelli che davano speranze di grandi successi, ma alla luce della storia sono da considerarsi dei falliti»).

sull'intero territorio francese. Al di là dei nuovi dati emersi, che sulla base della presente ricerca possono anche essere perfezionati, questi studi hanno il merito di aver sollevato alcuni problemi critici relativi alla fortuna dell'artista in ambito collezionistico francese. In particolar modo poca attenzione è stata rivolta all'abbondante presenza di opere di Romanelli, ritenute originali o copie, presenti negli inventari e nei numerosi cataloghi di vendita settecenteschi, le cui trascrizioni sono state riportate in appendice. Ai dati che è stato possibile desumere dal confronto incrociato tra il materiale già noto e pubblicato, ma non attentamente vagliato, se ne sono potuti così aggiungere altri totalmente inediti attraverso ricerche negli archivi parigini e romani. Il passaggio sul mercato artistico e le acquisizioni per raccolte private e pubbliche di numerosi dipinti e disegni negli ultimi decenni hanno inoltre consentito di identificare diverse di quelle opere che erano finora conosciute soltanto "sulla carta" e di precisare quindi le relative vicende collezionistiche, a cominciare dai loro più antichi proprietari.

Un aspetto finora non trattato dai precedenti studi è stato il posto riservato alla figura di Romanelli nella letteratura artistica francese del Sei e Settecento. Il pittore è infatti presente in rapide menzioni già durante i suoi soggiorni parigini (tra gli altri, Guillebaud e La Mothe Le Vayer), quando le sue creazioni furono anche protagoniste di veri e propri componimenti ecfrastici (Perry e Amalteo). Al successo raccolto in vita in letteratura, non fa seguito in terra francese un interesse critico pari a quello per il suo maestro, Pietro da Cortona, ritenuto l'ultimo grande artista italiano. In ciò differenziandosi anche da quanto accade in Italia, dove nel corso degli anni '70 e '80 del XVII secolo sono redatte le prime biografie di Passeri e Baldinucci che vengono date alle stampe però solo nel secolo successivo. Soltanto in seguito allo loro diffusione, per stampa e in forma manoscritta, compaiono in Francia il primo profilo biografico di Mariette e la più completa *vita* di Dezallier d'Argenville. Quest'ultima contribuisce a restituire, seppure per un tempo limitato, una nuova fisionomia artistica al pittore di Viterbo. Nel corso della seconda metà del secolo, infatti, la figura di Romanelli sarà di nuovo posta all'ombra di quella di Pietro da Cortona e la sua arte considerata (nel bene e nel male) un riflesso di quella del suo maestro.

Passando al campo dell'incisione da Romanelli, vanno sicuramente ricordati i fondamentali contributi di Kerber (dal 1973 al 1983), nei quali è tracciato il corpus di stampe di traduzione nel Seicento e nel Settecento in una sorta di indice che doveva essere preliminare alla successiva monografia. Per tale ragione, lo studioso ha offerto le informazioni essenziali per ognuna delle incisioni (alcune delle quali nel frattempo espunte), senza però offrire una visione d'insieme in cui i dati fossero intrecciati e contestualizzati, soprattutto in una prospettiva d'indagine sulla fortuna visiva e collezionista del pittore viterbese. Così come Kerber, non si è ritenuto necessario circoscrivere il campo di ricerca alle sole incisioni francesi, giacché per un corpus già così ridotto – appena 65 esemplari (senza contare quelle che all'epoca erano ritenute a Romanelli in qualche modo legate) – sarebbe venuto meno un approccio globale. D'altronde, gran parte delle stampe

seicentesche ad opera di artisti francofoni mostrano di essere desunte (fino al limite del plagio) o di essere fortemente debitrice di quelle dei loro colleghi nordici attivi a Roma come Greuter, Natalis e Bloemaert. Un altro aspetto non indagato, ma di primaria importanza ai fini del presente lavoro, è stato analizzare quali scelte incisori, committenti e editori hanno operato nell'intera produzione di Romanelli, mettendo così in rilievo, accanto alle presenze, eloquenti assenze (come la grande decorazione ad affresco). Non secondario, infine, è stato inquadrare nei rispettivi orizzonti di riferimento tali incisioni, riconoscendo il successo da un lato del pittore viterbese quale "inventore" di frontespizi di tesi nel Seicento e dall'altro dei suoi disegni tradotti in incisioni nei *recueils d'estampes* europei del Settecento, segno quest'ultimo del rinnovato apprezzamento nei confronti della sua produzione grafica.

Il presente lavoro è stato dunque suddiviso in tre tomi. Il primo, corredato dalla bibliografia di riferimento, consta di due parti per un totale di sette capitoli: quattro dedicati al XVII secolo e i restanti tre al XVIII. Ad eccezione del primo capitolo consacrato alle commissioni ottenute da Romanelli in Francia – in particolar modo i grandi cantieri, ma anche le pale d'altare che le fonti dell'epoca collocano oltralpe –, la metodologia d'indagine è comune per entrambi i secoli: collezionismo, letteratura artistica e stampe di traduzione tratte dal pittore viterbese.

Il secondo tomo consta di tre appendici. La prima (A.I) riunisce le trascrizioni di fonti e i documenti inerenti Romanelli e la Francia, ordinati in ordine cronologico (dagli anni '40 del Seicento alla fine del Settecento) e per tipologia (biografie, guide, menzioni inventariali e rivoluzionarie). La seconda (A.II) consiste di due tabelle, elaborate a partire dal Getty Provenance Index Databases, rispettivamente dedicati una ai dipinti e una ai disegni (dati come originali o copie) passati nelle vendite francesi del Settecento. La terza (A.III) appendice reca infine il corpus di incisioni seicentesche tratte dall'opera del pittore.

Il terzo tomo contiene i materiali iconografici di supporto al testo, organizzati in prevalenza secondo gruppi tematici che prescindono in parte dalla stretta successione dei capitoli.

PRIMA PARTE

I.1 ROMANELLI IN FRANCIA: ESPERIENZE ITALIANE E FRANCESI IN DIALOGO. I GRANDI DECORI.

I soggiorni francesi di Romanelli negli anni '40 e '50 del Seicento rientrano in una lunga tradizione di scambi culturali tra Francia e Italia che nel corso del XVII secolo conobbe stagioni molto favorevoli grazie ad alcune congiunture storiche quali il periodo della reggenza di Maria de' Medici o il ministero del cardinale Giulio Mazzarino. La penisola italiana, che manteneva alto il proprio prestigio culturale e artistico agli occhi dei francesi, divenne in quegli anni il luogo al quale rivolgersi per soddisfare le nuove esigenze di una corte e di una nazione desiderosa di distinguersi anche sul piano della cultura e delle arti.

Gli studi condotti da Madeleine Laurain-Portemer sulla politica artistica sollecitata e promossa da Mazzarino, al tempo del cardinale Richelieu e in seguito durante il proprio ministero, hanno messo in luce diverse dinamiche e strategie messe in campo al fine di risvegliare un moto di curiosità e di favorire l'adattamento di modelli culturali di riconosciuta fama, ciò ad esempio attraverso la *propagande par l'objet*, il sostegno dato alle missioni artistiche di Sublet de Noyers ed infine l'appello rivolto agli artisti italiani per un loro trasferimento in Francia². Benché stemperate nei loro accenti più ideologici a favore del riconoscimento della manifestazione di un gusto personale rivolto all'espressioni artistiche più in vista della cultura romana dell'epoca, le definizioni di mecenatismo ministeriale di Mazzarino e della sua "offensiva barocca", attuata nella seconda metà degli anni '40, hanno offerto la base per i successivi sviluppi critici nei quali si è messo sempre più in valore il ruolo svolto dalla famiglia Barberini nel trasferimento di modelli di mecenatismo e di strutture proprie alla produzione artistica e letteraria nel più vasto ambito della migrazione culturale dall'Italia alla Francia approfondita da Francesco Solinas, Marc Fumaroli o Patrick Michel, per citare solo alcuni esempi³. Un'accelerazione di queste dinamiche avvenne al momento della fuga dei Barberini oltralpe tra il 1645 e il 1646, riconosciuta da Solinas come un «momento essenziale della migrazione della cultura romana e delle sue strutture modello in Francia»⁴, che comportò l'arrivo presso la corte di Anna d'Austria e di Mazzarino anche di varie personalità legate alla famiglia, tra le quali quella del pittore prediletto dal cardinale Francesco Barberini, ovvero Giovanni Francesco Romanelli (1610 – 1662).

Appartenente alla prima generazione di allievi di Pietro da Cortona, il pittore di Viterbo, grazie alle sue doti artistiche e alla protezione accordatagli da Francesco Barberini, aveva raggiunto al principio degli anni '40 del Seicento un'importante posizione nel panorama artistico romano, assolvendo prestigiosi incarichi pubblici e privati tanto nella città pontificia quanto al di fuori della penisola. A cavallo tra il quarto e quinto decennio del XVII secolo, l'opportunità di nuovi incarichi che la Francia offriva, grazie alla riapertura dei cantieri reali a Parigi e i conseguenti richiami rivolti agli artisti attivi a Roma, culminati nel viaggio di Poussin (1640-1642), non lasciarono totalmente indifferenti l'ambiente artistico romano. Se Pietro da Cortona declinò più volte

² Si vedano in particolare LAURAIN-PORTEMER 1973, 1975 (1976) e 1985.

³ SOLINAS 1992; FUMAROLI 1998 e MICHEL 2001.

⁴ SOLINAS 1992, p. 245.

l'invito, scegliendo di non abbandonare le occupazioni che lo trattenevano a Firenze e a Roma, altri artisti desiderosi di ottenere maggior visibilità e fama non furono sordi a questi richiami e i loro nomi appaiono nella corrispondenza intessuta tra il cardinale Mazzarino e i suoi agenti e corrispondenti a Roma⁵. È questo il caso di Giovanni Francesco Grimaldi e di Romanelli che l'abate Elpidio Benedetti menzionava al cardinale in due missive del 1641⁶. I viaggi dei due artisti non ebbero un seguito immediato, ma avverranno a distanza di alcuni anni in una fase storica ben differente.

Romanelli fu chiamato a soggiornare a Parigi in due occasioni. Nel corso del primo soggiorno del 1646-1647, il viterbese fu incaricato di decorare ad affresco la volta della galleria alta del palazzo del cardinale Mazzarino, eseguendo inoltre alcune tele per i soffitti di alcuni ambienti. Il gradimento e il successo ottenuto portarono il pittore ad essere nuovamente chiamato in Francia per lavorare questa volta ad un'impresa di più grande portata, la decorazione dell'appartamento estivo della regina madre Anna d'Austria nel Palazzo del Louvre (1655-1657). A queste ben note commissioni va aggiunta, quella dei decori del palazzo vescovile di Carpentras nel Contado Venassino per conto del cardinale Alessandro Bichi, commissione tradizionalmente riferita dagli studi a Romanelli e ai suoi collaboratori, ma per la quale finora non si è avuto un riscontro documentale.

La presenza in Francia di tali imprese decorative e di dipinti da cavalletto conservati in diverse collezioni seicentesche, ha posto alcune questioni, tuttora aperte al dibattito, in merito al contributo di Romanelli come possibile modello di riferimento figurativo per l'ambiente artistico francese. È bene innanzitutto distinguere due differenti aspetti di questo nodo critico, che s'inserisce nel più ampio contesto degli scambi culturali tra i due paesi. Da un lato il possibile impatto che le creazioni ad affresco compiute dal viterbese nei soggiorni parigini poterono avere sui successivi sviluppi della grande decorazione d'oltralpe è stato più volte messo in evidenza soprattutto per l'introduzione di innovazioni all'italiana nell'ambito della composizione dei cicli decorativi e delle dinamiche di cantiere e progettazione. Dall'altro lato invece l'interrogativo che è emerso criticamente è quello relativo alla singola influenza dell'artista allievo di Cortona sui colleghi. Quanto emerso dagli studi per questo lavoro di tesi è la problematicità nel voler risolvere la questione delle influenze pittoriche in senso assoluto, e l'analisi di opere diverse per *medium* e cronologia evidenzia una complessità estremamente fluida, dinamica e biunivoca tale da suggerire la necessità di stabilire un'analisi puntuale delle diverse problematiche risolte secondo le diverse contingenze storiche.

Le creazioni parigine di Romanelli nel Palazzo Mazzarino e nel Louvre e la grande decorazione francese

La galleria mazzarina è stata considerata un punto di riferimento nel rinnovamento della strutturazione dei decori delle gallerie reali. Diversi studiosi, tra i quali Mérot, Oy-Marra e Milovanovic, hanno sottolineato l'importanza e la fortuna del sistema decorativo e spaziale adottato da Romanelli in Palazzo Mazzarino per gli sviluppi del *plafond à voussures* che dai decenni centrali del XVII secolo s'impone negli *hôtels particuliers* parigini per le sue potenzialità decorative affidate alla maestria dei pittori, rispetto alla ridotta

⁵ LAURAIN-PORTEMER 1975, pp. 73-74, 80-84.

⁶ *Ivi*, p. 83.

superficie del tradizionale soffitto piatto alla francese o a compartimenti⁷. La scansione dello spazio attraverso l'alternanza di quadri riportati, derivanti dal modello carraccesco di palazzo Farnese a Roma, in unione all'uso di finti stucchi figurati e all'adozione di differenti formati dei riquadri costituisce uno degli elementi di innovazione del lessico decorativo francese. A Parigi, il prototipo della galleria dei Carracci fu ripreso – contestualmente all'impresa romanelliana – anche dalla galleria che François Perrier decorò tra il 1646 e il 1649 nell'Hôtel Lambert⁸. Nonostante le differenze tra le due volte – Romanelli rifugge più del collega francese i forti scorci nei compartimenti centrali con gli sfondati aerei – l'avvio in parallelo di due gallerie all'italiana, che introducevano a Parigi un tipo di decorazione più classica, sembra voler mostrare un'altra strada rispetto a quella intrapresa da Simon Vouet nei suoi perduti decori per l'Hôtel Séguier, giocati al *trompe-l'œil* e su audaci scorci prospettici, quasi volendosi riallacciare all'incompiuto progetto della *grande galerie* del Louvre di Poussin⁹.

L'analisi della volta per Mazzarino a confronto con quanto fatto da Pierre Mignard per la perduta galleria di Apollo nel castello di Saint-Cloud (1677-1678)¹⁰ e da Charles Le Brun nella galleria del Louvre (1662-1677) e successivamente a Versailles risulta essere particolarmente eloquente. Per la reggia di Versailles, tale confronto è stato sviluppato in rapporto alla *Galerie des Glaces* (1678-1684) per quanto concerne l'uso del sistema decorativo a quadri riportati bordati da cornici in stucco di differenti formati, secondo una scansione ritmica mossa e variata a seconda dell'andamento delle scene dipinte. Le Brun nel riprendere questo e altri modelli italiani, visti durante il suo soggiorno nella penisola, ne amplificò la monumentalità e la magniloquenza attraverso le dimensioni e la ricchezza del partito decorativo¹¹. Già Nicomede Tessin nel 1687 notava che la volta mazzarina poteva aver offerto indicazioni preziose per la galleria di Versailles proprio nella ripartizione delle superfici mistilinee delle cornici¹².

Altro esempio della variazione del modello italiano, ed in particolare di impronta cortonesca, viene adottato nella decorazione dell'appartamento estivo di Anna d'Austria come una scelta volutamente divergente con quanto realizzato nell'impostazione tipicamente francese del decoro degli appartamenti invernali del Louvre. Romanelli, attivo nell'impresa tra il 1655-1657, attinge in questo caso all'esempio più recente offerto nelle prime sale di palazzo Pitti a Firenze, concepite dal suo maestro negli anni '40 del Seicento. Gli elementi di assoluta novità introdotti in questo cantiere risultano essere l'associazione di stucchi bianchi e dorati con l'affresco; l'elemento della *varietas* in questo caso emerge come dato costante nella disposizione dei formati dei riquadri e degli stucchi ad essi associati, in rapporto alla dimensione e pianta degli ambienti. A riprendere tale modulazione nella figurazione e nella presenza imponente della decorazione plastica a stucco sono la *chambre du roi* (1661 ca.) nel castello di Vaux-le-Vicomte progettata da Le Brun, così come poi lo saranno i grandi appartamenti di Versailles, dovuti allo stesso artista francese. Anche gli aspetti legati alle pratiche di lavoro di cantiere hanno giocato un ruolo cardine nella riorganizzazione delle fucine per i palazzi di Luigi XIV. Il ruolo

⁷ A tal proposito si veda il numero 122 della *Revue de l'Art* del 1998, interamente dedicato ai soffitti parigini del XVII secolo. In particolare l'articolo di MÉROT 1998a e BREJON DE LAVERGNÉE 1998. Cfr. anche MILOVANOVIC 2002, IDEM 2005 e OY-MARRA 2006.

⁸ THUILLIER 1993, pp. 10-11.

⁹ BREJON DE LAVERGNÉE 1998, pp. 42-43.

¹⁰ BERGER 1993, soprattutto pp. 37-44.

¹¹ Si veda in particolare MILOVANOVIC 2002, p. 282, 287, 295 e IDEM 2005, soprattutto pp. 37-41.

¹² TESSIN 1687 in WEGERT 1932, p. 236. Cfr. Appendice I – Fonti n° 79.

del pittore con Romanelli diventa centrale, in questo passaggio di anni, nella definizione degli incarichi e della lavorazione delle opere da parte di scultori, stuccatori e maestranze ingaggiate nei cantieri reali, andando a sostituirsi a quella più consolidata pratica che vedeva nell'architetto il perno della ideazione e del coordinamento delle diverse attività decorative¹³.

Come evidenziato da Blunt, Romanelli ha saputo fondere insieme formule più classiche e novità barocche, rielaborando motivi desunti dalla tradizione carraccesca e dalle recenti creazioni di Cortona, creando un tipo di decorazione di grande eleganza e ricchezza decorativa, senza troppe concessioni all'illusionismo prospettico, che poteva incontrare il favore del pubblico francese¹⁴.

L'idea che le creazioni di Romanelli e degli altri italiani invitati a soggiornare a Parigi dovessero assolvere anche uno scopo formativo per l'ambiente francese era evidente agli occhi di Mazzarino e del *milieu* italiano orbitante attorno alla corte. Questo fine educativo è dichiarato apertamente in una delle lettere scritte a Mazzarino dal cardinale Francesco Barberini in merito ad uno dei tentativi di attirare Pietro da Cortona in Francia. Secondo il pensiero del prelado italiano, la decorazione della volta della libreria pubblica di Palazzo Mazzarino, eletta come campo d'azione del cortonese, «vorrebbe esser non solo opera per se bella ma che servisse alli virtuosi di Francia per impararvi et avansarsi nella pittura»¹⁵. Gli appelli rivolti agli artisti italiani, ma anche ai francesi che avevano lavorato per lungo tempo in Italia come Perrier, rappresentava un modo efficace di aggiornamento dell'esperienze artistiche ultramontane.

L'attività di Romanelli si colloca in un momento di importante aggiornamento fondato sui modelli italiani studiati dai francesi durante i viaggi compiuti nella penisola; la presenza del viterbese infatti cadeva felicemente in un momento di passaggio tra pratiche vecchie e nuove, coabitanti anche nei decenni successivi, che lo investirono con particolare fortuna, consentendogli di innestare direttamente e senza mediazioni una pratica organizzativa di lavoro e una sensibilità figurativa peculiare nella capitale francese, permettendogli nel contempo di affermare la propria autonomia di artista maturo.

Romanelli e la pittura francese contemporanea

Le relazioni intessute da Romanelli con l'ambiente artistico francese e la questione del suo apporto e dei suoi debiti verso i suoi colleghi d'oltralpe sono un aspetto richiamato a più riprese dalla critica, ma ancora non completamente colto nella sua natura.

Generalmente viene riconosciuto un cambiamento nello stile di Romanelli in concomitanza con i due soggiorni parigini, grazie al contatto con la pittura francese degli anni centrali del secolo, in particolar modo con la corrente del cosiddetto "atticismo parigino"¹⁶. L'idea di un'evoluzione dell'artista in una direzione ancora più classica, rispetto agli esordi cortoneschi, è stata messa in relazione alla diretta conoscenza delle creazioni dei principali esponenti di questa corrente, quali Eustache Le Sueur, Jacques Stella, Sébastien

¹³ Si veda in particolare modo MILOVANOVIC 2002, pp. 286-287; IDEM 2005, pp. 53-56.

¹⁴ BLUNT 1953, p. 173.

¹⁵ Lettera del 17 aprile 1647 cit. in LAURAIN-PORTEMER 1973, pp. 163 n. 14.

¹⁶ Sull'atticismo parigino dell'età della reggenza di Anna d'Austria e di Mazzarino si veda MÉROT, STARKY, CHASERANT 1998, in particolar modo MÉROT 1998b.

Bourdon o Laurent de La Hyre¹⁷. Una pittura caratterizzata da una ricerca di estrema chiarezza compositiva, poco propensa al movimento concitato, amante di colori chiari e preziosi, accordati con estrema raffinatezza e grazia, una pittura che privilegia la linea sinuosa e agile. Non è difficile ritrovare in diverse opere del viterbese eseguite a Parigi questi stessi elementi.

A proposito del primo soggiorno parigino di Romanelli, Maurizio Fagiolo dell'Arco osservava un cambiamento nella materia pittorica più sublimata e nella tavolozza cromatica più chiara, sostenendo tuttavia che questa evoluzione non dovesse imputarsi al contatto con la cultura francese, proponendo al contrario che l'artista avesse potuto influenzare gli allievi di Vouet¹⁸. Negli anni passati in Francia, il pittore viterbese ebbe certamente l'occasione di conoscere gli artisti francesi e le loro opere conservate negli *hôtels particuliers*, che sappiamo visitò nel corso del primo soggiorno. Perrier, per lungo tempo aveva operato nella capitale pontificia, lavorò nella vicina galleria La Vrillière proprio nel momento in cui Romanelli concepiva e realizzava, in meno di un anno e mezzo, la decorazione della volta mazzarina. Dal 1653 al 1655, anno della sua morte, Le Sueur fu insieme a Le Brun il principale artefice delle pitture che ornavano l'appartamento d'inverno di Anna d'Austria e di quello del re¹⁹. Stando alla testimonianza di Guillet de Saint-Georges Romanelli, per gelosia nei confronti del collega, riuscì a far spostare altrove i quadri che decoravano la stanza del sovrano, in particolare quello raffigurante un'*Allegoria della monarchia francese*, accusando Le Sueur di aver copiato una testa di Guido Reni²⁰. L'aneddoto qui riferito, sulla cui attendibilità si potrebbero avanzare dei dubbi²¹, è indicativo per il riferimento alla figura di Reni, uno dei modelli indiscussi tanto per il pittore viterbese quanto per il francese, suggerendoci di individuare una corrispondenza tra Romanelli e l'atticismo parigino dovuta più ad una comune sensibilità e affine propensione verso l'eleganza formale e ideale in pittura che in una derivazione diretta da modelli contemporanei.

Come sottolineato da Mérot²², tra le varie componenti che nutrono il peculiare classicismo dei pittori "attici" un importante ruolo è svolto dalla pittura bolognese, in particolar modo quella degli allievi dei Carracci, come Reni, Domenichino e Albani, noti in Francia attraverso le numerose opere presenti nelle collezioni reali e private come anche grazie al mezzo incisivo. Accanto a questi modelli si ponevano come altrettanti giganti le lezioni impartite dalla pittura di Raffaello e la deferenza per i modelli forniti dalla statuaria antica. Ultimo, ma non per minore importanza, era poi la lezione fornita dal principe dei pittori cresciuti all'ombra delle rovine di Roma, Poussin.

La formazione di Romanelli, svolta nella fucina cortonesca romana, non abbisognava certo di un ulteriore ammaestramento da parte dei comprimari francesi, ma aveva già in sé il nucleo comune di quel linguaggio pittorico che avrebbe raggiunto il riconoscimento e l'apprezzamento di reali e grandi collezionisti a livello europeo. Oltre Roma, anche Bologna aveva fornito un apporto lessicale figurativo che, *in nuce*, aveva

¹⁷ MÉROT 1998b, pp. 31, 35; MILOVANOVIC 2002, pp. 281, 295; WEIL-CURIEL 2005, p. 59.

¹⁸ FAGIOLO DELL'ARCO 2001, p. 117. L'autore era in disaccordo con quanto riferito da BARROERO (1997, p. 185).

¹⁹ MÉROT 1987, pp. 306-317.

²⁰ GUILLET DE SAINT-GEORGES 1690 in DISSIEUX, SOULIÉ, DE CHENNEVIÈRES, MANTZ, DE MONTAIGLON 1854, I, p. 154.

²¹ MÉROT (1987, p. 313, n° 180) riporta una nota di Caylus secondo la quale il dipinto «fut ôté quelque temps après y avoir été mis par les soins de Romanelli; il est à Paris chez des Particuliers».

²² MÉROT 1998b.

inoculato i semi di quel cambiamento nella conduzione del pennello che ben si accorderà con il contesto francese nei decenni centrali del Seicento. A riprova di tali tracce, il legame tra Romanelli e l'ambiente felsineo di Reni e Domenichino era già noto e consolidato dalla critica antica, se si pensa al fatto che Passeri lo considerava per breve tempo allievo di quest'ultimo, e che, come si vedrà, secondo Malvasia il nostro eseguì una copia del *Bacco e Arianna* reniano. Inoltre, ad ulteriore conferma di tale legame, le prime tele tra quelle realizzate per Mazzarino al suo arrivo a Parigi nel 1646, sono proprio nel solco dell'influenza di Reni, come nel caso della *Prudenza* (fig. II.3) e della *Erodiade con la testa di san Giovanni Battista* (fig. IV.5), la prima ad oggi conservata in una collezione privata francese e la seconda nella Residenz di Monaco di Baviera.

Nonostante la sua personalità artistica, come sottolineato, fosse già definita e avesse la capacità di adattarsi al linguaggio comune del classicismo seicentesco, Romanelli non passerà il soggiorno francese senza acquisire ulteriori riflessi stilistici alla sua maniera, assumendo forme e modi dalla pittura dei suoi colleghi, soprattutto per quanto riguarda l'indugiare sugli aspetti preziosi della materia pittorica, priva delle più antiche asperità cortonesche, e rivolta ad una fattura levigata dedotta ulteriormente dalla pittura francese oltre da quella già chiamata in causa di matrice bolognese di Domenichino e Reni. Scrive Baldinucci a proposito della maniera romanelliana all'indomani del rientro dal primo soggiorno parigino: «osservò il Romanelli, nell'occasione di tal pittura, che era tanto piaciuto in Parigi, un certo suo modo di colorire delicato e forte in un tempo stesso, che datosi tutto a quel modo di fare, divertì non poco dall'antica sua maniera, tolta dal Cortona; onde a chi vide poi le sue pitture fatte in Italia, dopo il ritorno da Parigi, comparve assai chiaro, essersi egli fatta una nuova maniera da se stesso, assai diversa dalla prima»²³. Il cambiamento nel modo di colorire, ascrivibile tuttavia non agli affreschi bensì alle tele, è ravvisabile in modo particolare nelle opere viterbesi databili tra quinto e sesto decennio del Seicento, come ad esempio lo stendardo della chiesa del Gonfalone (fig. IV.61a-b) e la pala di *San Lorenzo* (fig. IV.39) della cattedrale.

Il contatto avuto dall'artista con la pittura francese contemporanea può aver indirizzato l'artista ad indugiare e a perseguire con maggiore convinzione in questa ricerca personale di politezza materica e di forme eleganti e tornite, già intrapresa in patria. Le aggraziate figure femminili che ornano le volte della galleria mazzarina e del Louvre, costruite per mezzo di una linea sinuosa, come pure quelle della tela con *Mosè salvato dalle acque* (fig. III.30) del cabinet della regina madre, si accostano alle creazioni dei suoi colleghi francesi come Le Sueur o La Hyre. Questa affinità contribuì senza dubbio alla buona accoglienza in Francia dell'allievo "riformato" di Pietro da Cortona. Viceversa è di maggiore difficoltà è definire con esattezza il contributo dato dal viterbese ai differenti esponenti dell'atticismo parigino. Pur non avendo compiuto il tradizionale viaggio in Italia, Le Sueur e La Hyre, morti rispettivamente nel 1655 e nel 1656 e pertanto durante il secondo soggiorno parigino di Romanelli, avevano già maturato da tempo il loro peculiare classicismo imbevuto, come già riferito, di molteplici istanze culturali. Gli affreschi e i dipinti del viterbese eseguiti per Mazzarino e per qualche altro collezionista francese, senza provocare alcuna virata o folgorazione negli allievi di Vouet, potevano al più rappresentare un'ulteriore conferma dell'adesione ad un comune sentire in parte ispirato da medesimi modelli. Domenichino, Pietro da Cortona, Reni, Poussin, Albani, come sottolineato in maniera illuminante da Italo Faldi nel 1970 e anche da Fagiolo dell'Arco nel 2001²⁴, emergono come le costanti pietre di paragone per

²³ BALDINUCCI 1847 (1974), V, p. 427.

²⁴ FALDI 1970 e FAGIOLO DELL'ARCO 2001, pp. 111-119.

l'attività di Romanelli, cui si aggiungono necessariamente le esperienze francesi come vettori di costante meditazione e aggiornamento del linguaggio pittorico, mai monolitico e uguale e sé stesso, pronto invece a produrre una pittura con chiari modelli di riferimento, secondo una fortunata «formula di mediazione, intesa a travasare la fantasia inventiva e la vitalità dell'immagine barocca entro canoni di correzione formale e di decoro classicisti»²⁵.

²⁵ FALDI 1970, p. 70.

I.1.A I FREGI DIPINTI DEL PALAZZO VESCOVILE DI CARPENTRAS

Il nome di Romanelli è stato per la prima volta associato alle decorazioni del palazzo vescovile di Carpentras da Antoine Schnapper sul finire degli anni '70 del secolo scorso, quando l'attenzione dello studioso – intento in quegli anni all'organizzazione della mostra dedicata a Nicolas Mignard – fu catturata dai fregi dipinti fino ad allora attribuiti al pittore d'Avignone²⁶. Parafrasando François Enaud nella prefazione del catalogo su Mignard, la mostra si poneva significativamente come «un satellite nell'orbita»²⁷ dell'esposizione dedicata alla *Peinture en Provence au XVII^e siècle*. Per quell'occasione Henri Wytenhove, conservatore del Musée des Beaux-Arts di Marsiglia e commissario della mostra, aveva fatto eseguire una campagna fotografica dei fregi, i quali, come ricordato da Ursula Fischer Pace e Arnaud Brejon de Lavergnée, poterono essere ammirati per mezzo d'una riproduzione audiovisiva nel corso dell'esposizione stessa, suscitando l'interesse degli studiosi, tra i quali Bernhard Kerber²⁸. Alle numerose questioni che questa “scoperta” poneva ha cercato di dare risposte lo studioso tedesco²⁹ appena menzionato e soprattutto il congiunto studio di Fischer Pace e Brejon de Lavergnée del 1990, testo che resta ancor oggi il contributo più attento agli interrogativi sollevati dalle decorazioni di Carpentras³⁰.

Prima di prendere in considerazione le pitture si rende necessario riportare alcune notizie circa il personaggio al quale si deve la costruzione dell'antico palazzo vescovile nonché la loro commissione: il cardinale Alessandro Bichi (1596-1657).

Per tracciare brevemente il profilo del prelado senese la voce biografica scritta da De Caro nel *Dizionario Biografico degli Italiani* resta tuttora il principale punto di partenza, al quale si sono aggiunti finora solo pochi altri contributi critici volti ad indagare il mecenatismo artistico del cardinale³¹. Nominato vescovo di Carpentras nel 1630 – anno in cui ricopriva la carica di nunzio apostolico a Parigi (1630-1634) – e nel 1633 nominato cardinale da Urbano VIII, Alessandro Bichi mantenne durante la sua vita uno stretto legame sia con la cerchia barberiniana sia con la corte francese di Luigi XIII e di Richelieu ed in seguito del suo successore, il cardinale Mazzarino. Le doti

²⁶ SCHNAPPER 1979, pp. 24, 29 n. 62. In una nota al catalogo della mostra su Nicolas Mignard, lo studioso propone l'attribuzione dei fregi del palazzo episcopale di Carpentras a Romanelli e alla sua bottega.

²⁷ *Ivi*, p. 10. Per la mostra organizzata tra Marsiglia, Aix-en-Provence e Nizza nel 1978-1979 si veda WYTHENOVE 1978.

²⁸ FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, p. 81.

²⁹ KERBER 1983, pp. 43-44.

³⁰ FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, pp. 81-101. Dopo le brevi menzioni di Schnapper e di Kerber, la decorazione è stata oggetto di un unico studio al quale rimandano tutti i rapidi cenni successivi sul palazzo di Carpentras. Anche in questa analisi del ciclo di pitture si farà costante riferimento al contributo cardine della coppia di studiosi, punto di partenza imprescindibile per qualsiasi successiva riflessione.

³¹ Per la biografia di Alessandro Bichi si veda DE CARO 1968, pp. 334-340, i cui elementi salienti sono riferiti da FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE, pp. 81-83. Dopo il contributo appena citato, gli aspetti più propriamente artistici sono stati affrontati da MACCHERINI 2007, pp. 240-267 e LEMOINE 2016, pp. 45-64.

diplomatiche e di mediazione messe in campo dal prelato durante le fasi finali della Guerra dei Trent'anni, così come nella Guerra di Castro, gli valsero la stima e la fiducia al di qua e al di là delle Alpi, venendo ricompensato per i suoi servigi con prebende e benefici ecclesiastici nonché con il titolo di co-protettore della nazione francese, ruolo ricoperto insieme al cardinale Antonio Barberini³². Bichi risiedette nella sua diocesi oltremontana in diversi momenti della sua vita, conclusasi nel 1657 a Roma, città in cui decise di ritirarsi sin dal 1654. I più lunghi soggiorni, intervallati da più sporadiche presenze, si collocano tra il 1633 e il 1637 e negli anni del pontificato di Innocenzo X (1644-1655), quando il cardinale visse prevalentemente tra Parigi e la sua diocesi³³. Come riferito da De Caro a «Carpentras il B.[ichi] si distinse assai più per la munificenza con cui seppe crearsi una piccola corte di artisti e letterati, che per particolari iniziative d'ordine religioso»³⁴. Principale esempio di questa munificenza fu proprio l'erezione di un nuovo palazzo vescovile nell'antica capitale del Contado Venassino.

L'edificio fu costruito a partire dal 1640 su progetto dell'architetto avignonese François de Royers de La Valfenière (1575-1667). Non conosciamo con esattezza la data in cui fu conclusa la costruzione del palazzo, ma Léon Charvet, nella sua opera dedicata alla famiglia di architetti avignonesi, ci informa che il cardinale si ritirò per due anni presso la Rettoria durante i lavori per il nuovo edificio, riportando le poche notizie d'archivio in merito a questo: il prezzo convenuto per la muratura, l'ingaggio di uno scultore nel 1646 e la contrattazione tra l'architetto e un falegname per i lavori di carpenteria nel 1647³⁵. Probabilmente questi documenti devono considerarsi una testimonianza delle ultime fasi dei lavori, se nel 1646 all'interno del palazzo episcopale fu recitata la prima opera francese dell'abate Claude Mailly, l'*Achébar Roi du Mogol*³⁶.

La familiarità di Bichi con il modello di mecenatismo offerto dalle famiglie aristocratiche della corte pontificia, e in particolar modo da quella dei Barberini, si riflette nella volontà del cardinale di ricreare nella propria diocesi oltremontana una piccola corte dove le lettere e le diverse arti trovassero ricetto. Tracce di questi interessi artistici emergono dalla corrispondenza con

³² I buoni rapporti con la corte di Francia sono documentati dai carteggi editi di Richelieu e Mazzarino, nonché dalle numerose prebende ricordate da DE CARO 1968, pp. 337-338. A queste lettere si possono aggiungere quelle conservate a Siena presso la Biblioteca Comunale degli Intronati (ms. P.IV.51) scritte da Luigi XIV, Anna d'Austria e altri personaggi della corte francese. Inoltre i due cardinali Barberini furono nominati da Bichi suoi esecutori testamentari.

³³ Per i soggiorni di Bichi a Carpentras si consulti FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, pp. 82-83 e MACCHERINI 2007, p. 245.

³⁴ DE CARO 1968, pp. 338-339.

³⁵ CHARVET 1870, pp. 154-155, 158-159. L'autore sottolinea come queste siano le sole menzioni sui lavori del palazzo desumibili dal *Registre de l'Evêché de Carpentras. Temporalitas* (ff. 195, 243v) presso gli Archives départementales du Vaucluse di Avignone. Alle notizie riportate da Charvet fanno riferimento i successivi studi sul palazzo episcopale di Carpentras, che citano (LIABASTRES 1891 [1973], pp. 179-180) o riportano i dati salienti sulla sua edificazione (FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, p. 83). Scarne sono le informazioni nel più recente lavoro di Beaufort (2015, p. 62). GLOTON (1979, t. I, pp. 145, 149-150) ipotizza due fasi costruttive del palazzo la prima del 1640-1645 e una seconda, meglio documentata, del 1646-1648.

³⁶ Sulla prima opera francese recitata a Carpentras alla corte del cardinale Bichi si veda SCHERPEREEL 2006, pp. 139, 141-142.

Mazzarino, dalla quale si delinea il ruolo svolto dal senese nella formazione della collezione del cardinal ministro, come anche nella missione, già da tempo intrapresa infruttuosamente, di attirare in Francia il pittore Pietro da Cortona. Bichi impegnato tra il 1643-1644 in varie missioni diplomatiche in Lombardia e a Bologna s'impegnò per conto di Mazzarino nella ricerca di dipinti sul mercato artistico e presso le botteghe degli stessi artisti. In quegli stessi anni Bichi soggiornò anche a Venezia per predisporre gli accordi di pace della Guerra di Castro ed è in questa occasione che, come ricordato da Boschini nella *Carta del Navegar pitoresco*, il cardinale visitò in compagnia di Pietro da Cortona alcune collezioni private veneziane, tentando di acquistare opere per sé ma soprattutto per il cardinale Mazzarino³⁷. È stato infine ipotizzato che questa inclinazione alle arti sia da ricondurre alla conoscenza di Giulio Mancini e dei suoi scritti, come sembra emergere dal carteggio tra Giulio e il fratello Deifobo dal quale si evince la familiarità e l'attenzione rivolta da entrambi alla carriera del loro più giovane conterraneo³⁸. Nonostante il ruolo d'intermediario per gli acquisti d'arte e i contatti con pittori e letterati, non sembra però che il cardinale si sia preoccupato troppo di costituire per sé una vera e propria collezione d'arte. Come messo in luce da Maccherini, di nessuno dei trentatré quadri censiti nell'inventario dei beni romani del cardinale è riportato il nome dell'autore, inoltre, la prevalenza di soggetti religiosi e di ritratti lascia credere che loro selezione rispondesse maggiormente a criteri di arredo e di devozione più che a orientamenti artistici³⁹. Nessun inventario dei beni conservati oltralpe è stato finora rintracciato, ma una parte dei dipinti era certamente presente nel palazzo vescovile di Carpentras, come si evince dal testamento del 1657. Oltre ai fregi delle sale e ai due quadri d'altare per le cappelle di palazzo, nel documento è precisata l'ubicazione nella cittadina provenzale di un esiguo gruppo di dipinti oggetto dei lasciti voluti dal cardinale. Tra questi si distingue la *Santa Dafrosa* di Pietro da Cortona donata a Giulio Mazzarino, unica opera registrata che rechi il nome dell'autore, indiscusso segno della stima goduta dall'artista⁴⁰. Maggiori sforzi furono invece profusi dal cardinale in un mecenatismo programmaticamente romano con il voler rendere la sua piccola diocesi, a cominciare dalla sua dimora, un luogo degno di un colto prelato italiano.

³⁷ Per la corrispondenza tra Mazzarino e Bichi in merito alla ricerca e all'invio di opere dalla penisola si veda Michel 1999, pp. 107-109, 128. Per il viaggio a Venezia si veda BOSCHINI 1660 (1966), pp. 243, 486-521. Questi fatti sono riassunti da MACCHERINI 2007 pp. 248-249. Nuove e importanti aggiunte documentarie relative al soggiorno veneziano di Bichi e Pietro da Cortona si devono a LEMOINE 2016, pp. 45-64.

³⁸ MACCHERINI 2007, pp. 243, 245.

³⁹ *Ivi*, pp. 249-250, 265.

⁴⁰ Il testamento (1657) e l'inventario *post mortem* (1658) del cardinale Bichi sono pubblicati in MACCHERINI 2007, pp. 255-267. Per la *Santa Dafrosa* di Cortona si veda MICHEL 1999, pp. 245, 254 n. 54, dove viene menzionata una delle copie del testamento in cui è esplicitata la presenza del dipinto a Carpentras. Nel testamento, inoltre, sono ricordati due quadri da donare a loro scelta ai cardinali Francesco e Antonio Barberini, di cui non è precisata la localizzazione, e altri tre dipinti: per «Mons. di Chérémans [...] preposito d'Orange un quadro a figure di quelli che ho a Carpentras li quali feci venire d'Italia» e per «Monsignor de Quint' [...] dui quadri di paesi con figura li quali sono a Carpentras fatti venire da me di Roma», cit. in MACCHERINI 2007, pp. 257-258.

La riedificazione del palazzo episcopale, «bâti dans le goût des palais modernes d'Italie» e che «Pour sa grandeur & sa magnificence [...] pourroit être comparé aux plus beaux de Rome»⁴¹, è dunque, insieme alla sua decorazione, tra le principali espressioni del mecenatismo del cardinale senese⁴². La decorazione interna ascrivibile alla committenza Bichi è situata nell'appartamento del primo piano del palazzo, il quale – nonostante le alterazioni subite dall'edificio – si compone tutt'oggi di cinque ambienti principali: un grande salone di rappresentanza posto al centro del corpo di fabbrica e quattro sale più piccole situate nei due avancorpi laterali protesi nella corte retrostante la facciata (fig. I.1). Il medesimo sistema decorativo – quello del fregio dipinto – è impiegato per tutte le sale nelle quali però è sapientemente declinato in numerose varianti attraverso l'uso di finte architetture, di quadri riportati alternati a putti e allegorie e di sfondati paesistici.

La prima descrizione della grande sala di rappresentanza risale all'Ottocento, quando le tele inserite nell'attico furono attribuite, come già ricordato, a Nicolas Mignard⁴³. Il lungo fregio che corre sulle quattro pareti si compone in totale di 16 tele in cui il linguaggio mitologico-allegorico è impiegato per rendere omaggio ad un selezionato gruppo di personalità identificabili attraverso i loro scudi araldici⁴⁴. Nel grande salone di rappresentanza, nel cuore della sua piccola diocesi enclave papale in terra francese, il cardinale Bichi dispiega l'encomio reso ai principali artefici e fautori della propria carriera ecclesiastica. Sui fregi dei lati corti si fronteggiano lo stemma del re di Francia e Navarra, Luigi XIII (1601-1643), e quello del pontefice Urbano VIII Barberini (1568-1644), mentre sui lati lunghi sono raffigurati gli stemmi del cardinal ministro Richelieu (1585-1642) e del cardinal nepote e segretario pontificio Francesco Barberini (1597-1679)⁴⁵. Come riconosciuto da Charvet, al quale spetta la prima descrizione dei soggetti del fregio, ciascun dei personaggi è celebrato secondo uno schema compositivo che si ripete per ognuna delle pareti: lo stemma del dedicatario è fiancheggiato da due coppie di figure allegoriche, una distesa al suolo in posizione subalterna

⁴¹ EXPILLY 1764, II, p. 95.

⁴² Bichi promosse anche interventi architettonici e decorativi all'interno della cattedrale di Saint-Siffrein. Cfr. CHARVET 1870, pp. 155-156.

⁴³ Il primo autore ad attribuire a Mignard l'esecuzione delle tele sembra sia stato BARJAVEL nel *Dictionnaire historique, biographique et bibliographique du département de Vaucluse* del 1841: «Elle est ornée d'une grande frise peinte où se trouvent représentés des dieux, des déesses, des héros de la Fable et divers personnages allégorique, le tout dû au pinceau de Mignard d'Avignon, mais ces figures ayant paru trop nues et trop indécentes à quelques évêques postérieurs à Bichi, elles ont été recouvertes de draperies par le pinceau d'un nommé Proyet, de Carpentras, dans le XVIII^e siècle». Il passo in questione, citato senza il riferimento alla pagina da CHARVET (1870, p. 164) e ricordato dagli studiosi successivi (KERBER 1983, p. 122 n. 74; Fischer Pace, Brejon de Lavergnée 1990, p. 81), non è rintracciabile all'interno dei due tomi dell'opera di Barjavel, né alla voce Bichi né a quella di Mignard, come già notato da Marcel (1931, p. 105) il solo ad aver messo in dubbio la citazione fatta da Charvet. Quest'ultimo (1870, p. 165), inoltre, riporta parere di alcuni amatori secondo i quali le tele potrebbero attribuirsi a Paul Mignard, figlio di Nicolas, che avrebbe lavorato nel palazzo per il successore di Bichi, Louis de Fortia de Montréal.

⁴⁴ Le pareti lunghe ospitano un fregio ripartito in cinque tele, le pareti corte invece ne presentano solo tre.

⁴⁵ Si rimanda alla biografia di De Caro per i legami intercorsi tra Bichi e i personaggi omaggiati nel salone di rappresentanza di Carpentras.

rispetto all'altra assisa sulle nuvole. Alle due estremità del fregio sono invece raffigurati altri personaggi e scene allegorico-mitologiche che sviluppano il significato espresso dalle allegorie in rapporto alle personalità a cui è reso omaggio⁴⁶.

Entrando nella sala, provenendo dallo scalone, campeggia sulla parete corta opposta all'ingresso (parete sud) lo stemma di Urbano VIII sorretto da angeli (fig. I.2). Sulla sinistra è raffigurata la Religione cristiana, ai cui piedi giace l'Idolatria⁴⁷, dalla quale si allontanano un gruppo di sacerdoti pagani, mentre a terra giace un idolo spezzato. Sull'altra metà del fregio l'Avarizia⁴⁸ è sottomessa dall'Abbondanza, i cui frutti, caduti dalla cornucopia, sono raccolti da putti e da altre figure a simboleggiare il popolo riconoscente; sullo sfondo è ben visibile la cupola della basilica di S. Pietro. Lo stemma di Luigi XIII, sostenuto dalla Storia⁴⁹ e dalla Fama, fronteggia sulla parete opposta (parete nord) (fig. I.3). Ai suoi lati sono rappresentate la Giustizia vittoriosa sull'Ingiustizia a sinistra e la Pace e la Guerra sottomessa ai suoi piedi a destra, seguono nelle due estremità una scena di rapimento e di bottino da un lato e dall'altro la figura incatenata di un prigioniero tra un ammasso di armi⁵⁰. Al centro della parete est, due figure maschili svelano lo stemma del cardinale Richelieu (fig. I.4). Alla sinistra è raffigurata la Nobiltà che schiaccia probabilmente l'Invidia, preceduta dalle Parche addormentate, da Ercole e da un gruppo di giovani intenti alla musica e alla danza (fig. I.5). Le due tele che compongono la parte destra del fregio sono assai deteriorate, ma grazie ad alcune fonti possiamo in parte riconoscere nei pochi lacerti superstiti la rappresentazione della Vittoria e una scena di combattimento tra soldati (fig. I.6). Poco chiara è invece la figura femminile distesa ai piedi della Vittoria alla quale sembra porgere qualcosa⁵¹. Infine il fregio della parete ovest è occupato al centro dallo stemma del cardinale Francesco Barberini intorno al quale due figure maschili intrecciano rami d'alloro (fig. I.7). Lo stemma è attorniato da Minerva, dea della Sapienza, e dalla Pudicizia. Se la figura distesa ai piedi di quest'ultima può essere riconosciuta nell'allegoria della Lascivia, alla quale fa riscontro il corteo bacchico con Sileno, satiri, putti e baccanti che si allontanano sulla destra (fig. I.8), difficile risulta identificare la figura femminile languente ai piedi di Minerva, mentre sulla sinistra è raffigurato il monte Parnaso presieduto da Apollo e dalle Muse (fig. I.9).

⁴⁶ CHARVET 1870, pp. 161-164.

⁴⁷ La figura, che reca gettato a terra un incensiere, potrebbe rispecchiare quella descritta da Ripa. Cfr. RIPA 1603 (2012), pp. 268-269.

⁴⁸ La figura con una tenaglia in mano e l'altra posta su un vaso ricolmo di monete, identificata da Charvet come l'Industria, può ritenersi probabilmente la raffigurazione dell'Avarizia sulla scorta di alcuni elementi desunti da Ripa. Cfr. CHARVET 1870, p. 162; RIPA 1603 (2012), pp. 47-51.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 266-267.

⁵⁰ Secondo Charvet a sinistra sono rappresentate la *Forza* che calpesta la *Giustizia* a significare, in relazione con la scena di rapina, i soprusi scaturiti quando la forza domina sulla legge. Cfr. CHARVET 1870, p. 163.

⁵¹ La figura femminile è descritta da Charvet come un giovane guerriero. L'autore riportava inoltre che nella scena di battaglia, sullo stendardo portato dal centurione romano, si poteva leggere il motto *Malheur aux vaincus*, ancor oggi in parte leggibile. Cfr. CHARVET 1870, p. 164.

Le altre due sale, per le quali è stato ugualmente pronunciato il nome di Romanelli e della sua bottega, sono entrambe poste sul lato sud della grande sala di rappresentanza al primo piano⁵².

L'attuale sala del Presidente è anch'essa decorata da un fregio costituito da tele inserite appena al di sotto del soffitto ligneo. Le scene veterotestamentarie, tutte accomunate dalla presenza di un intervento angelico nelle vicende raffigurate, fingono dei quadri riportati racchiusi all'interno di un'inquadratura marmorea sulla quale si dispongono coppie di putti reggihirlanda posti tra le scene, mentre alle estremità del fregio sono sedute sulla finta cornice alcune figure allegoriche. Lo stemma del cardinale Bichi, sostenuto da una coppia di putti, campeggia invece al centro di uno dei fregi. La sala, come deplorato da Charvet, subì nel corso del XIX secolo delle manomissioni ancor oggi visibili per la perdita di due delle otto personificazioni che in origine vi si trovavano dipinte⁵³. Le tele furono eseguite tenendo conto delle misure della stanza così come della sua illuminazione, com'è reso evidente dagli accorgimenti messi in atto nella loro progettazione ed esecuzione. Ad esempio, nella parete sulla quale si aprono le due finestre, il fregio si adatta all'andamento delle aperture nella muratura e a tal fine sono previsti due riquadri laterali di dimensioni inferiori rispetto a quello centrale che s'inserisce nello spazio tra le finestre; inoltre anche il manto dei putti qui rappresentati si conforma al profilo della parete. Allo stesso modo le luci e le ombre che si proiettano sui corpi dei putti e delle personificazioni poste sulla finta cornice marmorea aggettante e sul bordo dentellato di questa, sono studiate in rapporto alle due fonti di luce. I soggetti veterotestamentari sono stati identificati dalla critica, non senza qualche imprecisione che si cercherà di ovviare, al contrario l'identità delle figure allegoriche, finora mai affrontata, è qui proposta per la prima volta seguendo una lettura in senso orario a partire dalla parete di accesso⁵⁴. Nei due riquadri della parete ovest (figg. I.10-11), sono raffigurati *Elia svegliato dall'angelo* (1 Re 19, 5-6), parzialmente resecato sulla sinistra, e *Tobiolo e l'angelo* (Tobia 6, 4-5). Delle due figure allegoriche, che in origine fiancheggiavano le scene, sopravvive solo quella di destra raffigurante probabilmente la *Fortezza*⁵⁵. Alle due estremità della parete seguente, a nord, si trovano la figura della *Vittoria*⁵⁶ e una figura coronata e riccamente vestita, di più difficile identificazione, che siede con uno scettro in mano su dei cuscini⁵⁷. Fra di esse sono disposti tre riquadri (figg. I.12-14): il primo raffigurante l'*Angelo*

⁵² La prima sintetica descrizione dei due ambienti, come anche per la sala con i paesaggi con santi ed eremiti, è in CHARVET 1870, pp. 165-166.

⁵³ *Ivi*, p. 167. Al momento della visita dello studioso nella sala erano stati innalzati tramezzi e solai che tagliavano parti del fregio.

⁵⁴ FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, pp. 84-85.

⁵⁵ La figura femminile poggia una mano su una mazza erculea e regge un arco, ma assente è il leone ricordato tra gli attributi da Ripa. Cfr. RIPA 1603 (2012), p. 206.

⁵⁶ Coronata di alloro e con una palma in mano, la figura siede accanto ad un elmo. Cfr. RIPA 1603 (2012), pp. 605-606.

⁵⁷ Gli attributi apparentano questa figura a quelle della Magnanimità, Maestà Regia e Ricchezza descritte da Ripa.

sconfigge Sennacherib (2 Re 19, 35-36)⁵⁸, e, più facilmente identificabili, gli episodi del *Sacrificio d'Isacco* (Genesi 22, 9-11) e di *Giosuè e l'angelo* (Giosuè 5, 13-15)⁵⁹. Al centro della parete est è lo stemma del cardinal Bichi, ai cui lati sono raffigurati due episodi: a sinistra, è forse dipinto l'incontro di *Eleazaro e Rebecca al pozzo*⁶⁰, a destra senza dubbio la scena di *Agar e l'angelo* (Genesi 22, 14-19). Quest'ultimo riquadro è in parte tagliato sulla destra, dove si intravede il piede della perduta figura allegorica, mentre l'altra, a sinistra raffigura la *Sapienza*⁶¹ nei panni di Minerva (figg. I.15-16). Infine, sulla parete sud, sono dipinti la *Vocazione di Gedeone* (Giudici 6, 17-21), *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso* (Genesi 3, 23-24) e *Davide e l'angelo* (1 Cronache 21, 26-27). Nella prima delle due figure allegoriche del fregio, priva di attributi ma raffigurata con le mani giunte in atto di preghiera e gli occhi rivolti al cielo, si può riconoscere la *Speranza divina*⁶², la seconda, invece, con una lancia e una saetta in mano rappresenterebbe la *Clemenza*⁶³ (figg. I.17-19).

Dell'altro ambiente, noto come Sala del Trono o Sala del Consiglio, conosciamo l'originaria funzione: si tratta della camera da parata del cardinale composta dalla stanza vera e propria e dall'annessa alcova. I due ambienti presentano una diversa decorazione: l'alcova, di pianta rettangolare, è coperta da un soffitto ligneo e scompartito in più riquadri contenenti tele dipinte, mentre la più grande sala quadrata è circondata, come nei precedenti ambienti, da un fregio di pitture ad olio inserite nella zona sommitale delle pareti, al di sotto del soffitto a cassettoni con travi e travetti.

La copertura dell'alcova, di tipo a schifo, è suddivisa in cinque scomparti inquadrati da cornici dorate e scolpite (fig. I.20). Il riquadro centrale, di formato ovale, è occupato dall'*Assunzione della Vergine* (fig. I.21), mentre nei riquadri laterali di forma trapezoidale sono raffigurati sulle nubi angeli e angioletti con ghirlande e fiori in adorazione di Maria. Negli angoli del soffitto sono scolpiti e dipinti quattro stemmi cardinalizi (figg. I.22-23): oltre agli stemmi di Richelieu e di Francesco

⁵⁸ Interpretato anche come la *Lotta tra Giacobbe e l'angelo*. Cfr. FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, p. 85. Il soggetto però non corrisponde all'iconografia tradizionale che prevede un combattimento solitario corpo a corpo. L'angelo armato di spada è raffigurato mentre soggioga un soldato, mentre una figura armata giace al suolo morta ed altre fuggono verso il fondo.

⁵⁹ Quest'ultimo è stato ritenuto raffigurare con qualche dubbio *Giona*. Cfr. FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, p. 85. La scena mostra con precisione il momento in cui Giosuè si toglie i sandali su ordine del capo dell'esercito del Signore.

⁶⁰ Anche questa scena non corrisponde al tradizionale passo biblico dell'incontro tra Rebecca e il servitore di Isacco, soprattutto per la presenza dell'angelo.

⁶¹ Cfr. RIPA 1603 (2012), pp. 522-523.

⁶² *Ivi*, p. 554.

⁶³ *Ivi*, p. 95. Sebbene manchi il leone sul quale Ripa descrive la Clemenza seduta. I due studiosi (p. 92 n. 14) hanno sottolineato come soggetti illustranti apparizioni angeliche siano presenti nel decoro del salone di Palazzo Santacroce a Roma affrescato da Giovanni Francesco Grimaldi negli anni '30 del Seicento (*Elia, Gedeone, Agar, Abramo ed Isacco, Manoah, Tobio*). Cfr. BATORSKA 1973, pp. 173-179.

Barberini, già incontrati nel grande salone di rappresentanza, si aggiungono quello dei cardinali Bichi e Antonio Barberini (1608-1671), quest'ultimo dal 1637 co-protettore di Francia⁶⁴.

Il fregio di pitture della camera, sulla quale si apre l'alcova, presenta invece una finta architettura dipinta al centro di ciascun lato costituita da una balaustra chiusa ai lati da putti-telamone e davanti alla quale coppie di angeli sostengono un cartiglio contenente soggetti tratti dal Nuovo Testamento. Alle due estremità sono invece raffigurati putti reggighirlanda o reggitemma insieme a figure allegoriche sedute che si stagliano contro il cielo. Dei quattro stemmi solo quello con i gigli di Francia è tuttora leggibile, gli altri sono andati perduti. Partendo dalla parete dell'alcova sono raffigurate la *Fede*, la scena del *Riposo durante la fuga in Egitto* e la figura della *Carità* (figg. I.24-26); sulla parete seguente la *Prudenza*, il cartiglio col *Battesimo di Cristo* e la virtù della *Giustizia* (figg. I.27-29); sulla terza parete la *Purezza*, la prima delle *Tentazioni di Cristo* e la *Speranza* (figg. I.30-32); infine tra le allegorie della *Temperanza* e della *Forza* trova posto la scena del *Noli me tangere* (figg. I.33-35). La cornice lignea sulla quale s'imposta il soffitto a cassettoni è infine decorata con un tralcio vegetale nel quel si alternano l'aquila e la testa leonina, elementi araldici dello stemma della famiglia Bichi.

Tra il grande salone e la camera da letto del cardinale si trova l'anticamera, attuale biblioteca dei magistrati⁶⁵. Le pareti sono decorate da un fregio costituito da tele dipinte con paesaggi animati da figure di santi ed eremiti quali la Maddalena, sant'Agostino e san Francesco d'Assisi (figg. I.36-37)⁶⁶. I singoli riquadri sono separati tra loro da coppie di putti a monocromo che fingono di sostenere una cornice lignea dipinta. Questa, così come anche le travi del soffitto, è decorata con un motivo di putti e racemi vegetali a monocromo bianco su fondo rosso disposti ai lati di piccole tabelle in *camaiieu bleu-gris* con scenette neo-testamentarie⁶⁷.

L'ultimo ambiente del piano nobile che conserva ancora la decorazione seicentesca si trova nel corpo di fabbrica opposto, nel lato dello scalone d'accesso. Il fregio presenta dei medaglioni ad affresco raffiguranti i più importanti centri urbani della diocesi di Carpentras, città che campeggia in posizione d'onore al centro di una delle pareti ai lati di finti telamoni reggicortina e al di sotto di due angeli recanti lo stemma cittadino. Per la decorazione di queste ultime due sale, per le quali non è stato espressamente fatto il nome di Romanelli e della sua bottega, risulta difficile pronunciarsi,

⁶⁴ FISCHER PACE e BREJON DE LAVERGNÉE (1990, p. 84) indicano negli angoli dell'alcova la presenza degli stessi stemmi della grande sala di rappresentanza (Luigi XIII, Urbano VIII, Richelieu e Francesco Barberini). Ma in maniera inequivocabile gli stemmi scolpiti sono sormontati tutti da cappelli cardinalizi e lo stemma del cardinale Antonio Barberini si differenzia da quello del fratello maggiore per i due bracci della croce di Malta visibile ai lati dello scudo araldico.

⁶⁵ Rapidamente ricordata da CHARVET 1870, p. 166.

⁶⁶ Su ogni parete sono raffigurati tre riquadri. Le storie identificate sono le seguenti: *Santa Maria Egiziaca riceve l'Eucarestia*, un soggetto non identificato e *San Galgano e la spada nella roccia*; *San Giovanni Battista col battesimo di Cristo sullo sfondo*, *San Pietro penitente* e *Santa Maria Maddalena penitente*; *S. Agostino e il mistero della Trinità*, un soggetto non identificato, *San Egidio e la cerva*; un soggetto non identificato, *San Francesco e l'angelo che suona la viola* e *Sant'Antonio da Padova predica ai pesci*.

⁶⁷ Tra le scene sono riconoscibili il *Riposo durante la fuga in Egitto* e *Cristo incontra Maria sulla salita al Calvario*.

soprattutto in mancanza di documenti e di un più approfondito esame⁶⁸. Solo per la sala con i paesaggi ipotizziamo l'intervento di un artista nordico, osservando le fisionomie dei santi e dei putti a monocromo, e il possibile ruolo di mediazione svolto dalla ricca produzione incisoria fiamminga e olandese per l'elaborazione delle scene eremitiche.

Nonostante l'assenza di notizie documentarie, la critica si è trovata concorde nel restituire a Romanelli, coadiuvato dalla sua bottega, sia il grande salone che le due sale con storie vetero e neo-testamentarie. Effettivamente, la più antica menzione finora nota dei fregi del palazzo vescovile non riporta alcun nome per la loro esecuzione. Nel testamento stilato il 23 maggio 1657 a Roma, due giorni prima della sua morte, Alessandro Bichi lasciava a servizio dei vescovi suoi successori «le pitture de fregi che sono dentro ed intorno la sala e nelle altre stanze della casa episcopale come anche li due quadri d'altare, che sono nelle due cappelle di detta casa»⁶⁹. Come notato dalla critica, le opere di Romanelli non erano ignote al cardinal Bichi, familiare della cerchia Barberini⁷⁰. Una conoscenza diretta dell'opera del viterbese ci è testimoniata innanzitutto da un documento dell'archivio Barberini nel quale è registrato nel dicembre del 1641 il dono da parte di Francesco Barberini al cardinale Bichi di un *San Pietro, san Giovanni e l'angelo al sepolcro di Cristo* di Romanelli⁷¹. Inoltre una tela dell'artista è presente in quegli stessi anni nella chiesa di Sant'Agostino a Siena, luogo in cui la famiglia Bichi possedeva il giuspatronato di una cappella⁷².

In mancanza di appigli documentari l'attribuzione dei fregi al pittore viterbese è stata avanzata dalla critica a partire dal piano stilistico-formale, riconoscendo però nella qualità discontinua delle pitture la prova dell'esistenza di un gruppo di pittori coordinati da Romanelli, ravvisando un po' ovunque la sua cifra stilistica⁷³. Una fattura nettamente superiore è riconosciuta alle tele del salone di rappresentanza, nelle quali si possono ammirare le pose e i panneggi ben studiati delle figure allegoriche ai lati degli stemmi e soprattutto il bel gruppo, costruito con un accentuato chiaroscuro, dei sacerdoti pagani in fuga e quello costituito dal corteo bacchico. Le preziose tonalità di blu e rosso e in generale le accensioni cromatiche e i cangiantismi delle stoffe,

⁶⁸ Durante il sopralluogo effettuato nel settembre del 2017, la sala con le cittadine della diocesi di Carpentras, odierna sala per le udienze civili, non era visitabile a causa delle sue funzioni.

⁶⁹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (da qui in avanti BAV), Archivio Barberini, Ind. IV 765. Testamento di Alessandro Bichi (23 maggio 1657) citato in Maccherini 2007, p. 256. Per le altre copie note del testamento si veda DI GIOIA 2007, p. 201.

⁷⁰ FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, p. 86.

⁷¹ Cfr. ARONBERG LAVIN 1975, p. 36 doc. 286. Come si evince dal documento, il dipinto per il cardinale Bichi era derivato dall'olio su rame di proprietà del pontefice, quest'ultimo probabilmente identificabile in quello conservato al Fitzwilliam Museum di Cambridge (PD.260-1985). Un'altra simile versione, ma invertita e priva della figura dell'angelo, è invece al Los Angeles County Museum of Art (M.81.68). Cfr. FAGIOLO DELL'ARCO 2001, p. 114, tavv. XXIV e XXXIX. Nessun dipinto di questo soggetto è individuabile nell'inventario dei beni romani del cardinale citato in MACCHERINI 2007, pp. 263-267, doc. n° 4.

⁷² La pala della *Natività*, datata intorno al 1640-1641, fu eseguita per l'altare della famiglia Savini. Cfr. KERBER in RIEDL, SEIDEL (a cura di), *Die Kirchen von Siena. Band 1,1 Abbadia dell'Arco – S. Biagio*, München 1985, pp. 105-106 n° 54.

⁷³ FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, pp. 86-87.

caratterizzano le tele di maggiore qualità riferite al pennello del viterbese. Un più marcato abbassamento qualitativo è palpabile nelle altre due sale, in parte dovuto a differenze di esecuzione e allo stato di conservazione delle pitture. Le caratteristiche precedentemente riconosciute sono presenti anche in queste tele ma spesso tradotte in un linguaggio più rigido e meno elegante e aggraziato. Malgrado le differenze qualitative presenti, è però ben riconoscibile l'impiego nella decorazione di tutte le sale del medesimo repertorio figurativo e la presenza di simili elementi stilistici. Ad esempio nella sala del Presidente i putti reggighirlanda sono paragonabili nelle pose e nei movimenti a quelli che nella camera da letto del cardinale giocano con i fiori o sostengono gli stemmi. Una simile prossimità si evince ulteriormente nelle fisionomie, nelle posture e nei gesti che caratterizzano le figure delle storie vetero e neo-testamentarie, così come nelle figure allegoriche o negli angeli e nelle figure maschili ai lati di stemmi e cartigli dei differenti ambienti. A dispetto della discontinuità stilistica riscontrata, tutti questi elementi avvalorano l'idea della presenza di un'unica attenta regia nell'impostazione e nella progettazione del lavoro attribuibile ad un artista che intervenne in prima persona nelle fasi preliminari, fornendo disegni e progetti per la decorazione, delegando in larga parte alla bottega la realizzazione dei decori ed intervenendo direttamente solo nelle tele più importanti, come quelle del grande salone di rappresentanza. In passato, una prova a sostegno del ruolo svolto da Romanelli nell'esecuzione di queste tele era riconosciuta in un gruppo di disegni, attribuiti da Kerber al viterbese e messi in rapporto con i fregi del salone, sui quali torneremo a breve⁷⁴.

Prima di proseguire ulteriormente nel campo delle questioni attributive, nel tentativo di circoscrivere i nomi dei possibili responsabili della decorazione, è utile affrontare l'interrogativo inerente la data della sua esecuzione. Il primo a essersi espresso su questo argomento fu Kerber, il quale, riferendosi al solo fregio del salone, propose di datarlo al passaggio di Romanelli in Provenza, in occasione del suo primo soggiorno in Francia del 1646-1647. Sulla base di alcune lettere, lo studioso tedesco collocava la realizzazione del fregio nell'aprile del 1647 (*sic*, ma 1646), nel lasso di tempo intercorso tra l'attestata presenza del pittore ad Aix-en-Provence il 26 marzo e l'arrivo a Parigi a metà maggio⁷⁵. Quest'ipotesi non ha trovato pienamente d'accordo Fischer Pace e Brejon de Lavergnée i quali hanno espresso dubbi sotto diversi punti di vista proponendo una più condivisa ipotesi di datazione ai primissimi anni '40 del Seicento⁷⁶. Poco verosimile è immaginare

⁷⁴ KERBER 1983, p. 43.

⁷⁵ *Ibidem*. Probabilmente per un errore di stampa o una svista, Kerber riferisce al 1647 la lettera scritta da Romanelli in Provenza datata però 1646. Per le lettere del 4 e 26 marzo e del 17 maggio, pubblicate rispettivamente da LAURAIN-PORTEMER 1973, p. 165 n. 39 e POLLAK 1913, p. 51 docc. 4-5, si veda l'Appendice I – Fonti nn° 9-15.

⁷⁶ FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, pp. 87-88. Questa datazione è seguita da: BARROERO in LO BIANCO 1997, p. 183; DU CREST 2003, p. 436; BLASIO 2012, p. 314 n. 7. Precedentemente Brejon de Lavergnée ipotizzava un'esecuzione all'autunno 1647 durante il rientro di Romanelli in Italia. Cfr. BREJON DE LAVERGNÉE, VOLLE 1988, p. 334. Merz, invece, aggiornato sulle questioni attributive dei disegni dei quali tratteremo a breve, ha preso in considerazione l'idea che Paolo Gismondi abbia compiuto un breve viaggio a

che Romanelli abbia soggiornato per un mese o poco più in Provenza realizzando la decorazione per il cardinal Bichi, anche limitandosi a quella del solo salone. Trattandosi di un fregio di sedici tele per una lunghezza di più di cinquanta metri, l'ingente e lungo lavoro per impostare e compiere una simile impresa, avrebbe richiesto maggiore tempo e soprattutto avrebbe distolto il pittore dagli impegni presi con il cardinale Mazzarino⁷⁷. Inoltre, datando il fregio al 1646, l'omaggio reso da Bichi ai principali fautori delle sue fortune risulterebbe postumo, essendo a quella data morti tre dei personaggi i cui stemmi campeggiano nei fregi allegorici. Richelieu, Luigi XIII e Urbano VIII erano infatti scomparsi tutti a distanza di un anno l'uno dall'altro tra il 1642 e il 1644⁷⁸. Pertanto, il cardinale Bichi avrebbe commissionato la decorazione contemporaneamente all'inizio dei lavori di costruzione del palazzo nel 1640, durante uno dei suoi soggiorni romani, probabilmente affidandosi al cardinale Francesco Barberini e agli artisti patrocinati dalla sua famiglia. Romanelli, l'artista più vicino al cardinale Barberini, avrebbe progettato la decorazione e affidato la sua esecuzione a collaboratori e allievi, quali Clemente Maioli, Paolo Gismondi, Giuseppe Belloni e Paolo Spagna, pittori in quegli anni nominati nei documenti Barberini e ricordati nelle biografie del viterbese per aver eseguito copie da sue opere e per aver lavorato a partire da suoi progetti⁷⁹. Le tele, dipinte a Roma, sarebbero state inviate nella capitale del Contado Venassino negli anni precedenti o a ridosso della scomparsa dei personaggi omaggiati nel salone di rappresentanza. Una datazione intorno al 1642, almeno per i fregi più importanti, potrebbe legarsi anche agli eventi politici contemporanei. In quell'anno, in occasione del viaggio nel sud della Francia per la campagna militare in Catalogna e Linguadoca, Luigi XIII e Richelieu soggiornarono alcuni giorni vicino Avignone, e dunque non lontano da Carpentras, richiedendo al cardinale Bichi l'invio di musicisti dalla sua diocesi⁸⁰. L'evento e l'ipotesi di un possibile passaggio per Carpentras, avrebbe offerto l'occasione al cardinale di mostrare la propria fedeltà alla Corona.

Carpentras per dipingere i fregi, durante i suoi lavori nel cantiere di Palazzo Mazzarino (1646-1647). Cfr. MERZ 2005, p. 190.

⁷⁷ Sulla durata del soggiorno provenzale di Romanelli siamo poco informati. Il 26 marzo l'artista è ad Aix-en-Provence presso l'arcivescovo Michele Mazzarino, fratello del cardinal ministro. Sappiamo da una lettera del 4 marzo di Benedetti che il pittore, una volta giunto in Provenza, si sarebbe messo al servizio dell'arcivescovo nel caso questi avesse desiderato impegnarlo in qualche lavoro. Interessante notizia del passaggio del pittore ad Aix ci è riferita da Pierre-Joseph de Haitze che ricorda l'apprezzamento espresso dal viterbese per le opere di Jean Daret viste in città. Cfr. Appendice – Fonti per le lettere del 4 marzo e del 26 marzo 1646 e HAITZE 1679. POLLAK (1913 p. 46) e Merz (2005 p. 180) riferiscono di un incontro di Romanelli con il cardinale Francesco Barberini ad Avignone prima dell'arrivo a Parigi.

⁷⁸ Il cardinale Richelieu era morto il 4 dicembre 1642, Luigi XIII il 14 maggio del 1643 e papa Urbano VIII il 29 luglio 1644.

⁷⁹ Nei documenti dell'Archivio Barberini compaiono tra il 1639 e il 1643 diversi pagamenti a Clemente Majoli, Paolo Spagna e Paolo Gismondi (Paolo Perugino) per la realizzazione di copie dai suoi dipinti. Cfr. ARONBERG LAVIN 1975 pp. 36-37 docc. 284-285, 286a-288. Inoltre, è in occasione della sua nomina nel 1638 a Principe dell'Accademia di San Luca che Romanelli apre un'accademia privata frequentata da giovani. Cfr. BALDINUCCI 1847 (1974), V, p. 421.

⁸⁰ SCHERPEREEL 2006, p. 140.

Ritornando così alle questioni attributive, alcuni interrogativi sono emersi in merito alla natura e all'autografia del gruppo di disegni del Fondo Corsini, conservati presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma e messi in rapporto da Kerber con la decorazione della grande sala di rappresentanza. Come in precedenza accennato, lo studioso tedesco riteneva i disegni autografi di Romanelli e preparatori alle tele (figg. I.39a-d)⁸¹. I quattro fogli riproducono effettivamente i fregi della sala, ma, come sostenuto convincentemente da Fischer Pace, anziché essere studi preparatori, i disegni sono eseguiti a partire dalla decorazione già compiuta⁸². Il fregio raffigurato su ciascun foglio non corrisponde al senso di lettura delle tele ma al senso inverso, inoltre la presenza su alcuni disegni di una quadrettatura a matita e sulla carta di due di essi di filigrane francesi lascerebbe credere che si tratti di disegni eseguiti in Francia in previsione di una loro traduzione incisoria⁸³. A corroborare questa ipotesi muovono anche altri elementi come lo stile grafico semplificato e la grande dimensione dei fogli⁸⁴. A questi disegni è stato aggiunto dalla studiosa un altro foglio, conservato nella collezione del Cooper Hewitt Museum di New York (fig. I.38), messo in rapporto alla sala con gli episodi dell'Antico Testamento⁸⁵. Il disegno è relativo al fregio della parete con le scene di Elia e di Tobitolo e, rispetto ai disegni precedenti, è rimasto allo stato di abbozzo. Le due figure allegoriche, una delle quali non più presente nel decoro della stanza, sono tracciate a matita nera e rossa, così come una piccola parte degli elementi architettonici e decorativi, al contrario i due putti con ghirlanda e i restanti elementi sono ripassati a penna. Anche qui ci troviamo alla presenza di un disegno in controparte rispetto al fregio dipinto.

Al gruppo di fogli appena citati, è stata messa in relazione un'incisione dell'Albertina di Vienna pubblicata da Kerber (fig. A.III.66)⁸⁶, la quale è stata ritenuta una possibile traccia della diffusione, o per lo meno del tentativo di diffondere in Francia attraverso l'incisione, delle composizioni "romanelliane". L'anonima acquaforte, inserita per la prima volta nel corpus incisivo

⁸¹ KERBER 1983, p. 43. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini, vol. 157 G 4: 124960, *Fregio con lo stemma del cardinale Francesco Barberini*, 15 x 90,5 cm; FC 124961, *Fregio con lo stemma del cardinale Richelieu*, 15 x 90 cm; FC 124962, *Fregio con lo stemma di Luigi XIII*, 14,5 x 54,5 o 52 cm; FC 124963, *Fregio con lo stemma di Urbano VIII*, 14,5 x 56,3 cm. I quattro disegni, ritenuti preparatori per il palazzo vescovile di Carpentras, e la pubblicazione dello studioso tedesco in preparazione sono brevemente citati da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò già nel 1982. Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ in FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982, pp. 95-96, n° XI.

⁸² FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, p. 88.

⁸³ La filigrana francese seicentesca ("raisin") è stata riscontrata sul foglio 124960 mentre una contromarca francese sul 124961. Cfr. FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, p. 92 nn. 23, 25.

⁸⁴ Sui disegni, oltre allo studio summenzionato di Fischer Pace e Brejon de Lavergnée, si vedano le schede di due dei quattro disegni nei cataloghi delle mostre curate da PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, pp. 74-75 e EADEM 1995, pp. 76-77.

⁸⁵ Inv. 1958-143-43, penna e inchiostro bruno, matita nera matita rossa su carta beige, 10,1 x 39,2 cm. Cfr. FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, p. 88.

⁸⁶ Vienna, Albertina, HB 16 p. 17 inv. 31, cfr. KERBER 1983, p. 45 fig. 11, n. 83. Lo studioso aveva già menzionato l'incisione nel suo contributo dedicato alle stampe tratte da Romanelli, cfr. KERBER 1973, pp. 148-149 n. 55. Cfr. Appendice III – Incisioni n° 66.

del viterbese da Mariette⁸⁷, rappresenta un soffitto scompartito in cinque riquadri, il centrale con la Vergine Assunta e i laterali con angeli in adorazione; nei quattro angoli sono invece raffigurate coppie angeliche che sostengono alcuni titoli mariani. Considerata da Kerber come una possibile riproduzione della perduta decorazione della cappella di Palazzo Mazzarino a Parigi – dove l’inventario del 1661 menziona una pala con l’*Assunzione della Vergine* di Romanelli⁸⁸ –, il foglio è stato correttamente messo in relazione con il soffitto dell’alcova del cardinal Bichi⁸⁹. Sebbene l’incisione differisca dal decoro sotto diversi aspetti – sia per la composizione architettonica con le lunette in luogo dei riquadri trapezoidali, sia per l’assenza degli stemmi dei cardinali agli angoli e in generale nelle figure angeliche – l’Assunta e i due angeli ai suoi lati nel riquadro centrale sono pressappoco identici, anche nel verso, mentre per la restante composizione si può notare una più generica somiglianza di motivi e posture nelle figure angeliche. L’incisione riprodurrebbe dunque un disegno non identificato, il cui stile grafico, sebbene tradotto in un altro *medium*, è strettamente apparentato con quello dei fogli corsiniani e col disegno newyorkese.

I quattro disegni del Fondo Corsini e quello del Cooper Hewitt Museum sembrerebbero documentare l’iniziativa di riprodurre attraverso il mezzo incisivo le decorazioni eseguite nel palazzo vescovile di Carpentras, un progetto iniziato con l’esecuzione dei disegni preparatori alle incisioni del fregio del salone, alcuni dei quali quadrettati, ed interrotto nel disegno newyorkese in cui le tracce a matita sono solo in parte ripassate a penna. L’incisione dell’Albertina, pur riproducendo un ignoto disegno eseguito dalla stessa mano degli altri appena menzionati e in stretta connessione con soffitto dell’alcova Bichi, non può rientrare in questo supposto progetto del quale, se avesse riprodotto l’esatta composizione del soffitto, avrebbe potuto essere l’unico esemplare realmente inciso.

Questo gruppo di disegni, così come l’incisione, erano attribuiti concordemente a Romanelli sin dallo loro messa in relazione con il ciclo di Carpentras, una paternità in un primo momento sottoscritta anche da Fischer Pace. Solo in seguito la studiosa ha avanzato il nome del perugino Paolo Gismondi, pittore cortonesco della seconda generazione e collaboratore di Romanelli durante il primo soggiorno a Parigi del 1646-1647⁹⁰. Grazie ai più recenti contributi volti alla ricostruzione del profilo artistico di Gismondi, un piccolo gruppo di disegni, in passato assegnati a Pietro da Cortona o a Romanelli, sono stati convincentemente ricondotti all’artista perugino e tra questi

⁸⁷ MARIETTE 1740-1770, VI, f. 126.

⁸⁸ Non abbiamo notizie sulla decorazione della cappella del palazzo parigino di Mazzarino. Una nota dell’inventario del 1661 precisa che la tela di Romanelli raffigurante l’*Assunzione della Vergine* è fatta «pour servir à la chappelle de l’appartement neuf» (COSNAC 1885, p. 343 n° 1276 e YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, p. 220 n° 1276).

⁸⁹ FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, pp. 88-89.

⁹⁰ FISCHER PACE 1998, p. 328. La studiosa ha riconosciuto in un disegno del *Département des Arts graphiques* del Louvre (inv. 518) il progetto per il soffitto (distrutto) della chiesa di San Giovanni a Porta Latina a Roma eseguito per il cardinale Cesare Rasponi nel 1668, il cui stile grafico è comune al gruppo di disegni di Carpentras. Il disegno era stato in precedenza attribuito sia a Pietro da Cortona che a Romanelli.

vanno annoverati anche i fogli relativi ai decori di Carpentras⁹¹. In questi si possono infatti ravvisare alcuni caratteri ricorrenti del suo stile grafico riconosciuti da Silvia Blasio nelle «fisionomie rotonde con gli occhi, il naso e la bocca segnati da piccoli punti scuri, il tratteggio nelle ombreggiature e l'incerta definizione delle mani»⁹². Simili tratti distintivi si possono agevolmente cogliere anche nell'incisione dell'Albertina, eseguita dunque a partire da un disegno di Gismondi non identificato. Riconosciuto il carattere preparatorio per la stampa di questi disegni e la loro autografia permangono però alcune domande in merito al contesto per il quale furono realizzati e circa le intenzioni che si celano in quello che sembrerebbe un progetto lasciato incompiuto. Sulla natura di questo progetto è stato proposto di scorgervi la volontà di diffusione di modelli italiani in Francia e contemporaneamente di serbare memoria delle composizioni dipinte a Carpentras, attribuendo implicitamente un ruolo importante al desiderio di (auto)promozione dell'artista. Un'ipotesi suggestiva, che qui avanziamo, è quella di riconoscere in questi disegni la traccia di un più ampio e ambizioso progetto promosso dal committente senese e prematuramente rimasto interrotto. Le incisioni tratte dalle decorazioni del palazzo avrebbero potuto corredare un breve scritto encomiastico della residenza vescovile e dei personaggi celebrati nei fregi. La presenza di filigrane francesi sui disegni suggerirebbe una loro esecuzione sul posto, probabilmente durante il passaggio di Gismondi in Provenza (1646-1647 ca.)⁹³, ma l'iniziativa fu ben presto interrotta, scoraggiata probabilmente per il sopraggiungere di diverse difficoltà legate soprattutto alla situazione di relativa instabilità connessa alla fuga dei Barberini in Francia e allo scoppio della Fronda parlamentare (1648-1649) con le sue ripercussioni in Provenza, nelle quali Bichi impegnato in prima persona.

Alla luce di tutta questa serie di riflessioni e degli aggiornamenti critici sul gruppo di disegni tratti dai fregi di Carpentras, dai quali emerge significativamente la figura di Gismondi, ci sembra necessario approfondire le questioni attributive, cercando di stabilire dei confronti stilistici con le opere di Romanelli e degli artisti a lui vicini tra quarto e quinto decennio del Seicento. Al di là del generico riconoscimento dello stile del viterbese percepibile in maniera diseguale nei diversi ambienti, solo la raffigurazione di *Apollo e le Muse* nel salone di rappresentanza è stato oggetto di un confronto, prevalentemente iconografico, con il medesimo soggetto replicato con qualche modifica nell'affresco della Galleria di Mazzarino e in un dipinto in collezione privata datato al principio degli anni '40⁹⁴. Prendendo in considerazione le tele di quest'ambiente, caratterizzate da una qualità più

⁹¹ Oltre all'articolo di Fischer Pace sopra menzionato, i più importanti contributi su Paolo Gismondi sono il profilo tracciato da TIBERIA in LO BIANCO 1997, pp. 271-274, la voce biografica di MENCARELLI 2001, pp. 625-627 con bibliografia precedente, le pagine di MERZ (2005, pp. 189-191) e le nuove aggiunte di BRUNO (2007, p. 320) e BLASIO (2012, pp. 313-330).

⁹² *Ivi*, p. 324. In una nota (pp. 322-323, n. 34) la studiosa ha stilato un breve elenco dei disegni noti di Gismondi indicando per molti di essi le precedenti attribuzioni a Pietro da Cortona, Romanelli e ad altri artisti.

⁹³ Riprendendo quanto proposto da Merz ma in relazione ai disegni. Cfr. MERZ 2005, p. 190.

⁹⁴ DU CREST 2003, p. 436. Per l'*Apollo e le Muse* (174 x 250 cm) in collezione privata romana si veda CARRATÙ in CIERI 1996, pp. 108-109.

elevata, alcune delle figure mostrano nella resa dei panneggi, nelle squillanti cromie di blu e nei rossi accesi, come in certi passaggi chiaroscurali accentuati, diversi elementi di contatto con i dipinti di Romanelli realizzati a cavallo dei due decenni. Pensiamo alla *Vocazione di san Matteo* (1637, fig. I.40)⁹⁵ nell'omonima chiesa di Pisa o il *Davide con la testa di Golia* (1640-1645 ca., fig. I.41)⁹⁶ della Pinacoteca Capitolina, al *Banchetto per le nozze di Peleo e Teti* (1641, fig. I.42)⁹⁷ di Palazzo Sciarra o alla pala di *San Giorgio e il drago* (1643, fig. I.43)⁹⁸ della chiesa di Bondeno. Anche le figure angeliche a sostegno dei cartigli istoriati nella camera da letto del cardinale o alcune figure allegoriche della stanza con le storie veterotestamentarie mostrano caratteri formali romanelliani nella definizione dei corpi attraverso un dosato chiaroscuro o nei bei panneggi ricchi di cangiantismi che li avvolgono. Il livello qualitativo non è però comparabile alla produzione del viterbese, se non in alcune parti dove è possibile ipotizzare un suo intervento diretto come potrebbe dimostrare il pregio di alcune figure del fregio con lo stemma di Francesco Barberini o nel gruppo di sacerdoti pagani. Ma alcuni abbassamenti di tono e alcune debolezze, di cui non è esente la pittura di Romanelli, possono ravvisarsi anche nelle tele di Carpentras, ad esempio nell'esecuzione sommaria dei volti dei musicisti e danzatori nel fregio per Richelieu accostabili al viso poco riuscito della principessa del *San Giorgio* di Bondeno. La presenza di una bottega e di collaboratori nella realizzazione dei fregi giustifica una trasposizione formale più esitante e incerta del linguaggio cortonesco e romanelliano. Questo è soprattutto riscontrabile nelle figure degli ambienti più piccoli, in particolare nelle figure allegoriche, nei putti e nelle storie che presentano in generale corpi più robusti e tozzi, un'esecuzione più approssimativa e incerta nelle pose e nei panneggi maggiormente piatti e rigidi. Tra i pittori gravitanti nella bottega di Romanelli tra anni trenta e quaranta del Seicento⁹⁹, per i quali si può agevolmente ipotizzare la partecipazione all'impresa decorativa, la figura di Paolo Gismondi ha acquistato maggiore risalto, soprattutto in seguito al riconoscimento dell'autografia dei disegni attribuiti in precedenza a Romanelli¹⁰⁰. Crediamo che l'intervento diretto del pittore perugino nella realizzazione delle tele per Carpentras, un tempo solo ipotizzato, possa al contrario essere acclarata grazie ad alcuni raffronti stilistici con dipinti pressappoco coevi. I volti delle figure che nei fregi rivolgono lo sguardo al cielo – un esempio tra tutti è quello dell'Idolatria accanto allo stemma di Urbano VIII – mostrano le medesime fisionomie caratterizzate da piccole bocche e dai nasi e dalle arcate sopracciliari segnate da profonde ombre che si possono scorge nel volto di San Sebastiano al

⁹⁵ BRUNO 1999 (2000), p. 43.

⁹⁶ GUARINO in GUARINO, MASINI 2006, p. 184.

⁹⁷ MILANTONI, SAFARIK 1983, pp. 47-50, n° 64.

⁹⁸ BRUNO 1997 (1998), pp. 93-102.

⁹⁹ Per un breve profilo di Clemente Majoli, Paolo Gismondi, Paolo Spagna e degli artisti legati alla bottega di Romanelli o suoi collaboratori si veda MERZ 2005, pp. 185-191. I nuovi documenti rintracciati dallo studioso nell'Archivio Barberini, completando le ricerche di Aronberg Lavin, hanno ampliato la conoscenza sui nomi degli artisti che a partire dalla metà degli anni '30 del Seicento hanno lavorato accanto al viterbese.

¹⁰⁰ Cfr. FISCHER PACE 1998, p. 328 e BLASIO 2012, pp. 322-323.

martirio, tela del 1644 per la chiesa di Barbara (fig. I.44)¹⁰¹. Simili fisionomie si ritrovano anche nel volto dell'Assunta e negli angeli e angioletti che animano i riquadri dell'alcova del cardinale, mentre i ricciuti putti dei fregi della camera da letto, come gli stessi angioletti menzionati in precedenza, si apparentano al Bambino della *Madonna in trono tra san Paolo e san Nicola da Tolentino* (fig. I.45) della chiesa di Sant'Agostino di Corridonia, firmata e datata anch'essa come la pala per la parrocchiale di Barbara 1644. Altri puntuali confronti possono istituirsi con gli affreschi dell'abside di Sant'Agata dei Goti, eseguiti tra il 1637 e il 1641 nel corso dei restauri promossi dal cardinale Antonio Barberini sotto l'egida di Andrea Sacchi¹⁰². Nell'affresco della chiesa romana, la figura dell'angelo in volo dal *profil perdu*, posto quasi di spalle a sinistra della Vergine (fig. I.46), è quasi perfettamente sovrapponibile all'angelo a sinistra del cartiglio col *Battesimo di Cristo* e assai prossimo all'angelo a lato dell'*Assunta* dell'alcova. I contrasti luministici che gettano nell'ombra parte dei corpi e ne fanno emergere violentemente alla luce alcune porzioni, gli effetti chiaroscurali e la preziosità delle cromie si avvicinano molto a quelle delle opere di Romanelli prese in considerazione¹⁰³. La protratta frequentazione del pittore viterbese, risalente già al 1632-1634¹⁰⁴, proseguirà per tutti gli anni quaranta, quando il perugino, in qualità di pittore autonomo ma anche di collaboratore, lavorerà al fianco di Romanelli sul cantiere del Palazzo di Mazzarino. Tenendo conto di questi elementi appare certo il preminente ruolo avuto da Gismondi nell'esecuzione dei dipinti di Carpentras, riconoscendone la mano soprattutto nei dipinti dell'alcova e della camera da letto del cardinale, come nei grandi fregi del salone di rappresentanza. La commissione passata a Roma, probabilmente per tramite del cardinale Francesco Barberini, ricadde su Romanelli, pittore prediletto di quest'ultimo, il quale però, oberato da numerosi incarichi¹⁰⁵, dovette far ricadere la faticosa esecuzione delle tele su Gismondi e su gli allievi come Majoli, mantenendo un probabile ruolo di direzione e supervisore dei lavori, come era avvenuto per gli affreschi di Sant'Agata dei Goti affidati a Sacchi, insieme al restauro della chiesa, e materialmente eseguiti da Gismondi. Tanto il perugino quanto Majoli lavoravano in quegli anni a stretto contatto con Romanelli, eseguendo copie da suoi

¹⁰¹ La tela è stata ricondotta al Gismondi da Blasio, sulla base dei conti del cardinale Francesco Barberini (ARONBERG LAVIN 1975, p. 27 doc. 226). Cfr. BLASIO 2007, p. 217 e EDAEM 2012, pp. 316-320.

¹⁰² Tradizionalmente datati 1633-1636, come anche le tele della navata eseguite sempre da Gismondi, gli affreschi sono stati posticipati al 1637-1641 sulla base di pagamenti e altri documenti d'archivio. Le tele della navata si devono alla fase di lavori compiuta tra il 1672 e il 1677. Cfr. WOLFE 1999, pp. 25-27 e BLASIO 2012, pp. 315-316.

¹⁰³ Già Blasio riconosce queste peculiarità della tela di *Martirio di san Sebastiano* che avvicinano Gismondi alla produzione di Romanelli e dei contemporanei francesi. Cfr. BLASIO 2012, pp. 319-320.

¹⁰⁴ A quegli anni risale la frequentazione di Gismondi delle stanze del Palazzo della Cancelleria concesse dal cardinale Francesco Barberini al viterbese. Cfr. MERZ 1991, p. 333.

¹⁰⁵ I primi anni quaranta furono molto produttivi per Romanelli che licenziò numerosi dipinti e pale d'altare, alcuni di notevoli dimensioni, di cui si riporta una lista dei più importanti: le *Nozze di Peleo e Teti* (1640), il *San Michele arcangelo* (1641) per la chiesa di San Domenico di Pistoia, le *Storie della contessa Matilde* (1637-1642) in Vaticano, la *Presentazione al Tempio della Vergine* (1638-1642) per la basilica vaticana, il *Riposo durante la fuga in Egitto* (1644) per la chiesa di San Carlino alle Quattro Fontane, il *San Giorgio e il drago* (1643) per la chiesa arcipretale di Bondeno, l'*Assunzione della Vergine* (1645) per l'abbaziale di San Gallo.

dipinti o opere su progetti da lui forniti, come i cartoni per la serie di arazzi con le storie della *Vita di Cristo*¹⁰⁶. Una volta a Carpentras i fregi poterono essere copiati da Gismondi di passaggio in Provenza nel corso del suo soggiorno parigino tra il 1646 e il 1648, lavorando sia per Mazzarino sia per i Barberini in esilio, partecipando probabilmente alla realizzazione degli apparati effimeri per i funerali di Taddeo morto a Parigi nel novembre 1647¹⁰⁷. Inoltre, il progetto di tradurre in incisione la decorazione del palazzo di Carpentras potrebbe essere nata in occasione del soggiorno provenzale di Francesco e Antonio Barberini, ospiti del cardinale Bichi tra fine novembre 1646 e inizio aprile 1647¹⁰⁸.

L'appello, fatto dal cardinale Bichi, prevalentemente ad artisti italiani per la decorazione della propria dimora oltremontana rientra in quella *propagande par l'objet* e politica dell'invito messe in campo in quegli stessi anni tra Roma e Parigi da parte medesimi personaggi celebrati nei fregi di Carpentras¹⁰⁹. Il carattere eminentemente romano profuso dalla decorazione del palazzo emerge con chiarezza tanto sul piano stilistico e dei modelli figurativi quanto su quello concettuale del programma iconografico, segnalandosi come un esempio del trasferimento sul suolo francese di formule e modelli maturati nell'Urbe¹¹⁰.

Questa volontà di adesione culturale ai modelli romani è riconoscibile nella decorazione ideata da un gruppo di artisti familiari alla lunga tradizione decorativa del fregio dipinto, ancora attuale nell'età barberiniana ed esemplificata dai fregi dei palazzi Costaguti, Madama o Patrizi Clementi, nei quali ricorrente è l'impiego del linguaggio allegorico associato a storie mitologiche o sacre e a paesaggi che corrono lungo tutto il perimetro superiore delle pareti¹¹¹. I confronti maggiormente stringenti, in termini iconografici e tipologici, sono rappresentati dai fregi seicenteschi del piano nobile di Palazzo Madama, realizzati tra il 1638 ed il 1643 da diversi artisti tra i quali Pietro Paolo Ubaldini, cortonesco della prima generazione insieme a Gimignani e Romanelli, esordiente con loro nel cantiere decorativo di Palazzo Barberini¹¹². I putti, ma soprattutto le figure allegoriche dipinte Ubaldini ai lati delle storie nell'attuale Sala Italia, nella Sala Marconi e nell'attigua

¹⁰⁶ Per i documenti si veda ARONBERG LAVIN 1975, p. 37 docc. 286a, 287-288.

¹⁰⁷ BRUNO 2007, p. 321.

¹⁰⁸ SCHERPEREEL 2006, p. 141.

¹⁰⁹ Per questa florida stagione di scambi artistici si vedano gli importanti studi di Laurain-Portemer. Cfr. LAURAIN-PORTEMER 1975, pp. 65-100 e EADEM 1977, pp. 41-76.

¹¹⁰ FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, p. 85.

¹¹¹ Cfr. *Ivi*, pp. 85, 92 n. 16. Quali termini di confronto, gli studiosi aggiungono anche i decori di Grimaldi in Palazzo Santacroce e in Palazzo Muti Papazzurri, che però riteniamo meno pertinenti. Nel primo caso si tratta non di fregi ma di una volta affrescata negli anni '30 del Seicento, pertanto il confronto può riguardare solo la presenza di alcuni soggetti veterotestamentari in relazione alla Sala del Presidente di Carpentras. Nel caso della galleria di Palazzo Muti Papazzurri, nonostante si tratti nuovamente di una volta, nella quale però sono presenti figure allegoriche poste ad inquadrare le scene, la datazione è di molti anni successiva ai decori di Carpentras, collocandosi cronologicamente negli anni '70 del Seicento.

¹¹² Per i fregi affrescati da Giovan Battista Magno, Giovanni Antonio Galli, Raffaello Vanni e Pietro Paolo Ubaldini in Palazzo Madama si veda FUMAGALLI 1997, pp. 314-347 e EADEM 2005, pp. 75-101.

anticamera, esibiscono una cultura figurativa e un linguaggio allegorico che ritroviamo in parte semplificato e a un livello qualitativo ineguale nei fregi di Carpentras¹¹³. All'incirca contemporanei sono inoltre gli affreschi di François Perrier e Giovanni Francesco Grimaldi per la galleria di Palazzo Peretti (1644-1645 ca.) (fig. I.47). Sebbene si tratti di una volta affrescata, le figure allegoriche, poste davanti la finta architettura che inquadra medaglioni e quadri riportati, siedono appena al di sopra della cornice d'imposta della volta e pertanto possono essere messe a confronto soprattutto con quelle dipinte nel fregio della Sala del Vecchio Testamento¹¹⁴. È invece sotto il profilo della tecnica esecutiva che i decori oltremontani si distinguono dai loro parenti romani, questi ultimi caratterizzati dall'uso più tradizionale dell'affresco. Se la scelta delle tele per i fregi di Carpentras è certamente dovuta alla loro esecuzione e invio a distanza, è interessante osservare come questo uso fosse in linea con il tipo di decorazione in uso in Francia e in Provenza. Un confronto in tal direzione può essere istituito con i decori eseguiti da Nicolas Mignard nell'Hôtel de Fortia de Montréal di Avignone, dove due ambienti erano decorati da un fregio dipinto. Quello del salone, realizzato nel 1638, era composto da dodici tele, di cui cinque conservate al Museo Calvet di Avignone, raffiguranti allegorie e putti ai lati di scenette mitologiche o paesaggi (fig. I.48). Questi dipinti, eseguiti pochi anni dopo il soggiorno a Roma, mostrano l'incidenza della cultura romana sul pittore, riscontrabile nella ripresa di alcuni motivi iconografici della Galleria dei Carracci di Palazzo Farnese¹¹⁵.

Come naturale che fosse, la decorazione del palazzo vescovile di un leale partigiano dei Barberini non poteva prescindere o ignorare i modelli della grande pittura promossa nella Roma di Urbano VIII, a partire ovviamente dalle creazioni di Pietro da Cortona. Il linguaggio allegorico-simbolico, così come alcuni dettagli iconografici adottati a Carpentras, tradiscono l'attento sguardo rivolto alle opere del maestro cortonese realizzate in quei due decenni, offrendo stringenti elementi di confronto¹¹⁶.

Nel grande salone del palazzo, al quale è demandato il compito di trasmettere il messaggio politico di fiducia e di celebrazione della Corona francese e della Roma dei Barberini, le virtù del buon governo dei regnanti e dei loro ministri e le scene laterali in rapporto, hanno quasi tutte un loro corrispettivo nel voltone di Palazzo alle Quattro Fontane. In alcuni casi l'omaggio reso dal

¹¹³ La Sala Italia presenta riuniti i fregi di Galli e di Ubaldini i quali, prima dell'abbattimento di un muro divisorio negli anni '30 del Novecento, ornavano due distinti ambienti.

¹¹⁴ Per gli affreschi del salone di Palazzo Peretti si veda BARTONI, PIERGUIDI 2000, pp. 94-105 con bibliografia precedente.

¹¹⁵ Cfr. MARCEL 1931, pp. 103-104 e BRUNEL 2015, pp. 119-123. Le tele del fregio della galleria con storie di *Teagene e Cariclea* (1633-1634 ca.) sono andate perdute. È interessante ricordare come l'architetto dell'edificio è lo stesso del vescovato di Carpentras, François de La Valfenière, così come il figlio del committente, Louis de Fortia de Montréal, fu nominato nel 1656 da Bichi vescovo coadiutore di Carpentras, prima di succedergli nella carica.

¹¹⁶ FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, p. 85. I due studiosi si riferiscono in particolare alla volta di Palazzo Barberini (1632-1639) e alla galleria di Palazzo Pamphilj (1651-1654), ad esse si devono aggiungere anche le più giovanili realizzazioni per i Mattei ed i Sacchetti.

committente ai suoi protettori avviene attraverso riferimenti puntuali all'affresco romano, ben conosciuto dagli artefici dei fregi. Significativamente proprio i Barberini sono omaggiati attraverso espliciti riferimenti al salone affrescato da Cortona sul Quirinale. Nelle tele dedicate a Urbano il gruppo dell'Abbondanza che elargisce i suoi frutti al popolo richiama lo stesso gruppo presente nella volta romana, così nelle tele del cardinal Francesco la scena con la Lascivia contrapposta alla Pudicizia seguita dal corteo bacchico con Sileno ha il suo controcanto nello stesso soffitto. Una citazione da un altro ambiente del palazzo Barberini è a nostro avviso riproposta nelle tele del salone di Carpentras. Le tre Parche addormentate nel fregio dedicato a Richelieu richiamano alla mente, data la particolarità di questa loro rappresentazione, le tre sorelle del perduto dipinto di Andrea Camassei raffigurante Apollo e le Muse sul monte Parnaso¹¹⁷, soggetto, quest'ultimo, raffigurato nuovamente nelle tele per il cardinale Barberini. Le decorazioni degli altri ambienti riflettono ugualmente gli stimoli d'oltralpe adattati al contesto provenzale. Così la sala con i villaggi dispiega sulle pareti l'estensione della diocesi retta dal cardinale, secondo una tradizione celebrativa del potere ben radicata in edifici pubblici e dimore private¹¹⁸. In maniera analoga le scene paesistiche con santi ed eremiti non si discostano dalla tradizione, soprattutto nordica, rivelando in alcune scelte iconografiche un'attenzione più marcata alla devozione per alcuni santi il cui culto era particolarmente sentito nel sud della Francia, come per la Maddalena e sant'Egidio abate, o invece scelte dovute alla devozione senese e familiare, come quella nei confronti di san Galgano, santo eponimo del fratello del cardinale Bichi.

Il programma iconografico svolto nei fregi del palazzo vescovile si caratterizza per una ricchezza e un'articolazione semantica che, sebbene chiaramente percepibili, sfuggono in parte ad una puntuale lettura. Alcuni soggetti poco convenzionali, la profusione di figure allegoriche, anch'esse non sempre "da manuale", restano ancor oggi di difficile identificazione. Caso emblematico è la sala con i soggetti veterotestamentari, dove si è scelto di rappresentare differenti episodi biblici contraddistinti da interventi angelici, istituendo tra storie e allegorie raffigurate dei precisi rapporti di significato ancora da indagare approfonditamente, ma la cui esistenza è dimostrata da alcuni esempi. Gli opposti episodi di *Agar* e di *Elia svegliato dell'angelo*, nei quali i due personaggi disperati trovano conforto nel nutrimento offerto dall'intervento divino, alluderebbero all'Eucaristia strumento di Salvezza, mentre le figure della *Speranza divina* e della *Clemenza* sono in stretta relazione con gli episodi raffigurati loro accanto, illustrando una, la speranza riposta da Gedeone in Dio per la salvezza del popolo d'Israele, l'altra la clemenza di Dio verso il suo popolo

¹¹⁷ TEZI 1642 (2005), p. 110 (364). L'iconografia del *Parnaso* di Camassei è basata sull'*Ode hortatoria ad virtutem* scritta da Urbano VIII e pubblicata nel 1620. Cfr. MONTAGU 1971, pp. 366-372.

¹¹⁸ I feudi di famiglia erano rappresentati nelle dimore dell'aristocrazia romana del Seicento, quali i Sacchetti, i Mattei e ovviamente i Barberini.

dimostrata dall'angelo che rinfodera la spada accogliendo la supplica di Davide¹¹⁹. Un programma di siffatta articolazione e complessità richiedeva un'adeguata cultura per la sua ideazione, certamente imputabile alle conoscenze teologiche ed erudite del cardinale Bichi alle quali dovevano aggiungersi quelle dei letterati della piccola corte di Carpentras, tra i quali un posto di primo piano era occupato da Claude Mailly, segretario del cardinale, ma anche quelle dei poeti e degli artisti della cerchia barberiniana con i quali Bichi, durante i suoi soggiorni romani, aveva avuto modo di discutere e elaborare il ricco ciclo di tele per il proprio palazzo.

¹¹⁹ Si noti come il tema angelico informi anche le quattro scene neotestamentarie della camera da letto del cardinale, dove è sempre raffigurato almeno un angelo.

I.1.B LE DECORAZIONI DI PALAZZO MAZZARINO A PARIGI

Alla pressoché totale assenza di notizie documentarie che contraddistingue la decorazione del palazzo vescovile di Carpentras contrasta la relativa ricchezza di informazioni inerenti gli affreschi eseguiti da Romanelli nella galleria di Palazzo Mazzarino a Parigi. I documenti pervenuti, lungi dal rispondere adeguatamente a tutte le questioni sollevate dalla decorazione, permettono di avere una visione complessiva ben precisa delle vicende che portarono alla sua realizzazione.

Gli eventi, che nella primavera del 1646 spinsero il pittore viterbese ad intraprendere un viaggio a Parigi, sono assai noti nelle loro linee generali e si inseriscono nel contesto più ampio dei rivolgimenti occorsi ai Barberini e ai loro “familiari” dopo la morte di Urbano VIII. L’elezione al soglio pontificio di Innocenzo X (1644-1655) e la conseguente inchiesta sulla gestione delle finanze sotto il pontificato del suo predecessore portarono, tra l’autunno del 1645 e il principio del 1646, alla fuga in Francia dei cardinali Antonio e Francesco e del principe Taddeo Barberini¹²⁰. Messe da parte le passate tensioni che avevano caratterizzato i rapporti con i diversi membri della famiglia Barberini, Giulio Mazzarino accolse con ospitalità i suoi antichi protettori che furono alloggiati nel palazzo di rue des Petits-Champs. L’aperta accoglienza riservata ai Barberini era dovuta tanto ai passati legami – specie nei confronti del cardinale Antonio di cui era stato al servizio negli ultimi anni romani – ma anche a calcoli più strettamente politici che opponevano il cardinale e primo ministro di Francia alla condotta filospagnola del pontefice neoeletto.

Gli anni dell’esilio francese dei Barberini costituirono «il momento essenziale della migrazione culturale romana e delle sue strutture modello in Francia»¹²¹ proprio nel momento in cui il cardinal Mazzarino, loro antico sottoposto divenuto ministro dal 1643, si trovava impegnato nei lavori d’ingrandimento e di decorazione del proprio palazzo parigino¹²².

L’edificio in questione, oggi sede di alcuni dipartimenti della Bibliothèque nationale de France, del Cabinet des Médailles e della biblioteca dell’Institut national d’histoire de l’art, fu costruito nel 1635 dall’architetto Jean Thiriot per Charles Duret de Chevry, consigliere del re e presidente della Camera dei Conti. Nel 1641 l’hôtel fu venduto dal figlio del defunto proprietario a Jacques Tubeuf, anch’egli presidente della Camera dei Conti e controllore generale delle finanze. Al

¹²⁰ Il cardinale Antonio lasciò Roma il 28 settembre 1645, mentre Taddeo e Francesco fuggirono nella notte tra il 16 e 17 febbraio 1646. Dopo la riappacificazione con i Pamphilj, i fratelli furono reintegrati dei beni e delle cariche, facendo ritorno nella capitale pontificia rispettivamente il 24 febbraio 1648, Francesco, e il 12 luglio 1653, Antonio. Il principe Taddeo morì invece a Parigi il 16 novembre del 1647. Cfr. MEROLA 1964a, pp. 166-170; IDEM 1964b, pp. 172-176; IDEM 1964c, pp. 180-182.

¹²¹ SOLINAS 1992, p. 245.

¹²² All’antesignano studio di Laborde, dedicato interamente al palazzo, sono seguiti nel corso del Novecento numerosi contributi che, sulla scorta di documenti d’archivio, hanno via via precisato la storia dell’edificio e delle sue trasformazioni nel corso dei secoli: LABORDE 1846; LACAÏLLE 1900, pp. 330-341; BATIFFOL 1908, pp. 265-289; WEIGERT 1945-1946 (1948), pp. 18-33; IDEM 1961, pp. XIII-XXX; IDEM 1962, pp. 147-169; IDEM 1968, pp. 385-398; BALAYÉ 1988, pp. 175-185; DULONG 1995, pp. 131-155; MICHEL 1999, pp. 509-510; MIGNOT 2016, pp. 112-115, 214; GADY 2017, pp. 22-47.

momento del passaggio di vendita i lavori di costruzione erano conclusi e l'edificio si presentava come un «appréciable spécimen de l'architecture contemporaine de briques à chaînes de pierre de taille»¹²³. Nonostante le numerose alterazioni subite nel corso degli ultimi secoli, l'Hôtel Tubeuf mostra ancor oggi le forme di un tradizionale *hôtel particulier* dei primi decenni del Seicento (fig. II.1): un corpo principale compreso tra due ali aggettanti a formare una corte interna, la quale è separata dalla strada da un alto muro dove si apre il portale d'ingresso, mentre il giardino si estende alle spalle dell'edificio. Il nuovo proprietario intraprese nel corso del 1642 degli ingrandimenti facendo innalzare dall'architetto Pierre Le Muet tre piccole costruzioni abitative sulla sinistra del corpo di fabbrica principale con il fine di metterle in locazione. Il cardinale Mazzarino affittò nel gennaio del 1643 due dei tre piccoli *hôtels* per poi estendere l'affitto, a partire dal 1° di ottobre dello stesso anno, a tutto il corpo principale dell'Hôtel Tubeuf¹²⁴. La vendita definitiva avverrà solo nel settembre del 1649. Nel periodo della locazione il presidente Tubeuf svolse prevalentemente il ruolo di agente di Mazzarino e di suo prestanome per l'accrescimento di quello che incominciò a chiamarsi in quegli anni Palais Mazarin¹²⁵. Come dimostrato da Claude Dulong, l'interesse del cardinale per l'Hôtel de Chevre-Tubeuf risalirebbe già al 1641, lasciando scorgere nell'acquisto effettuato da Tubeuf un probabile calcolo maturato da Mazzarino con l'intenzione di insediarsi nel nuovo quartiere in pieno fervore edilizio ed in prossimità del Palais-Cardinal di Richelieu¹²⁶. Con il trasferimento nel 1643 della reggente Anna d'Austria e del giovane Luigi XIV nel palazzo donato dal defunto cardinale, d'allora in poi noto come Palais-Royal, le attenzioni verso l'*hôtel* di rue des Petits-Champs si accrebbero e portarono il cardinale Mazzarino, in quello stesso anno nominato ministro, ad installarsi come locatario e ad intraprendere cospicui ed importanti lavori d'ingrandimento volti a rendere la dimora all'altezza della nuova posizione raggiunta.

L'avvicinamento del cardinale alla nuova residenza della reggente costituiva solo una tappa temporanea in attesa di ottenere un appartamento nello stesso Palais-Royal, cosa che avvenne nell'autunno del 1644. Il palazzo doveva svolgere essenzialmente una funzione di rappresentanza e non di reale residenza del cardinal-ministro, salvo per breve tempo e in rare occasioni. Il Palais Mazarin era il luogo dove alloggiare familiari e ospiti illustri, una degna cornice per l'organizzazione di sfarzose feste – celebre la lotteria descritta nel 1658 da Mademoiselle de Montpensier¹²⁷ – e rifugio dagli impegni istituzionali ma soprattutto il palazzo doveva accogliere le numerose collezioni d'arte e la ricchissima biblioteca del cardinale. Proprio a tal proposito furono intrapresi nel 1644-1645 i lavori di sistemazione e di ampliamento dell'edificio con l'elevazione da parte di Nicolas Messier su

¹²³ WEIGERT 1961, p. XIV.

¹²⁴ L'ultimo dei tre *hôtels* eretti da Le Muet fu affittato dal cardinale nel 1645. Cfr. SMITH 1973, I, p. 71.

¹²⁵ BATIFFOL (1908, p. 283) riscontra nella *Gazette* del 13 gennaio 1646 l'uso della nuova denominazione di «palais» in luogo di «hôtel».

¹²⁶ DULONG 1995, pp. 131-155.

¹²⁷ L'evento mondano, offerto da Mazzarino alla Corte, fu organizzato nella galleria alta del Palazzo. Cfr. MONTPENSIER, 1776, IV, pp. 186-188.

progetto di François Mansart delle due gallerie sovrapposte chiuse da padiglioni che si estendono alle spalle dell'angolo occidentale del corpo di fabbrica, due ambienti pensati per accogliere l'eccellenza della collezione di sculture e di dipinti (fig. II.2)¹²⁸. L'ala della biblioteca e delle scuderie fu invece realizzata nuovamente da Le Muet, con l'assistenza di Antonio Maurizio Valperga, tra il 1646 ed il 1648. L'ultima fase dei lavori, iniziata all'incirca in quegli stessi anni (1647-1648), vide la congiunzione delle due ali di Mansart e Le Muet per mezzo della costruzione dell'appartamento d'inverno del cardinale, denominato "Traversa", eseguito su progetto di Valperga ma completato soltanto nel 1658, a causa delle agitazioni della Fronda e dell'imprigionamento dell'architetto¹²⁹.

L'appello rivolto a Romanelli si situa in una congiuntura particolarmente favorevole sotto diversi aspetti. La fuga in Francia dei Barberini aveva lasciato l'artista privo del suo più importante protettore e promotore, il cardinale Francesco. Consapevole dei suoi obblighi e dei suoi legami di "servitù particolare" nei confronti dei Barberini, Romanelli era ben disposto ad accettare le offerte che provenivano da Parigi, paventando di incorrere anch'egli nei rivolgimenti di fortuna di quella famiglia e del suo entourage, temendo soprattutto la difficoltà di ottenere facilmente nuove commissioni¹³⁰. Come chiaramente espresso dai primi biografi, è molto probabile che il cardinale Francesco Barberini non fosse affatto estraneo all'invito, riuscendo anche in un momento di avversità a dimostrarsi contemporaneamente un buon protettore verso il viterbese ed un provvidenziale ospite per Mazzarino¹³¹. Con un solo gesto il cardinale avrebbe prestato un duplice servizio: da un lato soccorreva il pittore con una prestigiosa chiamata alla corte francese,

¹²⁸ Il preventivo e il contratto per la costruzione della galleria del 13 giugno 1644 è trascritto in CHAULEUR, LOUIS 1998, pp. 348-355.

¹²⁹ Fatto prigioniero dagli spagnoli nel 1650, Valperga fu liberato nel 1659. Per i lavori fatti eseguire da Mazzarino si vedano BRAHAM – SMITH 1973, I-II, pp. 70-74, 224-226, tavv. 316-319; MIGNOT in BABELON, MIGNOT 1998, pp. 180-182; MICHEL 1999, pp. 509-510; COJANNOT 2003a; GADY 2017, pp. 26-33.

¹³⁰ Possiamo osservare come le principali commissioni ottenute da Romanelli a cavallo tra gli anni '30 e '40 del Seicento provenissero dal cardinale Francesco, da Urbano VIII e dalla cerchia barberiniana. Oltre ai dipinti eseguiti per San Pietro e per i Palazzi Vaticani, si ricordano i doni diplomatici voluti dal cardinale per Bondeno, per l'abbazia svizzera di San Gallo e per i reali d'Inghilterra o le opere eseguite da Romanelli per chiese patrocinate dai Barberini come San Giacomo alla Lungara o San Carlino alle Quattro Fontane. Le inquietudini che potevano agitarsi nell'animo del pittore erano comuni a tutte le creature dei Barberini, come testimonia la *Gazette* del 13 febbraio 1646 (p. 162): «tous ceux qui les ont servis [i Barberini], ou qui ont eu confidence avec eux, ont eu ici telle épouvante, que la pluspart se sont absentez, [...], sur la crainte qu'ils ont eue d'avoir part à leur mauvaise fortune».

¹³¹ Si leggano le parole di Passeri e di Baldinucci in Appendice I – Fonti nn° 135, 141. In particolare Passeri afferma: «Intanto, per la lontananza del Barberini, le cose del Romanelli non passavano in Roma con gran prosperità, [...] ma il Cardinale che invigilava sempre alla sua protezione, benché si trovasse nel colmo di tanti disturbi, non si raffreddò per questo nel favorirlo» e poco oltre «il Card. Francesco con la sua solita destrezza si lasciò intendere da Mazzarini che haverebbe riceuta gran sodisfazione se sua Em^{za} si fosse impiegata in qualche occasione a favore di Romanelli». Si veda inoltre OY-MARRA 2007, pp. 307, 309. Al contrario LAURAIN-PORTEMER (1973, pp. 154, 164 n. 30) attribuiva l'iniziativa dell'invito a Mazzarino.

contemporaneamente offriva un pennello esperto al cardinale Mazzarino che, come abbiamo visto, stava apportando importanti modifiche al proprio palazzo e necessitava di artisti per decorarlo¹³².

Sebbene la fama in Francia del viterbese non potesse eguagliare quella di alcuni suoi più anziani colleghi, primi fra tutti Pietro da Cortona ricercato e blandito dalla Corte già dal 1640¹³³, il nome di Romanelli non era completamente oscuro tra i collezionisti francesi, tanto a Roma quanto a Parigi, secondo quanto riferito da Elpidio Benedetti¹³⁴. Come si avrà modo di approfondire affrontando la questione del collezionismo, alcuni dipinti di Romanelli erano stati inviati a Parigi già al principio degli anni quaranta del Seicento per mezzo dell'agente romano di Mazzarino¹³⁵. Inoltre, già nel dicembre del 1641, il viterbese aveva manifestato l'interesse di soggiornare per un breve tempo in Francia, mettendosi al servizio di Richelieu o di Mazzarino stesso, in un momento in cui, in concomitanza con le "missioni romane" promosse da Sublet de Noyers, inviti più o meno ufficiali erano stati estesi non solo a Poussin e Duquesnoy ma anche ad altri artisti operanti nell'Urbe¹³⁶.

Un gruppo di lettere scritte durante il soggiorno francese, in buona parte inviate dall'artista al cardinale Francesco Barberini, una preziosa testimonianza sui lavori eseguiti da Romanelli per il cardinale Mazzarino¹³⁷. Questi documenti, seppur parziali, ci informano sui differenti incarichi ricevuti, sulle scelte e sui desideri del committente e inoltre consentono di conoscere le vive impressioni dell'artista sui luoghi visitati dentro e fuori Parigi.

Pochi giorni dopo la fuga di Francesco Barberini alla volta della Francia, avvenuta nella notte tra il 16 e 17 gennaio 1646, il pittore viterbese, professando impossibile vivere lontano dal Cardinal Padrone, scriveva al suddetto avvisandolo della sua risolutezza nel servirlo e comunicandogli la ricezione, tramite Elpidio Benedetti, di una missiva con la quale il cardinale Mazzarino si dichiarava intenzionato ad impiegarlo al suo servizio¹³⁸. Il poco lasso di tempo intercorso tra la partenza del cardinale Barberini e la lettera del 21 gennaio, in cui viene fatto riferimento all'accomodamento delle

¹³² Sulla decorazione del Palazzo di Mazzarino cfr. WEIGERT 1961, pp. XVII-XIII; Idem 1962, pp. 165-166, 168; LAURAIN-PORTEMER 1973, pp. 151-168; BALAYÉ 1988, pp. 175-185; Michel 1999, pp. 132-134; GADY 2012, pp. 247-266 e GADY, BREJON DE LAVERGNÉE 2016, pp. 48-57.

¹³³ Per i ripetuti inviti rivolti a Pietro da Cortona nel corso degli anni '40 si vedano LAURAIN-PORTEMER 1969, pp. 387-388; GADY 1997, pp. 153, 161 n. 8; WEIL-CURIEL 2005, pp. 51, 61 n. 4.

¹³⁴ Lettera di Benedetti a Mazzarino, Roma, 4 marzo 1646: «Se ne viene con gran speranza di dar gusto per la stima che qui una mano de ss.ri Francesi hanno mostrato di fare delle opere sue [...]».

¹³⁵ Cfr. Appendice I – Fonti nn° 1-3: le lettere del 28 settembre, 3 ottobre, 15 novembre 1640 e del 27 marzo 1641 dove si parla dell'invio di tre dipinti in Francia, due realizzati per Michel Particelli d'Hémery.

¹³⁶ Sugli inviti rivolti agli artisti attivi a Roma nei primissimi anni '40 del Seicento si veda LAURAIN-PORTEMER 1975, pp. 65-100, in particolare pp. 69-84.

¹³⁷ La preziosa corrispondenza, nota sin dal principio del Novecento, è stata successivamente arricchita e corretta da diversi contributi. Otto lettere di Romanelli sono state pubblicate da POLLAK (1913, pp. 50-54 docc. 2-9). Come suggerito da LAURAIN-PORTEMER (1973, p. 163 n. 2), a questo insieme dovrebbe appartenere un'altra lettera del viterbese edita con alcune inesattezze da PRUNIÈRES (1913, pp. 97-99). A queste si aggiungano le missive rintracciate da LAURAIN-PORTEMER (1973, p. 165 n. 39) e da BRUNO (2007, p. 327 n. 38). Una giustificazione di pagamento pubblicata da Bruno (2007, p. 328 n. 51) chiude la documentazione sulla decorazione.

¹³⁸ Lettera di Romanelli a Francesco Barberini, Roma, 21 gennaio 1646 in BAV Barb. Lat. 6474, f. 137 in POLLAK 1913, p. 50 doc. 2 (con segnatura differente Barb. Lat. 6475).

questioni domestiche in previsione di un lungo soggiorno lontano dalla famiglia, dimostra come il proposito della partenza dovesse essere già stato pianificato in precedenza della fuga del cardinale e che aspettasse solo una sua ufficializzazione¹³⁹. Imbarcatosi a Livorno a metà marzo, il pittore giunse ad Aix-en-Provence da dove, il 26 del mese, informava il cardinale del suo arrivo sul suolo francese e della buona accoglienza riservatagli dall'arcivescovo della città, Michele Mazzarino, fratello del cardinal ministro¹⁴⁰. Non sappiamo per quanto tempo Romanelli soggiornò in Provenza, restando ad Aix o visitando i dintorni, prima di rimettersi in cammino verso Parigi, città dove è attestato a metà maggio da due lettere, la prima del 15 scritta da Francesco Buti, segretario del cardinale Antonio Barberini e ben presto sovrintendente artistico di Mazzarino¹⁴¹, la seconda del 17 maggio dello stesso pittore¹⁴².

La preziosa lettera di Buti, ci immette subito nelle questioni inerenti alla decorazione del palazzo di Mazzarino e ci fa scorgere il pittore preso da grande entusiasmo e dal desiderio di dar prova del proprio talento e della propria solerzia nel lavoro¹⁴³. Romanelli, visitato il palazzo di sua Eminenza, «s'è invaghito fuor di modo di far nella volta della Galleria delle Statue un sortito compito di sforzi del suo sapere», desiderando solo a tal proposito «che gli si specifichi se si vogliono Historie o favole, e promette di lavorarci a fresco e di finir l'opera in brevissimo tempo»¹⁴⁴. In attesa del ritorno da Fontainebleau del cardinale Mazzarino e della Corte, il pittore aveva deciso di non restare in ozio apprestandosi a dipingere due ovati da collocare nel soffitto di un ambiente al pian terreno del palazzo¹⁴⁵. Già da questa missiva emerge una certa urgenza del pittore nel voler concludere nel più breve tempo possibile gli incarichi affidatigli cercando di ottimizzare i tempi e il lavoro, un tema che tornerà in maniera evidente e motivata nelle successive lettere. La galleria delle statue, di cui Romanelli desiderava realizzare il decoro, corrisponde alla galleria inferiore del palazzo

¹³⁹ Nel caso in cui spetti a Francesco Barberini il suggerimento del nome di Romanelli al cardinale Mazzarino, il proponimento doveva essere stato lanciato nella corrispondenza precedente.

¹⁴⁰ «partirò [...] a mezzo marzo», Romanelli a Francesco Barberini, Roma, 3 marzo 1646 in BAV Barb. Lat. 6474, f. 138 in POLLAK 1913, p. 50 doc. 3 (con segnatura differente Barb. Lat. 6475). Il 12 del mese Benedetti scrive a Mazzarino della partenza del pittore per Viterbo dove ha condotto la moglie e da dove proseguirà per Livorno, trascr. in LAURAIN-PORTEMER 1973, p. 165 n. 39. Per l'arrivo ad Aix cfr. POLLAK 1913, p. 51 doc. 4, Romanelli a Francesco Barberini, 26 marzo 1646.

¹⁴¹ Su Francesco Buti si veda LANFRANCHI 1972, pp. 603-606.

¹⁴² Romanelli a Francesco Barberini, Parigi, 17 maggio 1646 in POLLAK 1913, p. 51 doc. 5. La lettera ci informa di un breve incontro avvenuto con il cardinale Barberini, nonché della calorosa accoglienza avuta dal signor Buti e dell'attesa di ricevere gli ordini del cardinale Mazzarino.

¹⁴³ La lettera, rintracciata da Bruno, non indica il nome del destinatario, che la studiosa ipotizza possa riconoscersi in Antonio Barberini. Cfr. BRUNO 2007, p. 327 n. 38.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ I due dipinti erano per una stanza al pian terreno del palazzo, «dove nel primo arrivo dormì il Sig.r Carlo Vaini, sotto la stanza del Sig.r Cav. Bubellet». Cfr. nota 24. L'ambiente sarà denominato «première chambre basse» nell'inventario del cardinale del 1653, cfr. n. 32.

costruita da Mansart contestualmente alla galleria superiore, la quale però, non ancora ultimata in tutte le sue parti, non offriva una superficie adatta al pennello dell'artista¹⁴⁶.

Maggiori precisazioni sui dipinti realizzati da Romanelli per la decorazione del palazzo cardinalizio sono contenute nella corrispondenza successiva. Nella lettera del 15 giugno il pittore, scusandosi con il cardinale Barberini¹⁴⁷ dell'impossibilità di eseguire i dipinti de lui richiesti, spiegava di aver ricevuto da Mazzarino molte commissioni «che non patiscono dilazioni, come alcuni quadri che vanno nelle soffitte che adesso si dorano»¹⁴⁸. Tra queste opere essere compresi i due ovati ricordati precedentemente, il primo dei quali, una *Giustizia*, era stato appena terminato, mentre il secondo, raffigurante una *Prudenza* (fig. II.3), era stato da poco intrapreso¹⁴⁹. Soddisfatto di queste prime prove, il cardinale Mazzarino decise di affidargli il completamento pittorico degli ambienti di palazzo che ne erano ancora privi¹⁵⁰. A queste commissioni si possono riferire con certezza almeno una parte delle tele di Romanelli registrate negli inventari della collezione cardinalizia, che ci informano sulla loro collocazione negli ambienti del palazzo. I due pendant della *Giustizia* e della *Prudenza* erano posti nel soffitto della «première chambre basse», forse quella denominata Camera del Consiglio, mentre la «chambre de l'alcôve» e il «passage entre la chambre et la gallerie» erano ornati rispettivamente da due tele ovali raffiguranti *Flora* e una *Fama e Vittoria*¹⁵¹. Quest'ultimi due ambienti, al primo piano del palazzo, costituivano l'accesso privilegiato alla galleria alta che il cardinale decise infine di far decorare all'artista.

Queste due gallerie costruite su progetto di Mansart si attenevano ad una tipologia peculiare nel contesto architettonico della Parigi del quarto-quinto decennio del XVII secolo: quello delle gallerie sovrapposte affacciate sul giardino. Questa particolarità, già presente in alcuni castelli francesi del secolo precedente¹⁵², divenne di moda nelle residenze parigine in quei decenni, come

¹⁴⁶ Per i lavori di decorazione nella galleria bassa attribuiti a Salucci, Manciola, Gismondi e Grimaldi si veda GADY 2012, pp. 251-252.

¹⁴⁷ Prunières riporta che la lettera, non rintracciata in BAV, è indirizzata da Giulio [sic] Romanelli ad Antonio Barberini. Laurain-Portemer ritiene verosimilmente che la lettera abbia come destinatario il cardinale Francesco. Cfr. PRUNIÈRES 1913, pp. 97-99; parziali correzioni in LAURAIN-PORTEMER 1973, pp. 163, n. 2, 165-166, nn. 43, 51 e BRUNO 2007, pp. 327-328, nn. 41, 47.

¹⁴⁸ PRUNIÈRES 1913, p. 97.

¹⁴⁹ Romanelli a Francesco Barberini, Parigi 16 giugno 1646 in POLLAK 1913, pp. 51-52 doc. 6: «l'altro giorno il Sig. Card. Mazzarino vidde il primo quadro che io gl'ho fatto questo è una Giustitia per collocare nel vano di una stanza dove hora vado facendo la Prudenza». Cfr. anche Michel 1999, p. 150 n. 302. Quest'ultimo dipinto è stato ritrovato da Silvia Bruno in una collezione parigina. Cfr. BRUNO 2007, pp. 320, fig. 3, 328 n. 45.

¹⁵⁰ Il cardinale «desidera che io gli vada compendo le stanze che sono imperfette nelli vani più nobili».

¹⁵¹ Cfr. LAURAIN-PORTEMER 1973, pp. 155, 165 n. 44; MICHEL 1999, pp. 133, 150 nn. 302-303; GADY, BREJON DE LAVERGNÉE 2016, pp. 48 n. 5, 53. Cfr. Inventario 1653 nn° 371-372, 402 e 407, senza attr. in AUMALE 1861, pp. 334, 336 e Inventario 1661 nn° 1182, 1195 e 1197, attr. a Romanelli in YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUE 2004, pp. 208-209. Una nota in quest'ultimo inventario ricorda che un gruppo di dipinti, tra i quali quelli di Romanelli, erano appesi ai soffitti o sui camini dei diversi ambienti del palazzo.

¹⁵² Ad esempio nelle due gallerie volute da Caterina de' Medici per il castello di Chenonceau (1576).

attestato dai primi esempi offerti dall'Hôtel de Bullion e dall'Hôtel Séguier¹⁵³. In entrambi, all'interno di una cornice architettonica spiccatamente francese, erano introdotti alcuni elementi tipici della tradizione italiana ad opera di artisti francesi, quali Vouet e Blanchard, il cui linguaggio si era arricchito in seguito ad un soggiorno oltremontano. La presenza di Romanelli a Parigi avrebbe permesso a Mazzarino di introdurre una vasta decorazione ad affresco ad opera di un pittore partecipe della stagione artistica maturata a Roma negli ultimi decenni¹⁵⁴.

Nella lettera del 15 giugno in precedenza menzionata, il pittore lasciava trapelare un certo disappunto nell'apprendere la decisione del cardinale di affidargli la decorazione della volta della galleria superiore, per la quale, rispetto alla «già fatta delle statue», Mazzarino aveva ordinato di «fargli serrare quelle cupole che la guastavano»¹⁵⁵. La principale e unica ragione di questo malcelato malumore era costituita dal tempo, infatti, pur riconoscendo l'alto credito dimostratogli dal cardinale affidandogli la decorazione dell'ambiente più importante tra quelli appena costruiti, l'artista palesava il forte desiderio di portare a termine nel più breve tempo possibile l'opera. Per ovviare alle lungaggini Romanelli decise di optare per un tipo di decorazione che gli permettesse di lavorare più alacramente affidando in caso di necessità singole porzioni ad aiuti. Nella missiva viene infatti menzionato il pittore perugino Gismondi, attivo anch'egli nella decorazione del palazzo di Mazzarino, come documentato dalla presenza di alcune sue opere negli inventari cardinalizi¹⁵⁶. Gismondi era in quel momento occupato a realizzare delle pitture a monocromo per alcune stanze del palazzo e il viterbese esprimeva la possibilità di servirsi di lui, nonostante il cardinale Barberini esprimesse delle riserve sulle sue capacità¹⁵⁷.

¹⁵³ La decorazione delle gallerie dell'Hôtel de Bullion fu eseguita nel 1634 da Jacques Blanchard (galleria bassa) e Simon Vouet (galleria alta), quest'ultimo dipinse anche le due gallerie dell'Hôtel Séguier, cfr. THULLIER 1998, pp. 213-215.

¹⁵⁴ Sulla galleria tra Italia e Francia nella prima metà del Seicento si veda SABATIER 1986, pp. 283-301, in particolare pp. 288-291. Per un inquadramento più generale si veda PRINZ 1988, soprattutto l'introduzione di CIERI VIA 1988, pp. VII-XXIII, in merito ai modelli teorici e funzionali.

¹⁵⁵ PRUNIÈRES 1913, p. 98. Bruno ha giustamente posto in evidenza che la frase «la galleria grande sopra la già fatta delle statue» vuole indicare un completamento architettonico e non decorativo, come invece presunto da WEIGERT (1962, p. 165) per un errore di traduzione e come ritenuto in seguito anche da LAURAIN-PORTEMER (1973, p. 158) e SABATIER (1986, p. 292). In tal caso ci si dovrebbe chiedere perché Romanelli si fosse proposto di decorare la galleria inferiore. Come visto, la fabbrica della galleria superiore non era ancora conclusa, avendo il cardinale deciso di chiudere le cupole previste da Mansart. LAURAIN-PORTEMER (1973, p. 165 n. 43) ha corretto l'errore di lettura di Prunières che aveva riportato il verbo “servare” in luogo di “serrare”.

¹⁵⁶ Due dipinti di Gismondi si trovavano inseriti a pendant nel soffitto di un'anticamera del palazzo: *Giunone e Saturno e Cerere e Bacco*. Un terzo dipinto rappresentava la *Fede con altre figure e l'Eresia*. Cfr. Inventario 1653, nn° 390-391, 411, P° Perugino (AUMALE 1861, pp. 335-336) e Inventario 1661, nn° 1191, 1200 (YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, pp. 209-210).

¹⁵⁷ Prunières 1913, p. 99: «Pavolo fa certi chiariscuri per il Sig^r Card^e Mazzarini che servano per le medesime stanze che, per quello che mi dice Vostra Em^{za}, non è buono, ma servirà però se ne ho fretta [...]». Per il giudizio sull'operato di Gismondi in Palazzo Mazzarino si veda Blasio 2012, p. 315 n. 11, sebbene vengano menzionati come presenti nell'inventari del cardinale solo due dipinti.

Serrate le cupole, si proseguì alla realizzazione delle cornici in stucco che avrebbero inquadrato gli affreschi¹⁵⁸. La premura dimostrata dal cardinale nel voler completata l'opera, rappresentava un ulteriore stimolo per il pittore pressato dai continui richiami familiari ad un pronto ritorno in patria, a dispetto dei due anni di lavoro che, secondo le stime forse un po' esagerate fatte dall'artista, necessitava una simile impresa pittorica¹⁵⁹. Approfittando del lavoro degli stuccatori, Romanelli incominciò dedicandosi alla realizzazione dei cartoni per gli affreschi, iniziando da quello raffigurante il monte Parnaso, poiché il cardinale aveva eletto a soggetto della volta della sua galleria le *Metamorfosi* ovidiane, scartando invece la proposta del viterbese di raffigurarvi storie dell'antica Roma¹⁶⁰. Ancora alla fine del mese di luglio il pittore era impegnato a disegnare i cartoni, sollecitando contemporaneamente l'esecuzione degli stucchi e trovando un po' di tempo per visitare la città e alcuni palazzi, consegnandoci vive testimonianze del suo soggiorno parigino¹⁶¹.

Nel frattempo l'artista non dimenticava il cardinal padrone, occupandosi delle questioni artistiche relative, ad esempio, all'arazzeria dei Barberini e cercando di accontentare le sue richieste. Il cardinale, infatti, non esitava a esigere i servizi del suo pittore, nonostante questi avesse ricevuto impegni ben più pressanti dal cardinale Mazzarino¹⁶². Nell'ultima lettera in nostro possesso scritta da Romanelli il 18 marzo 1647, l'artista informava, con un certo compiacimento, il cardinale Francesco di aver portato così a buon punto l'esecuzione della galleria da credere di poterlo finalmente raggiungere in Provenza alla fine di settembre¹⁶³. Tale previsione sembra essersi avverata, se l'abate de Bourdelot, scrivendo a fine agosto a Cassiano dal Pozzo, lo avvisava che l'artista, al momento malato, stava terminando la galleria¹⁶⁴. Una giustificazione di pagamento, pubblicata da Silvia Bruno, permette infine di considerare conclusa la decorazione proprio tra i mesi di settembre e di ottobre. La lettera di cambio inviata da Parigi dal cardinale Francesco Barberini il 21 ottobre 1647,

¹⁵⁸ Gli stucchi furono dorati da Ottavio Ottaviani come documentato da un *Etat des ouvrages de peinture et dorure faits par les Sieurs Le Tellier et Octavien* datato 27 settembre 1647. Ottaviani lavorerà come doratore anche nel 1656 nell'appartamento estivo di Anna d'Austria al Louvre. Cfr. WEIGERT 1962, pp. 166-167, nn. 109-112 e BRUNO 2007, p. 329 n. 83.

¹⁵⁹ La galleria «non vol meno di dui anni a non haver intoppo nessuno». Lettera di Romanelli a Francesco Barberini del 6 luglio 1646. Cfr. POLLAK 1913, pp. 52-53 doc. 7. Cfr. Appendice I – Fonti n° 18.

¹⁶⁰ *Ibidem*. Come si avrà modo di discutere poco oltre, non trova nessun fondamento l'idea da alcuni avanzata che il pittore avesse già eseguito tutti i cartoni, o una parte di essi, prima del suo arrivo a Parigi o prima del 15 giugno, quando gli viene commissionata la decorazione della galleria alta. Cfr. SCALAMANDRÈ 2001, p. 53; DU CREST 2003, pp. 436-437.

¹⁶¹ Cfr. POLLAK 1913, pp. 53-54, doc. 8. Appendice I – Fonti n° 19. Nella lettera del 6 luglio Romanelli scrive di aver visitato l'Hôtel de La Vrillière e quello del conte d'Harcourt, ricchi di bei quadri, mentre in quella del 31 luglio riporta le sue impressioni sui giardini delle Tuileries e su quelli del Luxembourg, dove però non ha ancora visto il palazzo.

¹⁶² Lettera di Romanelli del 15 giugno 1646: «mi dà qualche poco di disgusto vedendo che non posso come vorrei con quella prontezza, che devo, e di obblighi et di affetto vero, servirla, perché i quadri che desidera V. Em^{za} non so come potrò farli per adesso» e poco oltre «vedrò di rubare il tempo per servirla, ma è impossibile che io non sia veduto». Dell'arazzeria e delle tele d'oro da donare alla Regina si fa menzione nelle lettere di Romanelli del 16 giugno e 31 luglio 1646, del 18 marzo 1647 e nella lettera di Taddeo Barberini del 23 novembre 1646 citata da Michel 1999, pp. 164, 179 n. 130.

¹⁶³ POLLAK 1913, p. 54 doc. 9.

¹⁶⁴ OY-MARRA 2006, p. 444.

autorizzava il versamento al pittore viterbese di circa 2380 scudi romani, che Romanelli ritirò nel gennaio successivo, una cifra congrua per una vasta impresa pittorica come quella degli affreschi della galleria mazzarina, alla quale si possono aggiungere le tele per gli altri ambienti del palazzo¹⁶⁵.

Il soggiorno francese dell'artista si concluse dunque tra settembre e ottobre quando, completati gli affreschi della volta, Romanelli raggiunse probabilmente Francesco Barberini in Provenza prima di rientrare a Viterbo dove lo reclamavano gli affetti familiari¹⁶⁶.

Le due gallerie sovrapposte volute da Mazzarino costituivano i principali ambienti di rappresentanza del palazzo, luoghi predisposti ad accogliere le collezioni in continua crescita del cardinale. Quella inferiore era consacrata quasi esclusivamente all'esposizione di sculture antiche, al punto che Sauval notava questa particolarità con una certa esagerazione, considerando la galleria bassa come «la seule du Royaume qui ne soit parée que d'ouvrages de sculptures, sans tableaux ni autres meubles»¹⁶⁷. Busti e statue vi erano presenti in gran quantità, disposti su piedistalli lungo le pareti, tra i vani delle finestre e nelle nicchie¹⁶⁸. Una ricca decorazione a stucco e una ad affresco, sfortunatamente andata in gran parte perduta, ricopriva in origine l'intera volta, i vani delle finestre e le pareti stesse della sala e fu eseguita all'incirca nel 1649 da Alessandro Salucci, Vincent Adriaenssen detto il Manciola e Paolo Gismondi (fig. II.4)¹⁶⁹. La galleria di cui fu incaricato Romanelli doveva assumere nel pensiero di Mazzarino un'importanza ancora più rilevante come dimostrano la preminenza data ai lavori di quest'ambiente rispetto alla galleria inferiore e la tipologia di decorazione desiderata e affidata a un artista di provata esperienza nella pittura ad affresco. La galleria superiore fu concepita come uno spazio eterogeneo nel quale sotto gli affreschi della volta avrebbero trovato posto alcune delle eccellenze della collezione cardinalizia: dipinti, sculture e mobili selezionati per essere, come affermato da Michel, un «*résumé des richesses du palais Mazarin*»¹⁷⁰.

¹⁶⁵ BRUNO 2007, pp. 320, 328 nn. 51-53. Cfr. Appendice I – Fonti n° 24. Sebbene il nome del cardinale Mazzarino non sia fatto, i banchieri Cantarini e Valenti, chiamati in causa in questa transazione, erano legati ai conti del cardinale. Di diverso avviso è invece Merz il quale considera il pagamento il saldo per un prestito concesso dal pittore al cardinale durante il soggiorno parigino. Cfr. MERZ 2005, pp. 181, 463 n. 123 e IDEM 2007, p. 520.

¹⁶⁶ In una lettera del 16 dicembre 1647 indirizzata al cardinale Mazzarino, il suo agente Paolo Maccarani riferisce che a Roma «ancora non compare il Romanelli». Cfr. LAURAIN-PORTEMER 1973, p. 167 n. 73.

¹⁶⁷ SAUVAL 1724, II, p. 176. Weigert indica presenti nella galleria bassa anche cabinets, coffres della Cina e vasi di maiolica, cfr. WEIGERT 1945-1946 (1948), p. 28. Michel ricorda che già la galleria bassa del castello di Chenonceau alla fine del Cinquecento era interamente consacrata alla scultura. Cfr. MICHEL 1999, p. 517.

¹⁶⁸ Per la presentazione delle sculture antiche nella galleria bassa e negli ambienti circostanti si veda MICHEL 1999, pp. 517-520.

¹⁶⁹ Per le recenti attribuzioni ai tre artisti della decorazione si vedano GADY, BREJON DE LAVERGNÉE 2017, p. 53; GADY 2012, pp. 247-266; EADEM 2013, pp. 62-69.

¹⁷⁰ Michel 1999, p. 514. Due testimonianze pressappoco coeve della sistemazione della galleria alta sci sono offerte dalla descrizione di SAUVAL (1724, II, pp. 177-178) e dall'incisione di Nanteuil e Van Schuppen del 1659. Per le opere e il mobili disposto in questo ambiente si veda MICHEL 1999, pp. 514-517.

La galleria, lunga circa 45 metri, è illuminata da otto finestre alle quali corrispondono sulla parete opposta altrettante nicchie parimenti coperte da conchiglie in stucco (fig. II.5). I paesaggi affrescati, visti al di là di finte balaustre, ornano i vani delle finestre e le nicchie instaurando un gioco di rimandi tra la natura reale osservabile dalle finestre affacciate sul giardino e la natura ricreata dal pennello dell'artista nelle illusori sfondati aperti su paesaggi. Fasci consolari incrociati, allusivi allo stemma cardinalizio, così come le stelle che sostengono i nastri e le ghirlande, sono sospesi al di sopra delle fine aperture, ornate anche da maschere femminili e satiresche (fig. II.6). Questi affreschi, assai rovinati e in parte ridipinti, furono compiuti da Giovan Francesco Grimaldi, arrivato a Parigi nel novembre del 1648 e dunque dopo la partenza di Romanelli¹⁷¹. Preziose cornici in stucco bianco e dorato riquadrano i vani delle finestre e delle nicchie, per estendersi a sorreggere un'ampia trabeazione nel cui fregio tra i racemi vegetali si alternano ai volti di satiri e ninfe le lettere intrecciate del padrone di casa¹⁷². Le cornici in stucco, animate da un ricco repertorio decorativo, si sviluppano sulla superficie della volta ripartita in una serie di riquadri di diverso formato. La scelta di Romanelli di articolare la volta attraverso l'alternanza di cornici in stucco mistilinee, nelle quali gli affreschi simulassero dei quadri riportati, rispondeva tanto alla conformazione dell'ambiente, una galleria lunga e stretta¹⁷³, quanto alla volontà dell'artista di eseguire più speditamente il lavoro, predisponendo i cartoni e affidando l'esecuzione di parte degli affreschi a collaboratori come Gismondi¹⁷⁴.

Osservando la volta della galleria possiamo notare come il diverso formato dei riquadri e la loro posizione sull'imposta della volta o sull'asse centrale corrisponda alla funzione narrativa o prevalentemente ornamentale loro assegnata, e al tipo di ambientazione di quanto raffigurato: i grandi riquadri disposti sulla cornice della volta offrono scene mitologiche attinenti alla sfera terrena, mentre quelli lungo l'asse centrale mostrano soggetti di ambientazione aerea (fig. II.7). I principali quadri riportati sono sette: al centro della volta è posto il più grande che raffigura *Giove che fulmina i Giganti* (fig. II.8), mentre sulla cornice sono rappresentati *Apollo e Dafne* (fig. II.9), *Apollo e le Muse sul Parnaso* (fig. II.10), il *Giudizio di Paride* (fig. II.11), *Il ratto di Elena* (fig. II.12), *l'Incendio di Troia e la fuga di Enea* (fig. II.13) e infine il *Ritrovamento di Romolo e Remo* (fig. II.14). Pannelli di più piccole dimensioni sono distribuiti lungo l'asse centrale della volta e intorno al quadro principale con Giove e i Giganti. Di carattere accessorio, questi riquadri sono connessi in maniera più o meno diretta con

¹⁷¹ MATTEUCCI 1990, pp. 34-35 e ARIULI in MATTEUCCI, ARIULI 2002, pp. 128-131. I paesaggi di nicchie e finestre sono invece considerati opera di Romanelli da LAURAIN-PORTEMER (1973, p. 158).

¹⁷² C.M. (cardinal Mazarin). Le stesse lettere e lo stemma del cardinale erano raffigurati sui parati di damasco cremisi steso sulle pareti della galleria come descritto da Sauval e visibile nell'incisione di Nanteuil e Van Schuppen. Cfr. SAUVAL 1724, II, p. 177: «Les murs [...] sont encore tapissés de damas rouge cromoisi, semé des armes & des chiffres du Cardinal [...]»

¹⁷³ Come già osservato da FALDI 1970, pp. 70, 317 fig. 261.

¹⁷⁴ A Gismondi sono assegnati da Bruno i satiri a monocromo ai lati delle cornici in stucco, sulla base di alcune caratteristiche stilistiche prossime agli affreschi del coro della chiesa di Sant'Agata de' Goti (1637-1641). Cfr. BRUNO 2007, p. 321.

le scene maggiori: *Giove consegna a Mercurio il pomo della discordia* (fig. II.15) e *Venere vincitrice sul carro* (fig. II.16) sono rispettivamente l'antefatto e la conseguenza del Giudizio di Paride; nei due piccoli ovali ai lati della Gigantomachia si trovano rappresentati *Danae* (fig. II.17) e *Narciso* (fig. II.18), seguono poi lungo l'asse centrale *Il ratto di Ganimede* (fig. II.19) e *Minerva e Giunone* (fig. II.20) che osservano compiaciute la distruzione di Troia. Quattro ottagonali alle estremità del grande riquadro centrale presentano a monocromo coppie di putti con alcuni strumenti, tra i quali compaiono gli attributi delle arti. La tromba, i libri, il caduceo e lo scudo con il *gorgoneion*, allusivi al Mercurio e a Minerva, potrebbero rappresentare una glorificazione della cultura e del sapere in generale (fig. II.21); la tavolozza e i pennelli rappresenterebbero i putti della Pittura e del Disegno (fig. II.22), il compasso con la squadra e lo scalpello e il martello quelli dell'Architettura e della Scultura (fig. II.23) e infine la maschera, il rotolo e la corona d'alloro i putti della Poesia e del Teatro (fig. II.24). Sui due lati maggiori si alternano ai riquadri diversi medaglioni a monocromo con divinità ed eroi maschili della mitologia: sulla parete est si susseguono *Nettuno* (fig. II.25), *Bacco* (fig. II.26), *Perseo* (fig. II.27) e *Apollo* (fig. II.28), sulla parete opposta *Giove* (fig. II.29), *Ercole* (fig. II.30), *Mercurio* (fig. II.31) e *Marte* (fig. II.32). Ai lati di questi tondi sono affrescati a monocromo per simulare finti stucchi alcuni satiri seduti su cornucopie (fig. II.33), mentre ai quattro angoli della volta sono raffigurate sedute sull'ampio cornicione quattro personificazioni della Fama, che fiancheggiano, ciascuna insieme ad un putto, un trofeo di armi (figg. II.34-35). Infine, in due ovali monocromi (figg. II.36-37) sono dipinti due putti recanti gli elementi costitutivi dello stemma del cardinale Mazzarino: le tre stelle ed il fascio consolare.

Degli affreschi della galleria mazzarina sono ad oggi noti soltanto tre studi di composizione di Romanelli per altrettante scene dipinte nella volta. Per la precisione uno dei tre studi è un'incisione realizzata nel 1767 da James Basire e tratta da un perduto disegno del viterbese per il *Giudizio di Paride* (fig. A.III.57)¹⁷⁵. Il disegno, a penna e bistro, nel Settecento faceva parte della collezione grafica di Charles Rogers, nella cui vendita londinese del 1799 è ricordato insieme alla stampa. Riapparso sul mercato artistico del secolo scorso, sono invece i disegni relativi al piccolo ovale con *Danae e la pioggia d'oro* (fig. II.38)¹⁷⁶ e alla scena della *Fuga di Enea da Troia*¹⁷⁷. Secondo Merz la rarità di documenti grafici sulla galleria sarebbe dovuta al poco tempo che l'artista poté dedicare alle fasi preparatorie del lavoro, tanto per la portata di quest'ultimo quanto per la brevità in cui lo portò a termine¹⁷⁸. Nonostante l'impazienza che il pittore aveva di terminare l'opera in tempi brevi, la quasi totale assenza di disegni preparatori per gli affreschi non può essere completamente imputata alla poca applicazione dell'artista. Certamente, come lo stesso Romanelli confessava nella lettera del 15 giugno 1646, la divisione in più riquadri della volta doveva velocizzare l'esecuzione

¹⁷⁵ Cfr. Appendice III – Incisioni n° 57.

¹⁷⁶ KERBER 1979, p. 4, fig. 11.

¹⁷⁷ Sotheby's, New York, 12 January 1994, lot 43 e Sotheby's, New York, 10 January 1995, lot 41.

¹⁷⁸ MERZ 2005, p. 181.

dell'opera da poter dipingere anche con l'aiuto di un altro pittore come Gismondi. Uno degli espedienti per ridurre i tempi di lavoro fu messo in pratica proprio nella decorazione a monocromo con l'impiego degli stessi cartoni con i satiri seduti sulle cornucopie posti ai lati dei finti tondi bronzei con le divinità olimpiche: lo stesso cartone è facilmente riconoscibile per le coppie di figure tra *Giove e Marte*, *Nettuno e Apollo*, *Ercole e Mercurio* e infine tra *Bacco e Perseo*. Nonostante ciò il pittore eseguì diversi studi preparatori per le composizioni e le singole figure che non ci sono pervenuti o ancora non identificati. La stessa scarsità di progetti grafici – in questo caso non dovuta certo a mancanza di tempo – è riscontrabile anche per la ben più impegnativa campagna decorativa condotta durante il secondo soggiorno parigino nell'appartamento estivo della regina madre, per la quale, come vedremo, si conoscono prevalentemente dei disegni di presentazione.

La decorazione della galleria di Mazzarino, la prima a ricevere a Parigi una grandiosa decorazione ad affresco eseguita da un artista romano, occupa un posto di primo piano nel contesto degli scambi artistici tra Roma e la capitale francese, favoriti nei due decenni centrali del XVII secolo dalle continue sollecitazioni offerte dal cardinale Mazzarino. La portata di questa *offensive baroque* a Parigi, così come definita da Laurain-Portemer¹⁷⁹, e soprattutto il ruolo giocato dal pittore viterbese nel panorama della grande decorazione francese coeva o di poco successiva, sono state per lo più oggetto di concise riflessioni che hanno soppesato alcuni peculiari aspetti della decorazione nell'ottica della sua ricezione e fortuna.

Il sistema decorativo a quadri riportati dispiegato nella galleria mazzarina è stato sottoposto dall'artista a un processo di estrema semplificazione e di chiarezza compositiva, rifuggendo il massimo grado di artificio pittorico raggiunto dai Carracci nell'impresa della Galleria Farnese, dove la pittura era chiamata a mostrare e dimostrare la propria forza creatrice, rivaleggiando con la scultura e l'architettura. Memore dei modelli romani contemporanei e della propria esperienza di freschista, il viterbese ha creato una decorazione caratterizzata da un ritmo pausato, espresso grazie all'impiego di reali cornici in stucco che isolano i singoli riquadri concedendo poco spazio alla sovrapposizione illusionistica dei piani decorativi e alla simulazione per mezzo della pittura di altri materiali e della realtà stessa. Uniche concessioni sono i medaglioni in finto bronzo e le corporee personificazioni della Fama che, sedute sulla cornice d'imposta insieme ai putti e ai trofei d'armi, si rivolgono al visitatore proiettando sulla volta le proprie ombre. Per rompere il pericolo della monotonia, l'artista ha infuso un certo movimento variando il formato, le dimensioni e la dislocazione dei singoli riquadri sulla volta, attingendo alla propria esperienza maturata a contatto con i grandi modelli cinque-seicenteschi da Raffaello ai Carracci e sugli esiti più contemporanei¹⁸⁰.

¹⁷⁹ LAURAIN-PORTEMER 1973, pp. 151-168.

¹⁸⁰ Si vedano in particolare SCHULTEN 1999, pp. 120-122; MILOVANOVIC 2002, pp. 279-282 e OY-MARRA 2007, pp. 309-310.

L'aspetto più propriamente iconografico e iconologico ha maggiormente interessato gli studi sulla galleria, i quali si sono interrogati sulla scelta dei soggetti, sulle loro fonti letterarie e più in generale sui significati sottesi all'intero ciclo decorativo¹⁸¹.

La dichiarazione contenuta nella lettera del 6 luglio 1646 – «proposi al S. Card.^{le} Mazzarino di dipingervi dentro l'istorie Romane, ma mostrò haver piu gusto delle Metamorfose d'ovidio come più allegre, et che siano per dar piu nel genio del Paese»¹⁸² – ha fatto generalmente ritenere come un dato acquisito che le favole ovidiane siano state la fonte ispiratrice degli affreschi della galleria. Gli stesse biografie del pittore hanno contribuito a perpetuare questo assunto generale, la cui imprecisione è stata messa in risalto a partire dall'interrogativo posto da Sabine du Crest come titolo del suo intervento sulla presunta galleria ovidiana di Palazzo Mazzarino¹⁸³.

Osservando attentamente i soggetti raffigurati sulla volta della galleria, ritroviamo solo in parte alcuni dei miti narrati nel poema ovidiano, quali la Gigantomachia (*Met.*, I, 151-162), Apollo e Dafne (I, 452-567) e i miti di Narciso (III, 339-510), Danae (IV, 610-611) e Ganimede (X, 155-161). Accanto a questi episodi si affiancano storie non propriamente romane, ma allusive alle origini troiane dell'Urbe, evocate sinteticamente attraverso una narrazione che dal giudizio di Paride e dalle conseguenze della sua scelta, conducono alla fuga di Enea da Troia fino al ritrovamento dei gemelli Romolo e Remo, concedendo così un ampio spazio alle vicende cantate da Virgilio nell'*Eneide*. Inoltre possiamo subito constatare come anche la scena di Apollo e le Muse sul Monte Parnaso, con la quale Romanelli intende «dar principio alle licenze Poetiche»¹⁸⁴, non sia propriamente un soggetto ovidiano. Pertanto, come avremo modo di osservare, questa prima rapida indagine sembra dimostrare la relativa libertà dell'artista nella selezione delle storie da dipingere, ma soprattutto l'errore di voler assegnare alle poche righe contenute nella lettera appena citata un rigido valore programmatico valido per l'intero ciclo. Come chiaramente espresso da Milovanovic, la difficoltà per una lettura iconografica degli affreschi non risiede tanto nella complessità degli episodi rappresentati, tutti inequivocabilmente ben identificabili, ma nel legame che unisce tutte le storie, innanzitutto quelle che non sembrano avere tra loro un'effettiva relazione narrativa¹⁸⁵.

Proprio la ricerca di unità e la ricostruzione di un significato complessivo della decorazione sono stati il principale obiettivo postosi dai pochi contributi critici i quali, pur nella diversità delle argomentazioni proposte, hanno messo in risalto tutta una serie di aspetti e di strumenti

¹⁸¹ Gli studi che hanno affrontato le questioni riguardanti il soggetto e il significato degli affreschi sono stati: OY-MARRA 1994, pp. 170-200; MILOVANOVIC 2002, pp. 279-286 e DU CREST 2003, pp. 433-443 (relazione orale al convegno *Lectures d'Ovidius* del 31 marzo – 2 aprile 1993). A questi si aggiunga la tesi di laurea magistrale di chi scrive dal titolo *Gli affreschi di G.F. Romanelli nella galleria di palazzo Mazzarino a Parigi*, relatrice C. Cieri Via e correlatrice N. Mandarano sostenuta presso l'Università La Sapienza di Roma, a.a. 2010/2011.

¹⁸² Cfr. Appendice I – Fonti n° 18, lettera 6 luglio 1646.

¹⁸³ DU CREST 2003. Per le biografie si vedano i testi di Baldinucci, Pascoli e Lanzi in Appendice I – Fonti nn° 141, 143, 167.

¹⁸⁴ POLLAK 1913, p. 52, doc. 7.

¹⁸⁵ MILOVANOVIC 2002, p. 283.

interpretativi che s'intende approfondire e arricchire alla luce di ricerche pertinenti a vicini campi di studio che consentono di comprendere meglio l'ideazione del programma celebrativo dell'intera decorazione. In effetti, nonostante l'apparente mancanza di unità tematico-narrativa, gli affreschi della volta si fanno portavoce di un'intenzionalità ben precisa che coniuga soggetti dilettevoli, come richiesto dal cardinale, ma ugualmente esplicativi dei messaggi e dell'immagine che Mazzarino voleva trasmettere di sé, una lettura ufficiale e politica la cui presenza è stata cautamente riconosciuta già a metà Ottocento dal conte de Laborde¹⁸⁶.

L'individuazione delle possibili fonti letterarie ha aperto un primo campo d'indagine per l'interpretazione del ciclo decorativo e ha inoltre offerto una chiave di lettura per spiegare la compresenza di soggetti epico-mitologici. Queste fonti sono state giustamente riconosciute non nelle versioni latine dei poemi bensì nelle loro edizioni moderne, nelle quali, accanto al testo tradotto, è presente un ricco corredo di moralizzazioni, lettere dedicatorie e componimenti poetici di carattere encomiastico. Per quanto concerne i temi ovidiani, le *Métamorphoses* di Nicolas Renouard sono state ritenute la principale fonte che consentirebbe di unire i due registri mitici, poiché il traduttore francese aveva integrato, separatamente al testo delle favole d'Ovidio, anche la storia del giudizio di Paride e delle sue funeste conseguenze¹⁸⁷. Per le vicende del ciclo troiano un ruolo importante è stato riconosciuto, invece, alla traduzione francese dell'*Eneide* di Pierre Perrin, non tanto come modello letterario diretto, poiché i primi sei libri furono editi nel 1648, ma perché la presenza di lettere dedicatorie e componimenti celebrativi rivolti al cardinale Mazzarino permette di leggere gli affreschi attraverso alcune modalità e tematiche encomiastiche comuni tanto alla letteratura quanto alle arti figurative¹⁸⁸. La lettura degli affreschi si è aperta in tal modo a una prima timida apertura nei confronti della produzione letteraria di stampo panegiristico fiorita attorno alla figura del cardinale negli stessi anni d'esecuzione della galleria, una ricca e variegata produzione che, grazie ai più recenti contributi in materia offerti da Yvan Loskoutoff, consente d'inquadrare meglio il contenuto complessivo della decorazione¹⁸⁹.

¹⁸⁶ LABORDE 1846, pp. 13-14: «Peut-être cherchera-t-on dans les compositions de cette galerie une intention cachée; moi-même j'avais cru trouver dans les tableaux des commencements de Rome, une allusion à l'ancienneté des familles italiennes et du nom de Mazarin, je voyais dans le Jupiter foudroyant les Titans, le cardinal dominant la Fronde, et de proche en proche j'arrivais à un symbole complet [...]».

¹⁸⁷ RENOARD 1621. *Le jugement de Paris et le ravissement d'Hélène avec ses amours* di Renouard, edito nel 1608, fu ripubblicato insieme all'edizione delle *Métamorphoses* nel 1613, 1619 e 1621. Cfr. OY-MARRA 1994, pp. 183-184 e DU CREST 2003, pp. 437-438.

¹⁸⁸ PERRIN 1648. I primi sei libri dell'*Eneide* furono pubblicati nel 1648 e dedicati al cardinale Mazzarino. Gli ultimi sei, offerti al cardinale Antonio Barberini, furono invece editi nel 1658. Cfr. DU CREST 2003, pp. 438-440 e OY-MARRA 1994, p. 182, nn. 46-47. Oy-Marra, inoltre, richiama l'attenzione sull'opera di Darete Frigio, riedita in Francia nel corso del Seicento, come fonte per la selezione delle scene troiane. Difficilmente però questa versione del ciclo troiano poteva essere stata scelta come modello, in quanto Enea veste i panni del traditore della propria patria.

¹⁸⁹ Per l'analisi di questa ricca produzione letteraria si veda l'importante contributo di Loskoutoff 2007. Già du Crest e Milovanovic riconoscono il ruolo della letteratura encomiastica, citando qualche esempio. Cfr. DU CREST 2003, pp. 440-443 e MILOVANOVIC 2002, p. 285.

All'interno di questa diversificata produzione letteraria, alla quale si farà riferimento analizzando la decorazione, un posto speciale è occupato da un componimento ecfastico consacrato agli affreschi della galleria di Mazzarino. Le due odi pindariche che lo compongono furono pubblicate nel 1653 a Lione nella seconda edizione della *Poesis Pindarica*, una raccolta di componimenti latini scritti dal gesuita Claude Perry¹⁹⁰. Composte probabilmente a ridosso della fine dei lavori di decorazione e stampate inizialmente in fogli volanti, le due odi assolvono in maniera ineguale al compito di fornire, la prima, una puntuale descrizione degli affreschi, la seconda, indirizzata al cardinale Francesco Barberini, di offrirne un'interpretazione. La differente ampiezza assegnata alla parte propriamente ecfastica rispetto a quella esplicativa, quest'ultima ridotta a meno della metà della precedente, rivela l'intonazione prevalentemente letteraria ed encomiastica che caratterizza in generale tali componimenti¹⁹¹. Nonostante ciò, le odi di Perry rappresentano un'importante testimonianza che lascia intravedere, al di là dell'esercizio stilistico e letterario, alcuni degli argomenti encomiastici sottesi ai miti raffigurati e inoltre possono offrire alcune utili indicazioni su come guardare e leggere gli affreschi.

L'idea di un programma iscritto nella decorazione della volta è implicito nella tipologia e nella funzione stessa che caratterizzano la galleria nel corso del Cinque e Seicento. Spazio fisico e spazio mentale rivolto a fini ricreativi e celebrativi del proprietario, la galleria è un ambiente da percorrere fisicamente e visivamente, alla cui decorazione è affidato un messaggio da decifrare seguendo un percorso prestabilito¹⁹². Vestendo i panni di un visitatore della galleria, lo *spectator* al quale si rivolge Perry nella descrizione degli affreschi, siamo invitati a percorrere uno spazio rivolto alle attività dello spirito, nel quale alla progressione dei passi corrisponde il diletto dei sensi e della mente, sollecitati a riconoscere nelle pitture le storie mitiche e nel cogliere il loro messaggio celebrativo e politico connesso al cardinale¹⁹³. Basandosi sui contributi critici esistenti si è ritenuto utile approfondire le riflessioni finora maturate, tessendo una trama più stretta di relazioni tra gli affreschi di Romanelli e il contesto storico-culturale di produzione artistica e letteraria incentrata

¹⁹⁰ PERRY 1653, pp. 216-227, in Appendice I – Fonti. nn° 31-31a. Le due odi sono state rintracciate da Sabine DU CREST (2003, pp. 442-443) presso la Biblioteca Apostolica Vaticana nel fondo Barberini (BAV, Stamp. Barb. GGG VII 61, Carmina Latina (int. 18), pp. 1-23). Il testo da noi consultato e qui trascritto in appendice è quello presente nel volume della *Poesis Pindarica* della biblioteca del Collegio dei Gesuiti, ora conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 6. 21.I.10. Rispetto al testo vaticano, ugualmente visionato, quello preso in esame presenta correzioni e aggiunte, pertanto è stato scelto come riferimento. L'ode fu anche trascritta da Feliciano Bussi nella seconda parte, restata manoscritta, della sua *Istoria della Città di Viterbo* conservata presso la Biblioteca comunale di Viterbo, II. C. 4. 20, cfr. Frangenberg 2007/2008, p. 131. Su Claude Perry si veda A. e A. DE BACKER 1858, pp. 543-544.

¹⁹¹ La prima ode occupa le pp. 216-227, la seconda le pp. 228-332. Sabine DU CREST (2003, p. 442) ipotizza che le due odi siano state scritte per dare una più agevole lettura della decorazione, data l'apparente mancanza di unità e la diversità delle fonti letterarie.

¹⁹² Per l'idea di un simile percorso nella galleria mazzarina si vedano SABATIER 1986, p. 293; MILOVANOVIC 2002, p. 286; DU CREST 2003, p. 440.

¹⁹³ Perry definisce la galleria «magnæ ambulacrum mentis, ubi sese exiit/ Negotiorum mole superflua».

sulla figura del cardinale Mazzarino, con l'obiettivo riconoscere il discorso celebrativo affidato al mito e di ricostruirne il filo narrativo.

Lasciando il corpo principale del palazzo per entrare nella galleria dall'ingresso meridionale, il visitatore è subito invitato al silenzio e a prestare attenzione agli affreschi da uno dei putti (fig. 40) rappresentati a sinistra del riquadro con *Apollo e Dafne*. Fulcro dell'intera decorazione, per la posizione preminente nella volta e soprattutto per il ruolo emblematico occupato nel discorso celebrativo della galleria, è costituito dal riquadro con *Giove e i Giganti*, con il quale prende avvio la lettura della decorazione¹⁹⁴. Sin dalle allegorizzazioni e moralizzazioni medievali questo episodio mitico si era caricato di un significato altamente politico e nella Francia del Seicento la gigantomachia godeva di una notevole fortuna nell'iconografia del potere monarchico. Tale soggetto campeggiava ad esempio nella *petite galerie* del Louvre, dove il volto di Giove vincitore sui Giganti ribelli aveva i tratti del re Enrico IV, ugualmente delle gigantomachie erano raffigurate sugli apparati effimeri innalzati in occasione degli ingressi trionfali di Luigi XIII in diverse città francesi¹⁹⁵. Un soggetto simile, la Titanomachia, trovava posto tra le storie dipinte nella galleria bassa dell'Hôtel Séguier, in cui il cancelliere intendeva dichiarare la propria fedeltà al cardinale Richelieu e a Luigi XIII, vittoriosi sui nemici del regno¹⁹⁶. Nel solco di queste letture in chiave politica si pone anche la raffigurazione della scena nella galleria mazzarina. Tra le chiavi di lettura degli affreschi, le interpretazioni delle favole ovidiane come quelle scritte da Renouard consentivano al pubblico, soprattutto quello francese, di comprendere in maniera chiara i significati adombrati nei miti e di rapportarli agli eventi storici presenti. Nel caso della Gigantomachia, Giove rappresenta il legittimo sovrano che schiaccia con forza le sedizioni che minacciano dall'interno il suo giusto governo. Il monito lanciato dal primo ministro di Francia era chiaro e si rivolgeva a tutti coloro che durante la minorità del giovane Luigi XIV credevano di poter indebolire l'assolutismo dell'apparato monarchico e di ridurre l'autorità del ministro italiano. Nella scelta del soggetto dovevano aver giocato un ruolo non indifferente le più recenti congiure della grande nobiltà francese, come quella di Henri de Cinq-Mars del 1642 contro Richelieu e la *Cabale des Importants* del 1643, che aveva attentato alla vita di Mazzarino in persona, di conseguenza l'avvertimento intendeva richiamare

¹⁹⁴ Tanto la descrizione degli affreschi di Perry quanto quelle del *Mercure Galant* del 1709 e di A.-J. Dezallier d'Argenville iniziano con la Gigantomachia, mentre quella di A.-N. Dezallier d'Argenville segue la semplice sequenza dei riquadri incontrati procedendo da un capo all'altro della galleria, senza tener conto dei legami narrativi. Si ritiene pertanto maggiormente valida una lettura che incominci dal centro della galleria e non dal riquadro di *Apollo e Dafne* posto sulla porta d'accesso.

¹⁹⁵ A Lione nel 1622 e a Parigi nel 1628. Il medesimo soggetto era raffigurato nella sala delle conferenze a Fontainebleau sotto Enrico IV. Cfr. MILOVANOVIC 2002, p. 285, ma soprattutto BARDON 1974, pp. 45-46, 79, 84, 113-114, 123-124.

¹⁹⁶ Cfr. SABATIER 1986, p. 291.

l'infelice fine di coloro che insuperbiti si erano visti schiacciati dalla forza di un potere legittimamente detenuto¹⁹⁷.

Prima di tornare verso l'ingresso della galleria crediamo che i due piccoli ovali con *Danae*¹⁹⁸ e *Narciso*, posti ai lati dei Giganti sconfitti da Giove, debbano essere letti in rapporto al precedente riquadro e non come un semplice riferimento alla tematica amorosa, propria ad alcuni dei soggetti affrescati come ritenuto da Milovanovic¹⁹⁹, o nella prospettiva neoplatonica avanzata da Elisabeth Oy-Marra²⁰⁰. Secondo la studiosa i due riquadri, insieme agli ottagononi raffiguranti i putti con gli strumenti delle arti, sarebbero in relazione con le scene del *Parnaso* e del *Giudizio di Paride*, un'ulteriore riflessione sulla percezione della bellezza e sulle teorie artistiche di matrice neoplatonica che, come analizzato dalla studiosa, sarebbero lì adombrate²⁰¹. Danae e i putti con gli attributi della poesia, della musica e del sapere alluderebbero a queste attività spirituali con riferimento al vicino riquadro con Apollo e le Muse; Narciso e i putti con gli attributi delle arti invece rappresenterebbero un'allegoria della percezione visiva implicita nell'affresco con Paride e dunque metafora dell'attività artistica. La studiosa esclude una possibile interpretazione in chiave morale, sulla quale invece vorremmo richiamare l'attenzione proponendola non necessariamente come alternativa alla precedente. Il formato identico delle due scene, la simile soluzione compositiva impostata su una figura semidistesa affiancata da Amore e la loro posizione ai lati del riquadro centrale con Giove e i Giganti suggerirebbero una lettura delle due favole come corollario o commento al tema lì affrontato. In tal caso le due storie acquisterebbero un significato esemplare sulla scorta di alcune delle interpretazioni trasmesse dalla letteratura emblematica cinque-seicentesca e dai commentatori dell'opera ovidiana. Narciso alla fonte, come i Giganti, è un'allegoria della superbia punita e dunque un monito a non disprezzare le altrui virtù troppo accecati dalla contemplazione delle proprie e

¹⁹⁷ Cfr. DU CREST 2003, p. 438. Per l'interpretazione del mito, in parte citata dalla studiosa, si veda Renouard 1621, *Des Geans et de leur guerre contre les Dieux*, pp. 22-25, nello specifico p. 23: «pour apprendre aux subjects de ne s'armer jamais contre leurs Princes [...] que nous pourroit icy figurer Iupiter, sinon un Prince souverain qui se verroit en danger de perdre sa couronne par l'infidelité de ceux mesmes qui devoient estre son plus ferme & plus fidelle appuy!». Al complotto del 1643 contro Mazzarino ha fatto riferimento anche SCALAMANDRÈ (2001, p. 63).

¹⁹⁸ Il soggetto è stato male interpretato nel Sei e nel Settecento. Perry (1653) vi ha riconosciuto Semele confondendo, probabilmente a causa della distanza, la nube d'oro e le monete con un fulmine. A.-J. DEZALLIER D'ARGENVILLE (1745), invece, lo interpreta come Venere svegliata da Amore. Cfr. Appendice I – Fonti n° 99.

¹⁹⁹ MILOVANOVIC 2002, pp. 279, 284-286. Lo studioso riconduce i miti di soggetto amoroso, tra i quali anche il Giudizio di Paride, al tema della potenza dell'Amore sugli dei e sugli uomini, desunto dalla Galleria Farnese. In questa lettura rientrerebbero anche i satiri a monocromo e i putti che accompagnano le raffigurazioni della Fama.

²⁰⁰ OY-MARRA 1994, pp. 187-192.

²⁰¹ *Ivi*, pp. 185-187. Il *Parnaso* illustrerebbe la percezione della bellezza legata alla musica e alla poesia, mentre il *Giudizio di Paride* quella connessa all'esperienza visiva all'origine della creazione artistica.

dall'autocompiacimento²⁰². Il mito di Danae e la pioggia d'oro, invece, mette in guardia dal potere corruttore delle ricchezze, le quali possono forzare e vincere gli animi più inespugnabili²⁰³.

Tornando verso l'ingresso della galleria s'incontra, al di sopra della porta, l'affresco con *Apollo e Dafne* nel quale è dipinto il momento centrale dell'infelice amore del dio. Proprio la trasformazione della ninfa in alloro rappresenta l'elemento significativo che può motivare la posizione di rilievo data al riquadro, posto sull'accesso della galleria. Attraverso la metamorfosi di Dafne s'introduce ulteriormente il visitatore al tema encomiastico degli affreschi. Il sempreverde alloro allude all'immortalità della fama, con esso sono onorati gli uomini che perseguono la strada della virtù e del valore; corone d'alloro cingono le tempie dei generali vittoriosi e dei più nobili poeti, nell'antica Roma le foglie della pianta sacra ad Apollo ornavano le porte degli imperatori²⁰⁴. Con la favola ovidiana s'intende dunque presentare il tema celebrativo attraverso la pianta simbolo per eccellenza della gloria tanto intellettuale quanto militare e politica, gloria che viene oltremodo ribadita dalle rappresentazioni della Fama con le panoplie poste a fiancheggiare gli ingressi della galleria. L'alloro è inoltre presente nei due grandi riquadri longitudinali ai lati di *Apollo e Dafne*, nei quali sono celebrati Apollo musagete e Venere vittoriosa²⁰⁵. Nel *Parnaso*, infatti, una delle Muse è intenta a cogliere rami d'alloro per intrecciare ghirlande, mentre nel *Giudizio di Paride* Venere è incoronata di foglie di lauro dalla Vittoria.

Il primo grande riquadro di formato rettangolare è quello di Apollo e le Muse sul monte Parnaso, il cui legame con la metamorfosi precedente consisterebbe nella sacralità della pianta decretata dal dio e nell'onore tributato con essa ai discepoli di Apollo e delle nove sorelle. La pianta, oltre a coronare le teste di generali e potenti, verdeggia anche su quella dei letterati come spiegato già da Boccaccio e ribadito nei versi di Ludovico Dolce – «farai corona a gli honorati crini/ Di Duci,

²⁰² Narciso, insieme a Niobe, Scilla e Procne, è annoverato tra gli esempi di superbia punita negli *Emblemata* di ALCIATO (1550, p. 77). Simili interpretazioni si ritrovano nell'allegoria di Niccolò degli Agostini (1538, pp. 29-30), nelle annotazioni di Giuseppe Orologi alle *Metamorfosi* di Giovanni Andrea DELL'ANGUILLARA (1563, p. 49) e nel testo di RENOARD (1621, Discours III, chapitre III, p. 65), dove leggiamo: «figure un fol amour de nous-mesmes, par lequel nous-nous precipitons bien souvent à nostre ruine. [...] il n'y a rien plus odieux à ceux qui s'aiment outre mesure, que d'oüir louanges d'autrui, se persuade[n]s que c'est à leur desava[n]tage qu'elle se publient».

²⁰³ Per la potenza corruttrice dell'oro si vedano ugualmente le annotazioni di Orologi (Anguillara 1563, s. p.): «La favola di Danae corrotta da Giove in pioggia d'oro, ci da ad intendere che questo tanto stimato metallo sforza le altissime mura, i castissimi petti, la fede, l'honore, e tutte quelle cose che sono di maggior pregio, e stima in questa vita» e il commento di RENOARD (1621, Discours III, chapitre XI, p. 97): «les cœurs des hommes ne sont pas seulement disposez à se laisser prendre à un tel appas [l'or], ils y courent, poussez d'un si avide desir, que tout ce qui s'oppose à leur course [...] leur est prophane, & ne craignent point de le violer. Les plus fidelles amis se trouvent manque de foy à la lueur de ce metal enchanteur».

²⁰⁴ Si veda l'approfondito studio sul mito di Dafne condotto da GIRAUD 1968. Secondo l'interpretazione offerta da RENOARD (1621, Discours I, chap. XI, p. 36), l'alloro, in cui si trasforma Dafne, e la quercia rappresentano le vittorie e la forza sulle quali si fonda un impero. Sabine DU CREST (2003, pp. 337-338) sulla base di questa lettura identifica, con una certa arbitrarietà, una quercia nell'albero dal generico aspetto posto dietro il fiume Peneo nell'affresco con Dafne.

²⁰⁵ Nell'ode pindarica, descrivendo l'infelice amore di Apollo, Perry ricorda la corona d'alloro come premio per i trionfatori vittoriosi prima di passare alla descrizione del Parnaso.

Imperatori, e di Poeti» – che conclude la storia di Apollo e Dafne affermando che «l'Alloro, / [...] fu sì grato al bel castalio coro»²⁰⁶. È al Parnaso abitato da Apollo e dalle nove Muse che i poeti rivolgono il loro canto per ottenere l'ispirazione, ma nel corso del Cinquecento il Parnaso si apre gradualmente ad accogliere nel novero delle arti liberali le antiche arti meccaniche ormai emancipate²⁰⁷. Nel voler «dar principio alle licenze Poetiche»²⁰⁸ con l'affresco del Parnaso, Romanelli si pone sotto l'egida delle divinità tutelari dell'ispirazione artistica e facendo del suo affresco il corrispettivo pittorico dell'invocazione alle Muse cara ai letterati e proclamando così la propria adesione al paradigma dell'*ut pictura poesis*. Chiamando in causa le stesse divinità il poeta gesuita incomincia la propria ode e successivamente, soffermandosi sulla scena del monte Parnaso, invita gli uomini spinti dall'amore per la Virtù, primo tra tutti il cardinale Barberini, ad onorare le sacre cime del monte e a coronarsi le tempie d'alloro. Il poeta e il pittore sono chiamati dunque a essere degni di Apollo e delle dotte sorelle per celebrare la fama dei grandi mecenati²⁰⁹.

Libera rivisitazione del sommo modello offerto da Raffaello, il *Parnaso* del viterbese concentra la scena sulla figura del dio citaredo, seduto davanti ad alberi di alloro e accompagnato dal consesso delle Muse²¹⁰. Il soggetto fu più volte affrontato dall'artista nell'arco della sua carriera e tutti questi dipinti possono considerarsi delle variazioni sul medesimo tema, per il quale l'artista provvede a modificare i gesti e le posizioni dei personaggi come gli attributi di alcune Muse, senza preoccuparsi troppo di identificare in maniera precisa ciascuna delle nove sorelle²¹¹. Nell'affresco della galleria soltanto alcune di esse possono essere riconosciute grazie ai loro attributi, senza un eccessivo rigore rispetto alle codificazioni offerte dai manuali iconografici, volendo dunque offrire allo sguardo una rappresentazione generale del tema erudito²¹². Un tema, quello del Parnaso, che nel corso della prima metà del XVII secolo godeva, tanto a Roma quanto a Parigi, di una rinnovata

²⁰⁶ DOLCE 1553, p. 22. Per l'interpretazione simbolica data da Boccaccio al mito di Dafne e l'uso delle corone d'alloro per i poeti si veda GIRAUD 1968, pp. 119-122.

²⁰⁷ FUMAROLI 1998a, p. 35.

²⁰⁸ POLLAK 1913, p. 52, doc. 7.

²⁰⁹ PERRY 1653, pp. 230-231 (strophe III, antistrophe III), cfr. Appendice I – Fonti n° 31.

²¹⁰ Una maggiore adesione al modello raffaellesco, qui come nel *Giudizio di Paride*, è riconosciuta da OY-MARRA 1994, p. 180; MILOVANOVIC 2002, p. 280 e nuovamente da OY-MARRA 2007, p. 310. Quest'ultima ha posto l'accento sulla prossimità del *Parnaso* di Romanelli all'incisione di Marcantonio Raimondi, tratta da un perduto disegno di Raffaello.

²¹¹ Oltre al Parnaso di Carpentras, probabilmente realizzato da Gismondi, si devono menzionare la sintetica versione nella Salle des Saisons del Louvre [interpretata anche come le arti] e alcuni dipinti in collezione privata. Un Parnaso, datato agli anni '40 del Seicento, pubblicato in CIERI VIA 1996, pp. 108-109. Un *Apollo e le Muse* di Romanelli è ricordato in Palazzo Hercolani a Bologna da CALVI 1780, p. 60 (alto 7 palmi e 11 onces, largo 11 palmi 2 onces e mezzo). Altri due dipinti, derivati dall'affresco di Palazzo Mazzarino e nei quali il giovane Luigi XIV è raffigurato nei panni di Apollo, sono passati in asta. Cfr. vendita Sotheby's (Londra, 8 luglio 1981 lot. 22, 31 x 58 cm) e vendita Kinsky (Vienna, 25 novembre 2014 lot. 826, 118,5 x 168,5 cm).

²¹² Oy-Marra propone un'attenta identificazione di ciascuna Musa sulla base dei loro attributi, dell'abbigliamento e dei gesti, analizzando alcuni dettagli iconografici. Le diverse connotazioni date da Romanelli nelle varie rappresentazioni del Parnaso, illustrerebbero secondo la studiosa differenti interpretazioni del soggetto, assumendo il valore di una dichiarazione d'intenti. Nel caso del Parnaso di Palazzo Mazzarino sarebbero messe in valore Euterpe ed Erato, muse della poesia lirica e amorosa. OY-MARRA 1994, pp. 174-180, 185.

fortuna soprattutto nella decorazione delle dimore private, sia per ornare ambienti raccolti sia di grande rappresentanza nei quali i committenti proclamavano la propria adesione agli ideali della cultura, incarnati da Apollo e dalle Muse, che in qualità di mecenati intendevano proteggere e coltivare²¹³. Il Parnaso di Romanelli, allegoria dell'ispirazione e della gloria per poeti e artisti, ben si adattava all'ambiente della galleria alta, luogo predisposto ai piaceri dell'ozio in cui l'ideale di armonia tra le arti si rendeva manifesto attraverso le opere antiche e moderne che il visitatore era sollecitato ad ammirare nel corso di una *promenade savante*. Come analizzato da Marc Fumaroli, i due luoghi allegorici del Parnaso e dell'Arcadia, usciti dagli spazi più intimi e privati dei ritiri umanistici e delle accademie, guadagnano ampia visibilità nei decori di palazzi e castelli, ma anche nei frontespizi di tesi, diventando «*symboles visibles du loisir lettré*» e «*preuves de bon gouvernement*»²¹⁴. All'antica opposizione tra *otium* et *negotium* fa riferimento Perry in apertura delle strofe dedicate al cardinale Barberini, il quale, durante la visita alla galleria, è invitato a mettere da parte le preoccupazioni spiacevoli della vita pubblica (*graves curae*) per essere introdotto dalle Muse ai piaceri del nobile ozio (*deliciis nobilis otij*)²¹⁵.

Diametralmente opposto al riquadro con Apollo e le Muse, è affrescato il *Giudizio di Paride*, con il quale il pittore inaugura la narrazione delle storie troiane all'origine della fondazione di Roma. Anche per questo soggetto, il modello raffaellesco, noto attraverso l'incisione di Marcantonio Raimondi, viene ripreso e semplificato. La scena, svolta come un fregio, mostra i protagonisti essenziali della storia e il gruppo discosto delle divinità fluviali che assistono alla contesa conclusasi con la vittoria di Venere, la quale, come nel prototipo di Raffaello, è incoronata d'alloro dalla Vittoria²¹⁶. Nei due più piccoli riquadri posti appena sopra l'affresco del giudizio sono raffigurati la premessa e l'esito della scelta operata da Paride: nel primo Giove, indicando verso il riquadro sottostante, invia sulla terra Mercurio a consegnare il pomo della Discordia al giovane principe troiano, nell'altra scena, invece, Venere sul carro portato in volo da due colombe ostenta con orgoglio il premio ottenuto per la sua bellezza. La favola mitologica, che sin dall'antichità si era prestata a letture allegoriche e morali, a partire dall'interpretazione data da Fulgenzio, simboleggiava

²¹³ Per il tema del Parnaso nella cultura italiana e francese tra Cinque e Seicento si vedano i due saggi di FUMAROLI 1998a, pp. 22-48 e FUMAROLI 1998b, pp. 70-187. Limitandosi alla prima metà del Seicento, tra gli artisti che hanno affrontato il soggetto, si possono ricordare a Roma Guerrieri per Palazzo Borghese (1617) e Camassei per Palazzo Barberini (1631). Per la Francia le Muse di Baglione (1622-1624 ca.) per Maria de' Medici, le differenti realizzazioni eseguite da Vouet e dal suo atelier per il ninfeo del Castello di Wideville (1640 ca.), nella libreria dell'Hôtel Séguier (1640) e il dipinto conservato a Budapest, il dipinto di Charles Poerson per la camera della marescialla de La Meilleraye (1645 ca.) ed infine le tele di Le Sueur per il Cabinet des Muses de l'Hotel Lambert.

²¹⁴ Cfr. FUMAROLI 1998a, p. 36: «ils attestent la grandeur d'âme du prince capable de chercher du repos dans les lettres et parmi les lettrés qu'il protège».

²¹⁵ Perry 1653, p. 228, Strophe I in Appendice I – Fonti n° 31.

²¹⁶ OY-MARRA (1994, p. 185) ha fatto notare come i soggetti del *Parnaso*, di *Apollo e Dafne* e del *Giudizio di Paride* si trovino raffigurati tutti e tre nella Stanza della Segnatura in Vaticano dove, nel vano della finestra sotto la scena del Parnaso, sono dipinti a monocromo le altre due scenette mitologiche. Cfr. DAMISCH 1992, pp. 164-165.

la libertà dell'uomo di fronte alla scelta tra la vita attiva, simboleggiata da Giunone, quella contemplativa da Minerva ed infine la voluttuosa, espressa da Venere. L'errato giudizio del giovane, che aveva decretato così la propria rovina e quella della sua patria, s'imponeva agli uomini come monito²¹⁷.

Come in precedenza ricordato, Renouard aveva inserito in alcune edizioni delle *Metamorfosi* la storia del giudizio di Paride non raccontata da Ovidio nelle *Metamorfosi*. Senza voler scorgere in questo specifico testo la chiave per spiegare il raccordo tra i due presunti registri, ovidiano e virgiliano, vorremmo al contrario rimarcare come alla libertà dei poeti e degli editori nel combinare insieme questo eterogeneo materiale letterario²¹⁸, corrisponda quella dei pittori che potevano selezionare e rielaborare autonomamente in nuove composizioni il ricco repertorio di miti senza doversi richiamare, o addirittura incatenare, ad un preciso testo di riferimento²¹⁹. Un'ulteriore ipotesi per chiarire la presunta intrusione dei soggetti maggiormente virgiliani è stata avanzata da Sabine du Crest, secondo la quale il cambiamento di programma voluto dal cardinale intervenne quando l'artista aveva già approntato una parte dei cartoni con le storie romane, i quali sarebbero stati reimpiegati nella decorazione per concludere il prima possibile l'impresa pittorica²²⁰. In realtà nella lettera del 6 luglio, il pittore informava il cardinale Barberini dei primi lavori intrapresi nella galleria con l'opera degli stuccatori e con l'esecuzione dei primi cartoni e sempre contestualmente comunicava la scelta del tema degli affreschi da parte di Mazzarino. È poco probabile che l'artista avesse iniziato a comporre direttamente i grandi cartoni preparatori agli affreschi prima di aver ottenuto il consenso del committente e avere chiaro il loro contenuto, proprio per non correre il rischio di dover ricominciare il proprio lavoro.

I due riquadri del *Parnaso* e del *Giudizio di Paride* sono invece alla base di una particolareggiata lettura suggerita da Oy-Marra, che vi riconosce una dichiarazione programmatica sulle teorie artistiche seicentesche fortemente permeate dalla filosofia neoplatonica²²¹. Le scene poste a pendant rappresenterebbero due diverse percezioni della bellezza: Apollo e le Muse, alluderebbero a quella legata all'udito, senso che consente di comprendere la poesia e la musica, viceversa la scelta di Paride per la dea dell'amore corrisponderebbe alla bellezza connessa all'esperienza visiva. Come già accennato, questa interpretazione viene estesa sia agli ovali con *Danae* e *Narciso* che ai putti con gli

²¹⁷ Per la storia del mito e della sua tradizione letteraria e figurativa si veda DAMISCH 1992, p. 77 e sgg.

²¹⁸ Ad esempio, in un'edizione del 1628 delle *Métamorphoses* di Renouard, oltre alla storia del giudizio di Paride, interposta tra il poema di Ovidio e la spiegazione delle favole mitologiche, sono presenti anche le traduzioni delle *Eroidi* e dei *Rimedi d'amore* di Ovidio, come del IV libro delle *Georgiche* di Virgilio e del I canto dell'*Orlando furioso* di Ariosto.

²¹⁹ Negli stessi decenni anche spettacoli teatrali avevano eletto come soggetto la contesa tra le tre dee. Si ricordano la tragicommedia *Le jugement de Paris e le ravissement d'Hélène* di Sallebray del 1639 e lo spettacolo *La maschera trionfante nel giudizio di Paride* di Costanzo Ricci rappresentato a Roma nel 1643, promosso dal prefetto Taddeo Barberini e dedicato al cardinale Antonio Barberini.

²²⁰ DU CREST 2003, pp. 436-437, n. 16.

²²¹ OY-MARRA 1994, pp. 170-200. La studiosa, ricordando la riedizione francese nel 1641 dell'opera di Marsilio Ficino, richiama nel suo saggio le teorie espresse da Agucchi, Fréart de Chambray e Bellori.

strumenti delle arti²²². Benché ricca d'interessanti spunti di riflessione, la complessa lettura neoplatonica, legata alle questioni più teoriche della concezione dell'arte adombrate solo in alcuni riquadri, sembra stridere con la precisa volontà del cardinale di decorare la propria galleria con storie mitologiche ritenute più allegre e nello spirito del pubblico francese.

Riprendendo il filo delle storie affrescate, le conseguenze della scelta compiuta dal giovane troiano, che pur decretando la rovina della patria natia saranno all'origine di una nuova civiltà, sono rappresentate nei riquadri affrescati nell'altra metà della volta, dove i due episodi del *Ratto di Elena* e della *Fuga di Enea da Troia* sono disposti l'uno davanti all'altro ad intessere un gioco di rimandi compositivi, così come avviene anche nelle precedenti scene del *Parnaso* e del *Giudizio di Paride*. Se in questi due primi riquadri le composizioni sono calme e pausate, governate da ordine ed equilibrio, nei due episodi seguenti le scene concitate sono costruite in profondità, ponendo in primo piano il gruppo di personaggi principali in fuga, mentre verso il fondo sono raffigurate schermaglie e scene di disperazione. La fuga di Enea orientata verso l'uscita della galleria, dove campeggia la lunetta con il *Ritrovamento di Romolo e Remo*, annuncia la rinascita di Troia attraverso la salvezza dei Penati, portati in mano dall'anziano Anchise, e per mezzo della progenie di Enea e del figlio Iulo. Come per i precedenti riquadri posti lungo l'asse centrale della volta, anche quelli raffiguranti *Ganimede* e *Giunone e Minerva* vanno letti in rapporto alle scene laterali sottostanti, in particolare con quella della caduta di Troia²²³. A questo proposito il I libro dell'*Eneide* può offrire qualche chiarimento per la presenza di Ganimede in relazione alla narrazione delle vicende troiane. Proprio nei primi versi del poema virgiliano vengono menzionate le cause all'origine dell'odio di Giunone nei confronti della città di Troia e, insieme alla spregiata bellezza in occasione del giudizio di Paride, il poeta rammenta gli onori divini tributati da Giove al giovane troiano rapito dall'aquila²²⁴. Dunque, insieme al rapimento di Elena, conseguente alla vittoria di Venere su Giunone e Minerva, il ratto di Ganimede è rievocato tra le prime cause dell'avversione della sposa di Giove verso il popolo troiano. Le due rivali di Venere sono infine raffigurate mentre ottengono soddisfazione osservando compiaciute la distruzione della città troiana che aveva dato i natali al coppiere degli dei e all'impudente giudice delle loro bellezze. Il ciclo si chiude con la lunetta raffigurante il *Romolo e Remo*, allusiva alla continuazione della stirpe troiana in quella dei discendenti di Enea. La figura della Fama, raffigurata

²²² Danae rappresenterebbe un'allegoria della poesia, l'arte che insieme alla musica fa riferimento al vicino riquadro del Parnaso. Narciso alluderebbe invece alla percezione visiva, implicita nell'affresco con Paride, e dunque metafora dell'attività artistica. In questi ovali verrebbe così a riflettersi il significato dei due riquadri precedenti: il mito di Narciso riprende il tema della riflessione e del giudizio, quello di Danae mostrerebbe la concezione della poesia e della musica quali mediatrici tra il divino e l'umano.

²²³ Nella descrizione di Perry (1653) il ratto di Ganimede è presentato subito dopo il riquadro di Giove e i Giganti. Ma in virtù del formato e della posizione, simile agli altri riquadri posti sull'asse centrale della volta, ci sembra più probabile una lettura come antefatto alla distruzione di Troia.

²²⁴ Virgilio, *Eneide*, I, vv. 25-28.

a sinistra mentre suona la tromba, celebra così la futura gloria di Roma e del suo popolo, senza che la narrazione oltrepassi la soglia delle sue origini mitiche per farsi *historia*²²⁵.

L'operazione di selezione e ricomposizione del materiale mitico operata dal pittore, forse di concerto con il poeta Francesco Buti nelle vesti di consigliere²²⁶, ha dato foggia ad un ciclo di affreschi che non rappresentano una pedissequa trasposizione delle due epopee latine, le quali rimangono ad ogni modo un imprescindibile modello tanto per la decorazione quanto, più in generale, per la produzione letteraria contemporanea. Il visitatore, percorrendo fisicamente e con lo sguardo la galleria, era sollecitato a riconoscere i significati allegorici, morali e politici che traducevano in immagini motivi encomiastici impiegati parallelamente nella coeva produzione letteraria fiorita intorno alla figura del cardinale, alla quale è utile ricorrere per comprendere il discorso encomiastico rivolto alla celebrazione del cardinale Mazzarino, omaggiato nel suo duplice ruolo di ministro del regno e di mecenate.

L'alloro sacro ad Apollo e alle Muse, richiamato dal mito di Dafne e dalla scena del Parnaso, rende omaggio al cardinale nella sua veste di collezionista e soprattutto di protettore delle arti, alle quali si allude anche negli attributi che recano i putti raffigurati nei quattro ottagoni a monocromo posti attorno al riquadro centrale della volta. Le due gallerie sovrapposte, ma più in generale il palazzo di Mazzarino con le sue collezioni e la sua biblioteca, si propongono come un reale Parnaso in cui le arti e le scienze trovano ricovero e degni onori. Tra le divinità e gli eroi pagani chiamati in causa per la glorificazione del cardinale un posto importante è occupato dalla figura di Apollo Musagete²²⁷. L'esortazione a coltivare le discipline protette dalle Muse e l'esaltazione del cardinale come loro estimatore, soccorritore e restauratore sono un motivo ricorrente nei componimenti poetici a lui rivolti nell'arco di tutto il suo ministero. Limitandosi agli anni d'esecuzione degli affreschi della galleria si possono citare alcuni esempi di questo ricorso alle divinità parnasiche da parte dei poeti francesi e italiani. In un sonetto di François Maynard l'autore s'indirizza con questi versi al cardinale: «IVLE, puis qu'à l'honneur des Filles de Memoire,/ Tu remplis ton Palais du Travail des Sçavans;/ Ayme nostre Lycée. Il celebre ta gloire»²²⁸. Il palazzo cardinalizio, nuova dimora delle arti e del sapere, è la visibile testimonianza dell'amore del porporato per le figlie di Mnemosine.

²²⁵ L'episodio del ritrovamento dei gemelli allattati dalla lupa darà avvio, insieme a quello di Venere che consegna le armi ad Enea, alla decorazione incentrata sulle storie di Roma e compiuta nel 1653 da Romanelli in palazzo Lante ai Caprettari. Cfr. FALDI 1970, pp. 70-71, 324-329 figg. 270-277 e MECCOLI 2003, pp. 187-200. Un breve ma significativo riferimento all'episodio, narrato da numerosi autori antichi, è presente nella profezia pronunciata da Giove sulla futura potenza della stirpe romana (*Eneide*, I, vv. 257-282). I tragici eventi della distruzione di Troia e della fuga di Enea sono invece rievocati durante il banchetto di Didone (II, vv. 412-453).

²²⁶ Come abbiamo visto è Buti che si occupa dell'accoglienza dell'artista e della prima visita al palazzo in assenza del cardinale Mazzarino.

²²⁷ Per l'associazione di alcune divinità ed eroi pagani al cardinale Mazzarino e gli esempi di seguito proposti si veda LOSKOUTOFF 2007, pp. 533-602, in particolare per la figura di Apollo Musagete pp. 587-602.

²²⁸ MAYNARD 1646, p. 49.

Nell'anno della conclusione degli affreschi della galleria, Jean Chapelain, nella sua *Ode pour Monseigneur le Cardinal Mazarin*, lamenta la miseria in cui versano le «Vierges, Meres des nobles Arts» disprezzate dagli uomini, confessando però di conoscere l'indiscusso amore che il grande mecenate porta per le arti, in particolare per la pittura, la musica e la scultura²²⁹. Un'identificazione con il dio è invece adombrata da Margherita Costa in uno dei sonetti dedicati al cardinale e edito a Parigi all'interno della raccolta intitolata *La tromba di Parnaso* (1647). La poetessa e cantante romana, giunta alla corte di Francia dove Febo ha dimora, cerca la protezione all'ombra del sacro alloro di Mazzarino²³⁰. Significativamente, quando Romanelli dava avvio alla decorazione della galleria concependo il riquadro con Apollo e le Muse, un altro Parnaso veniva rappresentato in un frontespizio inciso da Claude Mellan (fig. II.39) per la tesi sostenuta da Guillaume de Longueil il 16 agosto 1646 e dedicata a Mazzarino²³¹. Nell'incisione le Muse, deposti i loro consueti attributi, sostengono libri, tavole e stoffe sui quali sono rappresentati lo stemma, le iniziali e alcune imprese riferite al cardinale, mentre il dio laureato indica l'elogio scritto in onore del porporato, la cui grandezza, si dice nell'iscrizione, non fu mai vista prima d'allora né sulle rive del Tevere né su quelle della Senna²³². I due fiumi sono rappresentati nella parte inferiore della tesi ad illustrare le due patrie del cardinale, Roma e Parigi. L'accostamento tra le due città consente di affrontare l'altro fondamentale elemento celebrativo presente negli affreschi della galleria e che è strettamente connesso alle origini romane del cardinale.

Il riferimento alla Roma dei Cesari rappresenta uno dei temi prediletti dalla propaganda mazzarina²³³. Il cardinale, già prima del suo trasferimento definitivo a Parigi, aveva promosso ricerche genealogiche che attribuissero una patente di nobiltà alla famiglia Mazzarino, le cui origini furono fatte risalire all'antica Roma. Sulla base di queste indagini, nei trattati di emblematica e di araldica, come nei componimenti encomiastici promossi dal cardinale e a lui indirizzati, la sola presenza del fascio consolare nello stemma cardinalizio costituiva una prova inconfutabile del legame genealogico che univa i Mazzarino a qualche avo romano che avesse ricoperto l'antica carica di console²³⁴. Questa ascendenza consolare imperniata sull'elemento araldico del fascio dei littori è

²²⁹ CHAPELAIN 1647, pp. 1 e 22: «Que de lui la Peinture est sur toutes aimée;/ Que pour lui la Musique a des attraits puissans,/ Et que par la Sculpture une image animée,/ Touche sa fantasie, et lui charme les sens».

²³⁰ COSTA 1647, p. 30: «All'ombra, ò Giulio del tuo sacro Alloro,/ Io, che in Parnaso habitatrice sono;/ Qui vengo à posseder' di gratie il dono/ Sotto l'Aura Regal dè i Gigli d'oro», cit. in LOSKOUTOFF 2007, p. 595.

²³¹ *Inventaire du fonds français XVII^e* (d'ora in poi *IFF XVII*), vol. 17, pp. 176-177, n° 290 e PRÉAUD 1988, pp. 128-129, n° 164.

²³² LOSKOUTOFF 2003, pp. 19-28 (con il testo tradotto dell'elogio) e IDEM 2007, pp. 589-590. Secondo l'autore Mellan ha ripreso dal Parnaso di Romanelli la disposizione d'insieme delle Muse, riconoscendo due citazioni nelle Muse all'estremità dell'incisione.

²³³ Si veda in particolare il capitolo I della III parte del testo di Loskoutoff sulla propaganda mazariniana e la storia dell'antica Roma. Cfr. LOSKOUTOFF 2007, pp. 417-532

²³⁴ Cfr. VULSON DE LA COLOMBIÈRE 1644, p. 182: «Cette maison est sans doute sortie de quelqu'un de ces illustres Consuls de Rome [...]», cit. in LOSKOUTOFF 2007, p. 206. Simili deduzioni sono presenti nelle opere di Pierre d'Aulberoché, Estienne Doudieux o Henri Estienne menzionate ugualmente da LOSKOUTOFF 2007, pp. 263, 339, 436-437.

visivamente resa in immagine da un'incisione di Grégoire Huret (fig. II.40) per il frontespizio di tesi di Léonard Goulas del 1647, nel quale il cardinale, accompagnato da una folta schiera di consoli e generali romani che recano fasci consolari, stendardi ed insegne militari, viene presentato dalla personificazione di Roma, ai cui piedi è posta la lupa che allatta Romolo e Remo, e da quelle della Religione e della Francia²³⁵. L'alleanza tra l'Urbe e la capitale francese, o meglio, la *translatio imperii* da una città all'altra, si compie attraverso la figura del cardinale negli elogi del quale l'antica ascendenza romana doveva attenuare la sua qualità di ministro straniero, rendendolo al contrario un diretto erede di quelle virtù che avevano fatto grande l'Urbe. In qualità di eroe romano Mazzarino riveste degnamente il ruolo di ministro e guida dello Stato, legittimato da questo ideale lignaggio e trasmettendo alla sua nuova patria la gloria e la potenza che fecero la grandezza dell'antica Roma. Un interessante esempio di questo uso della storia romana, anche di quella mitica, e in stretto rapporto con la decorazione della galleria è stato riconosciuto nella lettera dedicatoria indirizzata a Mazzarino in apertura dell'*Eneide* di Perrin, dove viene sviluppato il tema del parallelismo tra Roma e Parigi e del passaggio di consegne tra i due imperi²³⁶. Da quando il cardinale, il più illustre dei Romani è diventato francese, l'età d'oro di Augusto e di Virgilio è nuovamente trionfante nel regno del giovane Luigi XIV. Le due età si sovrappongono a tal punto che il poeta francese può esclamare: «Qu'est-ce maintenant que Paris qu'une Rome triomphante comme elle, immense dans son peuple & dans ses limites comme elle, reine des Citez, maitrise des Nations, capitale du Monde?»²³⁷. In questo parallelo anche i protagonisti hanno i loro corrispettivi storici nelle due epoche: il poeta riveste i panni di Virgilio, il giovane re quelli di Augusto mentre il cardinale impersona il fedele Mecenate «comme luy Romain, comme luy son plus grand & cher Ministre, & le sacré Depositaire de ses secrets & de sa puissance»²³⁸. Al paragone storico si sovrappone infine quello mitico, quest'ultimo attinente agli ultimi riquadri affrescati della galleria. Nell'opera virgiliana il cardinale troverà narrata «l'histoire de sa natale Rome, & la tige première de ses victorieux Ancestres; Elle y verra ce petit Jule à vostre exemple, Grand Jule, devenu François, tout glorieux de voir son nom & ses vertus également partagées par ses deux également illustres Neveux Jules Cesar, & Jules Mazarin»²³⁹. Il parallelo tra Cesare e il suo omonimo Mazzarino prosegue mostrandone un'importante differenza: se il primo fu il conquistatore e il distruttore della Gallia, il cardinale ha il

²³⁵ *ivi*, pp. 339-340 e LOSKOUTOFF 2002, pp. 62-63. Sull'incisione si veda anche *l'IFF XVII*, vol. V, p. 359, n° 290 e GARCIA 2000, pp. 63-64, n° 13.

²³⁶ DU CREST 2003, p. 439. La studiosa, dopo aver giustamente riconosciuto l'importanza di questa lettera dedicatoria, concentra la propria attenzione sulla figura di Ercole, le cui fatiche campeggiano sul frontespizio dell'opera di Perrin, enfatizzando il ruolo dell'eroe greco nell'economia della galleria, dove non è rappresentato che una sola volta nella serie di medaglioni a monocromo.

²³⁷ PERRIN 1648, *A Monseigneur l'Eminentissime Cardinal Mazarin*, senza indicazioni di pagina.

²³⁸ *ivi*, s.i.p.

²³⁹ *ivi*, s.i.p.

vantaggio di esserne il protettore e di rendere trionfante la Francia con la dolcezza politica e con l'autorità legittima²⁴⁰.

La storia delle origini troiane di Roma, che prende posto negli affreschi della galleria, illustra bene questa idea di legittimità del potere del cardinale già esemplificata nel riquadro centrale con la sconfitta dei Giganti. L'omonimia e l'omofonia tra Giulio, Iulo e Cesare offriva materia per istituire parallelismi che vertessero sulla *gens Iulia* e sulle mitiche origini della stirpe troiana nelle figure di Enea e di suo figlio Iulo, fondatore di Alba Longa. Già nel 1645, il poeta Georges de Laurens definiva Mazzarino, giunto in Francia dalle rive italiche, un eroe comparabile al mitico Iulo²⁴¹, mentre in uno dei vessilli presenti nell'incisione di Huret viene riportata e significativamente riadattata a fini celebrativi la profezia fatta da Giove nel I libro dell'*Eneide* in cui si preannunciava la futura gloria di Roma, nata dalle ceneri di Troia, sostituendo al nome di Cesare viene quello di Giulio erede del mitico Iulo²⁴². La gloria del cardinale, discendente della stirpe troiana e restauratore dell'ordine mondiale, è proclamata pubblicamente dalla Fama che suona la tromba posta all'uscita della galleria. Mazzarino, indicato come ministro dal morente Luigi XIII e confermato nel suo incarico dalla reggente, è chiamato legittimamente a governare guidando la Francia del giovane Luigi XIV verso la sovranità sulle altre nazioni, perpetuando così la grandezza dell'impero romano. La preferenza da questi dimostrata per le *Metamorfosi*, scartando in tal modo la proposta delle storie romane, era stata interpretata da Laurain-Portemer come un gesto di prudenza da parte del ministro che non desiderava troppo richiamare le sue origini straniere²⁴³. Ma, come ampiamente dimostrato da Loskoutoff, il riferimento alla Roma dei Cesari fu uno dei costanti motivi attorno al quale si costruì la propaganda mazariniana per mezzo delle lettere e delle arti²⁴⁴. La scelta finale vede prevalere una soluzione nella quale alcuni soggetti mitici sono prescelti con lo scopo di costruire una narrazione appropriata alla figura del cardinale che vi è rappresentato nella duplice veste di mecenate e ministro del regno. Il tema allusivo alle origini della città di Roma è infine intimamente legato a quello del ristabilimento della perduta età dell'oro e dunque del superamento della discordia originata dalla scelta di Paride e delle sue nefaste conseguenze. Al monito lanciato con i Giganti ribelli atterrati dal fulmine di Giove, si unisce la promessa della futura pace e della ricomposizione dell'ordine perturbato sotto l'egida e il dominio di Roma. La speranza della prossima età di pace e

²⁴⁰ *ivi*, s.i.p.: «V. E. est en France ce qu'y fut autrefois ce fameux Conquerant, tout-puissant & victorieux, mais avec cet avantage qu'elle est dans cet Empire par douceur & par autorité legitime, ce qu'il n'y fut que par violence & par tyrannie; un Jules, un Romains nous rendit esclaves; un Jules, un Romains nous rend triomphants; un Jules fut nostre destructeur; un Jules est nostre Protecteur».

²⁴¹ de Laurens, *Felicitas gallica* [...], 1645, p. 16: «Italicis Heros veteri non dispar IVLO/ Nomine sat notus MASARINVS ab oris», cit. in LOSKOUTOFF 2007, pp. 460-461.

²⁴² Cfr. *ivi*, pp. 486-487: «Nascetur pulchra Roma/nus origine Princeps,/ Imperium oceano famam/ qui terminet astris/ Iulius a magno deductum/ nome Iulo». Per i versi virgiliani cfr. *Eneide*, I, vv. 286-287. Più in generale cfr. LOSKOUTOFF 2007, pp. 439-441.

²⁴³ LAURAIN-PORTEMER 1973, p. 154

²⁴⁴ LOSKOUTOFF 2007, pp. 214 e 587.

prosperità per la Francia, nuova Roma, è esplicitamente dichiarata nella conclusione della lettera dedicatoria di Perrin: «c'est qui fait, Monseigneur, legitiment esperer à la France que possedant une Rome, un Auguste, un Mœcene, un Jules, un Virgile, bien-tost elle verra par ses soins fermer, comme en cet âge d'or, le temple de la guerre, & regner la paix sus toute l'Europe [...]»²⁴⁵. Riprendendo quanto proposto da Oy-Marra, questa promessa di pace sull'Europa dovrebbe essere ricollegata al contesto storico contemporaneo e alle favorevoli speranze della prossima fine dello stato di guerra, conclusasi con la pace Westfalia nel 1648²⁴⁶. Senza imbrigliare la decorazione della galleria ad una precisa fonte letteraria, l'Olimpo degli dei e degli eroi del mito raffigurati nei vari riquadri della volta, mostra la duttilità della materia mitologica convocata ad omaggiare le virtù, le origini ed il ruolo pubblico del ministro di Francia, accorto mecenate e, soprattutto, legittimo detentore del potere per conto del giovane re.

²⁴⁵ PERRIN 1648, lettera dedicatoria senza indicazione di pagina.

²⁴⁶ OY-MARRA 1994, pp. 196-200. La studiosa introduce in ultima analisi al suo lungo articolo l'idea del superamento della discordia generata dalla scelta amorosa di Paride con la futura fondazione di Roma. Il medesimo passaggio dalla discordia alla concordia viene inoltre esteso anche alle due rappresentazioni degli emblemi dello stemma di Mazzarino sostenuto dai putti nei due riquadri della volta.

I.1.C L'APPARTAMENTO ESTIVO DI ANNA D'AUSTRIA AL LOUVRE

Il trionfale ingresso di Luigi XIV e della corte a Parigi il 21 ottobre 1652, segnava la fine dei disordini interni provocati dalla Fronda e parallelamente l'inizio del regno del giovane re ormai maggiorenne, che sarebbe stato incoronato a Reims nel giugno del 1654. La decisione dalle forti valenze politiche di tornare a risiedere nel Palazzo del Louvre, tradizionale dimora dei sovrani francesi, dopo il trasferimento nel Palais-Royal voluto da Anna d'Austria durante la sua reggenza, comportò l'avvio d'importanti lavori architettonici e decorativi rivolti a rendere il vecchio castello, trascurato da circa un decennio, la degna e regale residenza del giovane sovrano. I lavori intrapresi tra la fine del 1652 e il 1654, dall'architetto Jacques Lemercier e dal suo successore Louis Le Vau, furono prevalentemente interventi mirati alla ristrutturazione e decorazione interna degli appartamenti che dovevano accogliere gli ospiti più importanti, primi fra tutti la regina madre e il re. Nel corso del 1654, dopo il rientro dall'esilio di Mazzarino nel febbraio dell'anno precedente, un nuovo impulso marcatamente politico fu dato ai progetti per il nuovo Louvre dalle iniziative promosse in prima persona dal cardinale e dal suo diretto interessamento all'avanzamento del cantiere, che dal 1657 comporterà sempre più imponenti lavori di costruzione²⁴⁷.

Il secondo soggiorno francese di Romanelli, al quale non fu affatto estraneo il cardinale Mazzarino, si inserisce nel grandioso progetto del Louvre per il quale il pittore viterbese fu invitato a decorare interamente l'appartamento estivo di Anna d'Austria. Appena sistematosi nel palazzo, la regina aveva occupato l'appartamento tradizionalmente riservato alle regine madri al pian terreno dell'ala sud, intraprendendo una ristrutturazione interna degli ambienti decorati precedentemente per Maria de' Medici. Lemercier e Eustache Le Sueur, quest'ultimo coadiuvato da Charles Poerson e Charles Errard, furono incaricati di rendere più moderne e comode le stanze di cui si componeva l'appartamento, concepito secondo una tradizione tipicamente francese nell'uso di soffitti lignei scolpiti e di pareti ricoperte da *lambris* dorati e dipinti, gli uni e gli altri ornati da tele inserite in appositi riquadri²⁴⁸. Questo appartamento, ideale per la stagione invernale per la sua esposizione a mezzogiorno, non lo era altrettanto nei mesi estivi e per tale ragione dal 1654 s'incominciò a predisporre un nuovo appartamento dove la regina potesse soggiornare durante la stagione più calda. Il luogo prescelto fu il pianoterra della Petite Galerie, eretta sotto Enrico IV e situata perpendicolarmente all'appartamento d'inverno con il quale, mediante un nuovo e più ampio

²⁴⁷ Sui progetti per il Louvre inaugurati dopo la Fronda e per il ruolo rivestito da Mazzarino si vedano: COJANNOT 2003b, pp. 133-219 e COJANNOT, GADY 2003, pp. 13-29. Per i lavori intrapresi nel palazzo sotto Luigi XIV si vedano i fondamentali studi di HAUTECEUR 1927, pp. 23-71; IDEM 1928, pp. 43-64; AULANIER 1958 pp. 42-61; SCHULTEN 1999, pp. 461-477 e la recente storia tracciata da BRESC-BAUTIER, FONKENELL, I, pp. 322-354, 374-433.

²⁴⁸ Per i lavori dell'appartamento d'inverno, concepiti a partire dalla fine del 1652, si veda HAUTECEUR 1927, pp. 26-36, 50-57 e AULANIER 1955. Per la decorazione eseguita da Le Sueur, sulla quale si tornerà in seguito, si veda: MÉROT 1987, pp. 306-312 (con bibliografia precedente) e IDEM 2000, pp. 481-482.

passaggio, i nuovi ambienti furono adeguatamente uniti, riservando così due ampi appartamenti adiacenti alle comodità della regina madre.

Il gruppo di lettere pubblicato da Laurain-Portemer, inerente gli accordi preliminari al nuovo soggiorno del viterbese, e i contratti per i lavori di decorazione dei vari ambienti dell'appartamento rintracciati da Louis Hauteœur, consentono di seguire passo passo la storia del cantiere architettonico e decorativo, dalla sua ideazione al graduale avanzamento dei lavori eseguiti da un'équipe di artisti operante sotto la stretta direzione di Romanelli²⁴⁹. Le prime notizie del proposito di servirsi nuovamente del pittore viterbese si trovano in due missive scritte da Mazzarino a Elpidio Benedetti e all'artista stesso il 24 aprile 1654. Nella più lunga lettera indirizzata a Romanelli, pervasa di omaggi e rassicurazioni di stima volti a vincere l'animo dell'artista e conclusa con un lusinghiero *post-scriptum* di mano del cardinale, quest'ultimo esprimeva la speranza del re e della regina di rivedere nuovamente la sua persona in Francia «per impiegarla in alcune opere di molto loro premura»²⁵⁰. La natura di tali opere e della loro principale promotrice, è meglio precisata nella seconda lettera inviata dal cardinale al suo agente romano, nella quale, informato del desiderio della regina di impiegare Romanelli per dipingere un suo appartamento, Benedetti era pregato di fare tutto il possibile per ottenerne il consenso²⁵¹. Essendo già iniziati i lavori nell'appartamento d'inverno, è indubbio che la regina pensasse di affidare al viterbese la decorazione della nuova residenza che si stava considerando di predisporre nella Petite Galerie. Sembra inoltre indiscutibile il ruolo rivestito da Mazzarino in seno a questa commissione, pur riconoscendo ad Anna d'Austria l'iniziativa. In virtù della soddisfazione avuta dal cardinale in occasione della decorazione della galleria del proprio palazzo, realizzata dall'artista nel 1646-1647, è assai probabile pensare che Mazzarino possa aver suggerito il nome del pittore alla regina e addirittura aver partecipato all'ideazione del programma iconografico, punto sul quale torneremo²⁵². Il suo diretto interessamento al successo del secondo soggiorno di Romanelli, è provato dalle numerose lettere e dalla continua premura con la quale seguì personalmente il cantiere decorativo dell'appartamento²⁵³.

Priva di un reale fondamento è invece la notizia di un precedente invito rivolto a Pietro da Cortona nel 1654 per la decorazione del Louvre, al quale, dopo il suo rifiuto, sarebbe seguita la

²⁴⁹ Per le lettere relative ai preliminari del soggiorno di Romanelli si veda LAURAIN-PORTEMER 1969, pp. 387-400, riedite in EADEM 1981, pp. 279-291. Per i documenti concernenti i lavori dell'appartamento estivo si vedano quelli in gran parte rintracciati e parzialmente pubblicati da HAUTEŒUR 1927, pp. 36-49 e i riferimenti aggiunti da MILOVANOVIC 2002, pp. 297-298.

²⁵⁰ LAURAIN-PORTEMER 1969, pp. 395-396, n. 1. Cfr. Appendice I – Fonti n° 52.

²⁵¹ *Ivi*, pp. 389 n. 2, 390, n. 1 e COJANNOT 2003b, p. 177, doc. A3. Cfr. Appendice I – Fonti nn° 33-34.

²⁵² COJANNOT 2003b, pp. 143-145.

²⁵³ In una lettera del 12 giugno 1656 il cardinale ordinava a Colbert un tempestivo pagamento al pittore, anche a sue dirette spese, per non rallentare i lavori di decorazione. COJANNOT 2003a, pp. 179-180, doc. A10. Cfr. Appendice I – Fonti n° 49.

chiamata di Romanelli. Questo episodio, riportato solo da una piccola parte della critica²⁵⁴, si basa sulla confusa lettura data da Fabbrini a un passo della lettera di Luca Berrettini a Ciro Ferri del 1679²⁵⁵ e alle memorie della città di Cortona di Annibale Leparelli²⁵⁶. Nonostante l'identità del Re Cristianissimo sia taciuta nella lettera di Berrettini, mentre Leparelli dichiara esplicitamente che nel 1643 la morte di Luigi XIII chiuse le trattative con l'artista, Fabbrini presuppone che l'invito fosse caduto tra la fine del 1654 e il principio dell'anno seguente e che fosse stato rivolto da Luigi XIV tramite il suo ambasciatore, il marchese di Cover (*sic*)²⁵⁷. A riprova della confusione fatta da Fabbrini, nel marchese di Cover possiamo agevolmente riconoscere François-Annibal d'Estrées, marchese di Cœuvres, che fu ambasciatore a Roma tra il 1636 e il 1641, quando nei primi anni '40 si tentò vanamente di far soggiornare in Francia il pittore.

Come ben dimostrato da Laurain-Portemer, la corrispondenza scambiata tra Roma e Parigi per predisporre la venuta di Romanelli nella capitale francese mostra le difficoltà alle quali doveva far fronte la politica dell'invito di un artista straniero intrapresa dal cardinale Mazzarino sin dal principio del suo ministero. Per Romanelli, ma come per ogni altro artista ben integrato nel vivace panorama artistico romano, problemi d'ordine professionale, familiare, pratico e finanziario dovevano essere appianati per consentire un soggiorno più o meno prolungato in un'altra nazione²⁵⁸. Le lettere scritte tra l'aprile e l'ottobre 1654 ci presentano il buon esito dell'accomodamento raggiunto per mezzo di delicate trattative atte a superare imprevisti e possibili opposizioni. Vinta la riluttanza alla partenza del pittore manifestata dalla moglie, che non avrebbe potuto accompagnare il marito a Parigi, come proposto dal cardinale, a causa della numerosa prole, si dovette ovviare alla contrarietà del cardinale Francesco Barberini, indispettito delle voci della prossima partenza del suo pittore²⁵⁹. Dal punto di vista professionale Romanelli, dopo il suo primo soggiorno parigino, aveva

²⁵⁴ A riportare questa vicenda sono von BELOW 1932, p. 42 e KERBER 1973, pp. 137, 164 n. 14; IDEM 1975, p. 203; IDEM 1983, p. 49; IDEM 1990, p. 39. Kerber nell'ultimo contributo accenna anche ad un concorso indetto tra quattro allievi di Cortona dal quale sarebbe uscito vittorioso Romanelli.

²⁵⁵ La lettera del 24 marzo 1679 è pubblicata in CAMPORI 1866 (1975), pp. 505-515, il passo inerente l'invito è a p. 512: «Le medesime istanze furono fatte al Sig.^r Pietro dall'Ambasciatore francese che era allora il marchese di Tuer (?) per parte del Re Cristianissimo. Ma il Sig.^r Pietro non volse mai partir da Roma [...]». Come specificato poco oltre, è possibile che per Tuer vada inteso il marchese di Cœuvres.

²⁵⁶ LAPARELLI 1722 (1982), pp. 30-31: anno 1643 «In questo tempo fiorì anche il celeberrimo pittore de' tempi nostri Pietro Berrettini da Cortona [...]; fu chiamato dal Re di Francia per dipingere l'imprese operate da quella Corona; e se non era la morte del Re, come si è detto sopra, sarebbe andato».

²⁵⁷ FABBRINI 1896, pp. 118-119: «Per questo appunto Luigi XIV [...], mediante il marchese di Cover suo ambasciatore in Roma, invitò il Berrettini a trasferirsi in Parigi per dipingere alcune imprese luminose della Corona di Francia. Così almeno asserisce Luca Berrettini [...], e lo conferma Annibale di Niccolò Laparelli». Poco oltre il canonico asserisce che dopo il rifiuto di Cortona «*Il gran Re* [...], richiamò alquanto più tardi a Parigi Francesco Romanelli (uscito pittore dalla scuola di Pietro) a dipingere a fresco nel Louvre quelle istorie allegoriche, ch'aveva desiderato di fare eseguire dal Berrettini».

²⁵⁸ LAURAIN-PORTEMER 1969, pp. 388-389.

²⁵⁹ A tal proposito Romanelli chiese di aver assicurata la protezione del cardinale Antonio Barberini, «conoscendo benissimo ch'egli andrebbe per questa causa a perdere quella del card. Barberino». Cfr. LAURAIN-PORTEMER 1969, p. 397, doc. 3. Cfr. lettera 29 giugno 1654 in Appendice I – Fonti n° 35. Per il

ottenuto una grande fortuna di pubblico, eseguendo pale d'altare e numerosi affreschi, tra i quali Elpidio Benedetti ricorda la volta del salone di Palazzo Lante completata nel 1653²⁶⁰. Pertanto, l'avveduto agente di Mazzarino era ben consapevole che l'artista, ricercato e blandito da molti, doveva ricevere forti assicurazioni economiche per sé e la sua famiglia per decidersi a lasciare una situazione a lui particolarmente favorevole²⁶¹. Le richieste da questi avanzate furono quasi tutte accolte: l'iniziale assegnazione alla moglie di 150 scudi mensili, fu ridotta a 100, il pittore avrebbe ricevuto 200 double per il viaggio di andata e altrettante per quello di ritorno e giunto a Parigi avrebbe avuto un adeguato alloggio per lui e un suo giovane aiuto nonché l'uso della cucina, rimettendosi per il resto alla generosità dei suoi committenti circa il pagamento delle opere una volta ultimate²⁶². Queste disposizioni saranno ufficialmente messe nero su bianco qualche giorno prima dell'effettiva partenza dell'artista, per mezzo dell'apoca stipulata tra quest'ultimo e Benedetti, in qualità di agente del cardinale Mazzarino²⁶³.

Conclusi gli accordi alla fine di agosto, restava stabilito il viaggio del pittore in compagnia di François du Bosquet, vescovo di Lodève, con il quale avrebbe raggiunto Parigi per via di terra, volendo il vescovo prendere «la via di Venetia per poter dare una occhiata a quelle buone pitture di Lombardia»²⁶⁴. Sopravvenuto nel frattempo un imprevisto al vescovo, Romanelli, preso congedo da Innocenzo X a metà settembre, decise di intraprendere il viaggio a inizio ottobre in compagnia di Monsu de Gaumont, gentiluomo del re, per non ritardare ulteriormente la partenza²⁶⁵.

Fissato il viaggio e definite le sue condizioni, Romanelli si dimostrò un artista solerte richiedendo, tramite la lettera di Benedetti del 29 giugno, più precise indicazioni sulla natura dei lavori da eseguire in Francia. Il pittore intendeva sapere in anticipo se avrebbe dovuto lavorare a fresco o ad olio, su volte o soffitti, se servisse o meno la presenza di uno stuccatore, informandosi infine se fossero già note le storie da rappresentare, in modo tale da poter concepire alcune idee e persino realizzare i cartoni, sui quali lavorare appena giunto. Nonostante queste premure, il pittore conobbe l'entità dell'impresa soltanto arrivato a Parigi, in quanto il cantiere architettonico della

comportamento del cardinale Francesco si vedano anche le lettere del 13 luglio, 24 agosto e 21 settembre 1654. Cfr. *Ivi*, pp. 398, doc. 5 e 400, doc. 8 in Appendice I – Fonti nn° 36, 38, 40.

²⁶⁰ La decorazione di Palazzo Lante è citata da PASSERI e BALDINUCCI, cfr. Appendice I – Fonti nn° 135, 141. Per gli affreschi si veda MECCOLI 2003.

²⁶¹ Tra le commissioni ottenute dall'artista tra il 1648 e il 1654 si possono ricordare il *San Lorenzo* per la cattedrale di Viterbo, le tele per la cappella Cerri nella chiesa del Gesù a Roma, i dipinti per Camillo Pamphilj e gli affreschi in Palazzo Lante e in Palazzo Altemps.

²⁶² Cfr. lettera del 29 giugno 1654 alla nota 9.

²⁶³ L'apoca privata fu trascritta da Feliciano Bussi alla fine del profilo biografico dedicato al Romanelli nella seconda parte della sua *Istoria della Città di Viterbo* (1737) rimasta manoscritta e resa nota da FRANGEBERG 2008. Cfr. Appendice I – Fonti nn° 41, 145.

²⁶⁴ LAURAIN-PORTEMER 1969, pp. 398-399, doc. 6. Cfr. lettera del 24 agosto 1654 in Appendice I – Fonti n° 38.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 400, doc. 9. Cfr. lettera del 5 ottobre 1654 in Appendice I – Fonti n° 42. Jean de Gaumont (1590 ca.-1665), consigliere del re, si trovava nel 1654 a Roma per far accogliere a Innocenzo X le dimissioni del cardinal de Retz.

galleria fu intrapreso al principio del 1655, quando tra il 10 e il 19 marzo furono firmati i primi contratti di costruzione noti, tra i quali quello del 16 marzo stabiliva l'elevazione di cinque muri divisorii²⁶⁶.

Le Vau, primo architetto del re dopo la morte di Lemercier, iniziò dividendo internamente il piano terra della galleria per la creazione di un'infilata di sei camere, che ad oggi ospitano parte della collezione di scultura romana. Da nord a sud si susseguivano una serie di ambienti che, seguendo l'ordine dettato dall'etichetta di corte, conducevano dalle stanze ufficiali a quelle più intime della regina. Dopo aver attraversato una rotonda, che univa attraverso un passaggio la Petite Galerie all'appartamento d'inverno, si entrava in un primo grande salone, seguito da un'anticamera e da un vestibolo, comunicante con il giardino, per poi passare nelle stanze più private costituite dal gran cabinet della regina, dalla camera da letto con l'alcova e infine dal piccolo cabinet affacciato sulla Senna (fig. III.1). Fatta eccezione per la Rotonda e il salone adiacente, decorati a partire dal 1658 sotto la direzione di Charles Errard, la decorazione dei quattro ambienti dell'appartamento estivo rivolti verso il fiume fu progettata, diretta ed eseguita dal viterbese, come dimostrano i numerosi preventivi per gli stucchi, le dorature e i lavori di falegnameria nei quali è precisato che tutte queste opere dovessero eseguirsi «conformément au modèle qui en a été fait et arrêté sous la conduite du sieur Romanelli, peintre italien que S.M. a fait venir de Rome»²⁶⁷. Diversa, come avremo modo di vedere, la situazione del piccolo cabinet per il quale l'intervento di Romanelli sarà limitato all'esecuzione di una serie di tele dipinte.

La ricca documentazione d'archivio pervenutaci permette di conoscere i principali artefici coinvolti nel cantiere decorativo, nonché di seguirne l'avanzamento dei lavori nel corso dei quasi tre anni di soggiorno dell'artista²⁶⁸. Sebbene i contratti notarili non riguardino gli affreschi di Romanelli ma solo l'attività dei suoi collaboratori, il ruolo direttivo del pittore è ben evidente in ciascun documento nel quale si fa esplicito riferimento ai progetti da questo forniti ai due principali artisti partecipanti all'impresa: lo stuccatore Pietro Sasso (doc. 1635/1640-1686) e lo scultore Michel Anguier (1612-1686). Lo stuccatore romano, attivo sia nell'Urbe che a Parigi, figurava nei documenti a capo di esperte maestranze, impegnate nell'esecuzione degli ornamenti in stucco come anche a predisporre le superfici delle volte per accogliere gli affreschi del pittore; inoltre, nel contratto stipulato nel dicembre del 1655, lo stuccatore s'impegnava a fornire allo scultore i materiali per le figure e i bassorilievi, il tutto seguendo rigorosamente i modelli predisposti da Romanelli²⁶⁹. Lo

²⁶⁶ HAUTECEUR 1927, p. 37 e AULANIER 1955, p. 21.

²⁶⁷ Preventivo cit. in AULANIER 1955, p. 20.

²⁶⁸ Per le vicende decorative dell'appartamento estivo si vedano KERBER 1975, pp. 203-208 e SCHULTEN 1999, pp. 468-477. Una più recente e particolareggiata sintesi è contenuta in LOIRE 2006, pp. 268-273, 276-277, 280-312.

²⁶⁹ Si veda il contratto del 4 dicembre 1655 per la camera da letto della regina pubblicato interamente in CHÉRON 1855-1856 (1855), pp. 203-206. Un profilo biografico di Pietro Sasso è tracciato da Tabarrini in

scultore Michel Anguier, rientrato a Parigi nel 1651 dopo un soggiorno decennale a Roma dove aveva frequentato lo studio di Alessandro Algardi, fu chiamato sul cantiere per l'esecuzione della ricca decorazione a stucco per la quale, a causa dei tempi serrati imposti dai contratti, dovette avvalersi dell'aiuto di alcuni collaboratori tra i quali è documentato con certezza Gaspard Marsy e probabilmente François Girardon²⁷⁰. Per le dorature di cornici, figure in stucco, bassorilievi e lambris ci si avvale nuovamente di Ottavio Ottaviani, doratore già attivo nel cantiere della galleria di palazzo Mazzarino. La successione dei contratti passati con i collaboratori di Romanelli permette di seguire tanto la cronologia quanto il metodo di lavoro adottato per la decorazione di ciascuno degli ambienti dell'appartamento. Sulla base dei progetti e modelli forniti dal viterbese, lo svolgimento dei lavori prendeva avvio dalla ripartizione della volta in compartimenti inquadrati da cornici ad opera degli stuccatori, poco dopo gli scultori modellavano le grandi figure e i bassorilievi in stucco mentre i doratori applicavano l'oro sulle parti che lo richiedevano, così come sulle porte, finestre e lambris che i falegnami montavano nell'ambiente; solo alla fine il pittore procedeva con l'affrescare i compartimenti adeguatamente preparati dagli stuccatori. La sequenza dei lavori non seguì la successione topografica degli ambienti, che invece seguiremo nella descrizione dell'appartamento: la campagna decorativa prese avvio nell'aprile 1655 con il gran cabinet della regina, seguito nel dicembre dello stesso anno dalla camera dell'alcova, conclusa a fine giugno 1656 quando si eseguì la doratura. Nello stesso mese si passò alla decorazione dell'anticamera mentre il vestibolo fu incominciato nel febbraio 1657. L'ultimo ambiente, il piccolo cabinet sulla Senna, il cui contratto per il lambris fu passato nell'aprile 1657, fu completato solo nel 1660, essendo Romanelli, rientrato a Viterbo alla fine del mese di maggio. Questo intimo vano differiva rispetto agli altri ambienti per la decorazione tipicamente francese delle pareti ricoperte da lambris e ornate da tele dipinte, una delle quali ornava il centro del soffitto, proponendo dunque un decoro simile a quello appena realizzato per l'appartamento d'inverno dove la ricca carpenteria scolpita inglobava la decorazione pittorica costituita da tele. Le altre camere dell'appartamento presentano invece un tipo di decoro caratterizzato da volte affrescate e divise da cornici, figure e rilievi in stucco, mentre una decorazione costituita da tradizionale boiserie si estendeva sulle pareti. Di tutta l'accurata progettazione della campagna decorativa condotta da Romanelli, quale traspare dai contratti menzionati, ci sono giunti una serie di disegni preparatori e in gran parte di presentazione della decorazione dei vari ambienti. L'accostamento tra affreschi, sculture e bassorilievi in stucco dispiegati sulla superficie della volta costituisce la principale novità nel panorama artistico francese, introdotta da Romanelli sulla scorta dei modelli italiani, primo tra tutti le sale di Palazzo Pitti di Pietro da Cortona (1641-1647). Nonostante le modifiche apportate all'appartamento estivo di Anna d'Austria alla fine del Settecento

PORTOGHESI 2001, p. 192. Legato ai cantieri di Borromini e di Bernini, nel 1659 lo stuccatore lavorava a Sant'Ivo alla Sapienza «proposto dal Romanelli». Si veda anche TUZI 2005, pp. 46, 99, 124-125.

²⁷⁰ Per la collaborazione di Marsy e Girardon si rimanda a LOIRE 2006, p. 286, n. 7. Marsy collaborerà con Errard alla decorazione della rotonda addossata all'appartamento estivo nel 1658.

per la conversione del palazzo nel *Muséum central des arts*, gli affreschi e gli stucchi delle volte sono tra le più antiche e rare testimonianze della decorazione seicentesca del palazzo, scampata a distruzioni e alle ingenti manomissioni²⁷¹.

Le prime quattro sale dell'appartamento furono celebrate in lingua italiana nel 1657 dal poeta friulano, Ascanio Amalteo, autore di una descrizione sulla quale ha riportato l'attenzione Didier Bodart²⁷². L'opera, dedicata alla *Regia habitazione dell'augustissima Anna d'Austria*, descrive la decorazione dell'appartamento estivo eseguita da Romanelli, fatta eccezione del piccolo cabinet, la cui decorazione iniziava proprio in quell'anno. La dedica rivolta al cardinale Mazzarino e non alla regina, così come la scelta della lingua italiana, provano il peso avuto dal ministro nella campagna decorativa e probabilmente anche nella scelta dei soggetti rappresentati, come testimonia ulteriormente l'impiego diffuso del fascio consolare mazariniano nella decorazione delle sale²⁷³. Lo scritto si propone di dare un'esplicazione delle pitture di ciascuna camera alla quale fanno seguito componimenti poetici dedicati ai sovrani, al cardinale Mazzarino e a più importanti personaggi della corte. Nonostante questo proposito il tenore del testo non si discosta molto da una breve descrizione delle raffigurazioni senza penetrare a fondo nel loro significato, più ampio spazio è invece dato agli elementi encomiastici dei versi nei quali gli affreschi offrono il pretesto per la celebrazione dei sovrani e della corte.

Come rimarcato da Bodart, il percorso seguito da Amalteo nel presentare le stanze dell'appartamento della regina non segue l'ordine topografico bensì quello dell'importanza delle personalità il cui valore è celebrato dalle pitture di ciascuna sala²⁷⁴. Tenendo conto delle utili indicazioni offerte dal poeta, sebbene la sua lettura degli affreschi sia una delle possibili interpretazioni²⁷⁵, per descrivere i singoli ambienti si è scelto di seguire la topografia dell'appartamento, rispettando in questo modo il percorso cerimoniale dalle sale pubbliche a quelle più private, rispecchiato anche nei soggetti della decorazione. Inoltre, i nomi delle stanze impiegati dal poeta rispecchiano, certamente con maggiore fedeltà rispetto alle denominazioni attuali, quelli probabilmente d'uso all'epoca della loro decorazione.

²⁷¹ I più rilevanti interventi furono l'abbattimento delle pareti divisorie per l'istallazione della collezione di scultura antica e il sacrificio del piccolo cabinet unificato alla camera da letto della regina. Per la storia dell'appartamento in occasione dell'istallazione del Museo si veda AULANIER 1955, pp. 62-92. Sui restauri e sulle alterazioni apportate agli affreschi si veda MUNICH 1984, pp. 113-121.

²⁷² AMALTEO 1657. Sul libretto e sul suo autore, giunto a Parigi nel 1646 al servizio di Mazzarino, si veda BODART 1974, pp. 43-50, con una parziale trascrizione del testo. Lo studioso ha consultato l'esemplare conservato presso la BAV (B.IV.36), appartenuto al cardinale Henry Stuart e proveniente dalla biblioteca del Seminario di Frascati. Due esemplari da noi consultati sono presso la Bibliothèque Sainte-Geneviève di Parigi (4.L.568(1)INV.421 e 4.L.568(2)INV.421).

²⁷³ A tal proposito si vedano BODART 1974, p. 43 e COJANNOT 2003b, pp. 144-145 e LOSKOUTOFF 2007, pp. 222-234.

²⁷⁴ BODART 1974, p. 45.

²⁷⁵ OY-MARRA 2006, p. 148

Anticamera della Regina

L'odierno nome di *Salle des Saisons* dato all'anticamera dell'appartamento si deve alle rappresentazioni delle quattro stagioni affrescate da Romanelli nei pennacchi angolari dell'ambiente (figg. III.2-5)²⁷⁶. Di pianta rettangolare, con tre finestre aperte sul giardino a cui fanno riscontro altrettante nicchie che in origine accoglievano sculture – una soluzione identica adottata anche per il gran cabinet della regina – l'anticamera è coperta da una volta animata da una ricca cornice in stucco che la suddivide in diversi riquadri. Il contratto con lo stuccatore datato 7 giugno 1656, indica l'avvio dei lavori proseguiti a partire dal 29 giugno con le figure e i bassorilievi di Anguier. La decorazione ad affresco fu probabilmente terminata verso la fine del gennaio 1657, poiché al principio del mese successivo lo scultore firmava il contratto per i lavori nel vestibolo²⁷⁷. Figure maschili di telamoni e di satiri, dalle pose sempre diversificate, sostengono le cornici, la trabeazione e i rilievi in stucco della volta, al centro della quale sono raffigurati *Apollo e Diana* (fig. III.6), i due gemelli divini che danno il nome alla camera nel testo di Amalteo. Il letterato ci istruisce sul significato delle quattro storie affrescate nei lati della volta: *Apollo incorona le arti*²⁷⁸ (fig. III.7), *Apollo e Marsia* (fig. III.8)²⁷⁹, *Diana e Endimione* (fig. III.9) e *Diana e Atteone* (fig. III.10) non sono altro che «de rappresentazioni della ricompensa della Virtù, e della punitione del Vizio»²⁸⁰, ovvero il duplice volto della giustizia regale che da un lato distribuisce onori ai sudditi meritevoli e dall'altro condanna coloro che si sono macchiati di colpe nei confronti dell'autorità²⁸¹.

Se l'identificazione di Luigi XIV nella figura di Apollo non pone alcun problema, minori certezze circondano la figura di Diana, che, in quanto sorella del dio solare, mal si adatterebbe alla persona della regina madre secondo la lettura proposta da Milovanovic, il quale ricorda come nei dipinti dell'appartamento invernale Giunone fosse la divinità sotto il cui velo si nascondeva il riferimento ad Anna d'Austria. Secondo lo studioso, in Diana dovremmo riconoscere un alter ego del cardinale Mazzarino, in una maniera non dissimile da quanto era già avvenuto all'Hôtel Séguier, dove la coppia di gemelli simboleggiava Luigi XIII e il suo ministro il cardinale Richelieu²⁸².

²⁷⁶ I disegni delle stagioni sono conservati al Nationalmuseum di Stoccolma (inv. NM 2243/1863-2246/1863).

²⁷⁷ Contratto con Pietro Sasso del 7 giugno 1656, AN/MC/XCVI/66, segnalato in MILOVANOVIC 2002, p. 297, n. 27. Contratto con Michel Anguier del 29 giugno 1656, segnalato in HAUTECŒUR 1927, p. 46, n. 28. Cfr. LOIRE 2006, p. 292, n. 14.

²⁷⁸ Anche interpretato meno correttamente come *Apollo e le Muse*. Nelle cinque figure femminili Amalteo riconosce le arti liberali e la Poesia come la prima delle sorelle a essere incoronata da Apollo. Cfr. AMALTEO 1657, pp. 43, 50 in Appendice I – Fonti n° 55. Tra le altre figure sono riconoscibili la Pittura e l'Astronomia.

²⁷⁹ Il disegno è conservato al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze (inv. 9570S).

²⁸⁰ AMALTEO 1657, p. 43 cit. in BODART 1974, p. 48. Amalteo nella canzone dedicata alla camera (p. 50) ribadisce il concetto affermando che nelle storie si vede «Depresso il Vizio, e l Virtù esaltata».

²⁸¹ MILOVANOVIC 2002, p. 288.

²⁸² *Ivi*, pp. 288-289. Per la decorazione dell'Hôtel Séguier lo studioso cita la lettura data da Jean Chapelain, autore del programma iconografico. Inoltre spiega che la figura della casta Diana poteva simboleggiare un ecclesiastico legato dallo stesso voto.

Nonostante questo importante precedente, non riteniamo impossibile che la regina, pur sempre la padrona di questi appartamenti, abbia voluto rispecchiarsi nella figura della casta Diana seduta al fianco di Luigi-Apollo. Possiamo infatti ricordare che già Maria de' Medici e la stessa Anna d'Austria avevano indossato l'abito mitologico di più divinità compresa quello della casta cacciatrice Diana²⁸³. Scarso aiuto ci viene invece offerto dal testo di Amalteo, la cui canzone composta a conclusione della descrizione dell'anticamera è dedicata ai «pregi Serenissimi di Monsieur Fratello unico del Ré, e al Genio, della Francia»²⁸⁴.

Apollo e Diana, identificati nell'affresco come personificazioni del sole e della luna, introducono inoltre il tema dello scorrere del Tempo, che ben si adatta all'anticamera della regina, primo luogo in cui erano ammessi i visitatori in attesa di poter accedere alle successive stanze²⁸⁵. È, infatti, all'esplicazione di questa camera Amalteo fa seguire una nota e i componimenti dedicati ai vari membri della famiglia reale e della corte²⁸⁶. Al tempo alludono, oltre alle figure allegoriche delle stagioni dipinte da Romanelli, i numerosi rilievi in stucco dorato o in finto bronzo di Anguier della volta: sui due archi che attraversano la volta sono raffigurati l'Anno e un putto con lo zodiaco e l'uroboro e una delle Ore col quadrante solare, accompagnata da un putto con la clessidra. Quattro medaglioni alla base degli archi rappresentano attraverso le figure mitologiche di Giunone, Nettuno, Cibele e Vulcano i quattro elementi naturali.

Vestibolo

La decorazione del piccolo ambiente di passaggio tra l'anticamera e il gran cabinet della regina, e comunicante col giardino e la corte tramite due porte, fu iniziato nel febbraio 1657, quando Anguier firmò un contratto per le sculture in stucco della volta, documento che doveva essere certamente preceduto da un altro perduto e passato con lo stuccatore Sasso²⁸⁷. Il vestibolo, noto solo successivamente con il nome di salone della Pace in riferimento alla Pace dei Pirenei del 1659, è denominato camera della Francia da Amalteo, che dedica l'ode composta su questo ambiente alle glorie di Luigi XIV²⁸⁸. Al centro della volta, nel grande compartimento ovale inquadrato da cornici dorate e da altorilievi con trofei, campeggiano le aeree figure di Marte, Minerva e Mercurio che in

²⁸³ Per alcuni esempi si veda BARDON 1974, pp. 35, 65.

²⁸⁴ AMALTEO 1657, p. 49. Un manoscritto (Ensb, ms. 60^{II}) attribuito a Corneille Van Clève, allievo di Anguier, e utilizzato da Guillet de Saint-George per la sua conferenza del 6 maggio 1690 dedicata allo scultore, indica che «La première chambre fut faite à l'honneur du Roi sous la représentation d'Apollon». Cfr. LICHTENSTEIN, MICHEL 2006-2015, II, p. 249; per il manoscritto si veda la “notice éditoriale” p. 244. Nel testo vengono menzionate solo le prime tre stanze dell'appartamento estivo.

²⁸⁵ HAUTECEUR 1927.

²⁸⁶ AMALTEO 1657, pp. 45-47.

²⁸⁷ Contratto con Michel Anguier del 10 febbraio 1657, riferimenti in LOIRE 2006, p. 292, n. 15.

²⁸⁸ AMALTEO 1657, p. 1. Anche nel ms. 60^{II}: «La seconde chambre fut faite en l'honneur de la France». Cfr. LICHTENSTEIN, MICHEL 2006-2015, II, p. 249.

origine recavano tre gigli dorati i quali formavano, insieme alla corona sostenuta da due putti, lo stemma della Francia (fig. III.11), secondo una soluzione memore degli “stemmi in arrivo” creati da Pietro da Cortona. Più volte modificati, a partire dal periodo rivoluzionario, i gigli furono infine sostituiti dal ramo d’ulivo per Minerva e da un cartiglio con su scritto “Fruit des victoires” sostenuto da Marte e Mercurio²⁸⁹. Le tre divinità simboleggiano la gloria della Francia nelle imprese militari e in quelle delle lettere e delle arti²⁹⁰, glorie alle quali alludono in maniera esplicita le due lunette affrescate con le allegorie dell’*Abbondanza* (fig. III.12) e della *Pace* (fig. III.13). La prima divinità, coronata di fiori e con le spighe in mano, distribuisce i frutti della sua cornucopia mentre poco discosto è presentato il dio Nettuno, allusivo della prosperità dei traffici marittimi. La personificazione della Pace, raffigurata con un ramo d’ulivo, è assisa su un cumulo di armi alle quali dà fuoco con una torcia, secondo un’iconografia molto diffusa. Sulla destra, un putto con una palma e una corona di quercia, simboli della vittoria e della virtù, è raffigurato davanti al Tempio di Giano, mentre sulla sinistra una figura femminile iscrive su uno scudo “De Bello Pax”, accanto ad un trofeo di armi al quale sono legati due prigionieri²⁹¹. Loskoutoff ha giustamente richiamato l’attenzione sul fascio consolare al quale la Pace si appoggia, evidente allusione al cardinale Mazzarino per mezzo del suo emblema araldico, presente in più punti della decorazione dell’appartamento. Attributo inusuale per la rappresentazione della Pace, meno eccezionale per l’allegoria della Giustizia, lo studioso ritiene che l’iconografia sia stata volutamente modificata per creare una figura ibrida, associando le due allegorie che esprimevano la politica perseguita del ministro²⁹². Sulla base di questa lettura, saremmo tentati di proporre la sovrapposizione di un ulteriore significato, in quanto tra le allegorie descritte da Ripa la personificazione della Clemenza possiede tutti gli elementi con cui la figura della Pace è rappresentata nell’affresco di Romanelli²⁹³. Il ramo d’ulivo quasi generato dal fascio mazariniano simboleggia la pace prodotta con la vittoria sui frondisti, ridotti all’impotenza dalle virtù del cardinale, tra le quali ha posto la Clemenza. Negli anni immediatamente successivi alla fine dei conflitti della Fronda, il tema della Clemenza del cardinale fu spesso celebrato²⁹⁴. A questa virtù ad esempio fu dedicata nel 1655 uno dei *tableaux* dell’opuscolo di Nicolas Lescopier, corredato da un’incisione di François Chasteau che mostra la statua della Clemenza con il ramo d’ulivo e uno

²⁸⁹ Per i cambiamenti sopravvenuti sulla parte centrale dell’affresco si veda LOIRE 2006, p. 297, n. 3.

²⁹⁰ Nell’ode dedicata alla camera della Francia, Amalteo cita le glorie guerriere e gli studi e le arti simboleggiate dai tre nubi. AMALTEO 1657, p. 4.

²⁹¹ Amalteo identifica la Guerra nella figura in primo piano e la Pace in quella rappresentata nell’atto di scrivere sullo scudo. Cfr. AMALTEO 1657, pp. 10-11.

²⁹² LOSKOUTOFF 2006, pp. 232-233 e Idem 2007, 223-226. Lo studioso ha proposto l’accostamento tra l’affresco di Romanelli e quello raffigurante *La Giustizia e la Pace* nella sala di Marte in Palazzo Pitti, eseguito da Pietro da Cortona nel 1644-1646. L’aggiunta del fascio come attributo della Pace viene riferito dallo studioso alla *hache d’armes* assegnata a questa allegoria da Baudoin nella sua *Iconologie*.

²⁹³ RIPA (1603) 2009, pp. 95-96: «53.2. *Clemenza*. Donna che calchi un monte d’armi, e con la destra mano porga un ramo d’olivo, appoggiandosi con il braccio sinistro ad un tronco del medesimo albero, da quale pendano i fasci consolari».

²⁹⁴ Alcuni esempi sul tema della clemenza del cardinale su modello cesariano sono evocati dal poeta Pierre Costar, cfr. LOSKOUTOFF 2007, pp. 464-465, 488.

scudo col ritratto di Mazzarino e la seguente iscrizione: «La Clemence le fait estre digne des Cieux»²⁹⁵. Nello stesso appartamento estivo de Louvre, un riferimento a questa virtù, seppure riferita al giovane sovrano è ricordata da Amalteo nella descrizione della lunetta appena ricordata, facendo accenno alla «autorità, [e all]a clemenza del Rè»²⁹⁶. L'omaggio del cardinale non deve ovviamente oscurare l'autorità regia, che trova comunque nel ministro un sicuro sostegno.

La Francia, nella sua entità geografica, è rappresentata dalle sculture dei quattro principali fiumi che scorrono nel suo territorio: la Senna e il Rodano posti ai lati della lunetta con la Pace e la Garonna e la Loira tra l'Abbondanza. La Francia e la Navarra sono invece raffigurate in due bassorilievi di finto bronzo nelle vele. Le figure di due Vittorie con gli stemmi del re e della regina sono infine poste sulle due estremità del vestibolo²⁹⁷.

La prosperità e la pace del regno, caldamente auspiccate durante tutto il periodo della reggenza, sono celebrate nella decorazione del vestibolo a conclusione dei disordini interni causati dalla Fronda e come espressione di una politica di governo consacrata alla pace tanto all'interno quanto all'esterno del Regno²⁹⁸.

Gran cabinet della Regina

Come già ricordato, la decorazione dell'appartamento estivo prese le mosse proprio dal gran cabinet con i contratti passati con lo stuccatore e lo scultore rispettivamente il 10 aprile e il 15 maggio 1655²⁹⁹. Variando il rapporto tra la decorazione pittorica e quella a stucco della volta, Romanelli riuscì a evitare il pericolo della monotonia del decoro, conferendo ad un ambiente delle identiche dimensioni dell'anticamera una forma apparentemente più allungata³⁰⁰. Il campo rettangolare al centro della volta è occupato da una grande composizione allegorica, illustrante la *Glorificazione di Roma* (fig. III.14), la dea incoronata di alloro³⁰¹. La gloria dell'Urbe è celebrata dalle personificazioni della Storia, della Poesia e della Fama che la circondano, tra le quali la prima, indicando al Tempo la corona di stelle sollevata in aria da un putto, proclama la sua eternità. Nei

²⁹⁵ Nicolas Lescalopier, *Douze tableaux du roy très chrestien Louis XIV, de la reine Anne d'Autriche, de Monsieur frere unique du Roy, Philippe duc d'Anjou, de l'éminentissime cardinal Jules Mazarin* [...], Paris 1655, primo *tableau* dedicato al cardinale. Secondo l'autore la Clemenza rende Mazzarino superiore più della Giustizia con la quale dispensa grazie e favori. Per l'incisione cfr. GARCIA 2000, pp. 83-84.

²⁹⁶ AMALTEO 1657, p. 11.

²⁹⁷ Contratto con Michel Anguier del 10 febbraio 1657, parzialmente pubblicato in HAUTECCEUR 1927, pp. 40-41.

²⁹⁸ Per questa lettura dell'ambiente si vedano LAURAIN-PORTEMER 1981, pp. 389-390, MILOVANOVIC 2002, p. 289 e LOSKOUTOF 2007, pp. 222-223.

²⁹⁹ Contratto con Pietro Sasso del 10 febbraio 1655, AN/O¹/1669-9, menzionato in MILOVANOVIC 2002, p. 297, n. 25. Contratto con Michel Anguier del 15 maggio 1655, parzialmente pubblicato in HAUTECCEUR 1927, pp. 42-43.

³⁰⁰ Oy-Marra ha sottolineato che Romanelli, nella disposizione degli elementi decorativi, abbia preso a riferimento la volta del salone Barberini di Pietro da Cortona. Cfr. OY-MARRA 2006, pp. 151-152.

³⁰¹ L'affresco originale è stato sostituito da una copia di Louis Matout nel 1865. Cfr. MUNICH 1984, p. 117.

quattro angoli della volta, coppie di figure maschili e femminili in stucco sostengono medaglioni ovali con rilievi ispirati a soggetti di storia romana quali Romolo e Remo allattati dalla lupa, la vestale Tuccia, Marco Curzio e Numa Pompilio. Quattro episodi tratti dalla storia romana sono invece affrescati nelle specchiature laterali della volta. Sui lati lunghi sono raffigurati il *Ratto delle Sabine* (fig. III.15) e la *Continenza di Scipione* (fig. III.16)³⁰², sui lati brevi *Cincinnato richiamato a ricoprire la carica di dittatore* (fig. III.17)³⁰³ e *Muzio Scevola e Porsenna* (fig. III.18)³⁰⁴.

Il cabinet, definito da Amalteo “Camera degli Eroi romani”, rende omaggio alla figura del cardinale Mazzarino attraverso le virtù militari e morali dell’antica stirpe romana rappresentate in affreschi e bassorilievi³⁰⁵. Il lungo componimento poetico rivolto ai meriti di Mazzarino, che «dal suol di Quirino in Francia giunse/ A’ stabilir di Roma antica il fato»³⁰⁶, rievoca le imprese compiute dal nuovo eroe romano dall’intervento pacificatore di Casale Monferrato fino alle più recenti vittorie sui frondisti, stabilendo alcuni generici paragoni con le storie rappresentate nel cabinet³⁰⁷. Il poeta dunque non istituisce precisi rimandi tra i quattro episodi laterali e le virtù del cardinale, pertanto una parte della critica si è interrogata se queste scene corrispondano realmente alla figura di Mazzarino. Milovanovic ad esempio vi riconosce prima di tutto un elogio di Roma e solo in un secondo momento un legame alla persona del cardinale, trovando in particolar modo difficile proporla per la scena del ratto delle Sabine, letto come episodio fondatore della storia romana³⁰⁸. Una lettura più ampia, ricondotta al contesto culturale e politico della Francia di metà Seicento, è stata avanzata da Sprigath³⁰⁹, al contrario uno stretto rapporto è stato individuato da Laurain-Portemer secondo la quale i singoli episodi alludono alle virtù e al ruolo del ministro del regno, esaltandone la fedeltà allo stato (Cincinnato), il coraggio e la forza d’animo (Muzio Scevola), la continenza delle passioni (Scipione) e la veste di garante della continuità dello stato (Sabine)³¹⁰. Rifacendoci a queste riflessioni e a quelle avanzate da Oy-Marra, la quale ha messo in evidenza nelle storie raffigurate le virtù civiche, il dominio e il sacrificio degli interessi personali per quelli dello

³⁰² I due disegni sono conservati al Département des Arts graphique del Louvre: *Il ratto delle Sabine* (inv. RF55298 recto) e *La Continenza di Scipione* (inv. RF55299 recto).

³⁰³ Disegno in collezione privata.

³⁰⁴ Come ricordato da Oy-Marra, ad eccezione dell’episodio di Muzio Scevola, le altre storie, sebbene con soluzioni differenti, erano state affrescate nella volta del salone di Palazzo Lante ai Caprettari a Roma, decorato nel 1653. Cfr. OY-MARRA 2006, p. 152. Per la decorazione di Palazzo Lante si veda MECCOLI 2003, pp. 187-200.

³⁰⁵ AMALTEO 1657, pp. 27-28. Anche nel ms. 60^{II} si afferma che: «La troisième chambre fut fait en l’honneur des Romains ou, pour mieux dire, du cardinal Mazarin». Cfr. LICHTENSTEIN, MICHEL 2006-2015, II, p. 249.

³⁰⁶ AMALTEO 1657, p. 31.

³⁰⁷ *Ivi*, pp. 29-41. Gli eroi della sala ricordati nel componimento sono Muzio Scevola, Marco Curzio, Cincinnato e Scipione l’Africano, quest’ultimo però ricordato in qualità di conquistatore e non per la virtù della clemenza affrescata da Romanelli.

³⁰⁸ MILOVANOVIC 2002, p. 290.

³⁰⁹ SPRIGATH 1968, I, pp. 25-28.

³¹⁰ LAURAIN-PORTEMER 1981, pp. 388-389. La studiosa spinge la sua analisi fino a leggere negli affreschi una risposta alle calunnie e alle accuse rivolte al cardinale nelle mazzarinate.

Stato³¹¹, la decorazione del cabinet si pone come una celebrazione dei valori della Roma antica, ereditati dalla figura del cardinale, che in qualità di ministro del giovane monarca è designato come un buon servitore della monarchia francese.

Camera della Regina

Secondo ambiente a essere decorato tra il dicembre 1655 e il secondo semestre del 1656³¹², la camera da letto di Anna d'Austria fu riunita con l'attiguo cabinet sulla Senna, tra il 1798 e il 1802, in seguito alle trasformazioni del palazzo reale in museo³¹³. Il decoro della camera è nuovamente variato rispetto a quello delle sale precedenti. Al centro della volta, in un compartimento ottagonale, sono rappresentate *La Religione e le tre virtù teologali*³¹⁴ (fig. III.19), nelle quattro lunette delle pareti brevi trovano posto le virtù cardinali e altre virtù ad esse associate sedute a coppie davanti a tendaggi. Le differenti identificazioni di queste otto figure femminili, a partire dalla descrizione di Amalteo fino ad arrivare agli studi più recenti, sono riassunte da Marianne Cojannot-Le Blanc, la quale non condivide la lettura a coppie data per gran parte delle allegorie dalla letteratura precedente³¹⁵. La studiosa si fa, infatti, portavoce di una "lettura economica dell'iconografia" adottata da Romanelli, il quale avrebbe raffigurato in maniera convenzionale le quattro virtù cardinali accompagnate da figure accessorie prive di una propria autonomia semantica e che in alcuni casi sostengono gli attributi delle loro compagne. Se così è, almeno apparentemente, nella lunetta dedicata alla Prudenza, dove la virtù identificabile dal serpente stretto in mano allunga un braccio verso la compagna che le tiene lo specchio, qui come in tutte le lunette, le altre figure hanno attributi propri, distinti da quelle delle virtù cardinali. Pertanto siamo concordi con un'interpretazione autonoma delle coppie di figure dipinte nelle quattro lunette, pur riconoscendo la preminenza delle virtù cardinali sulle allegorie ad esse associate.

Entrando nella camera, la prima lunetta di sinistra è consacrata alla *Fortezza* e al *Dominio di se stesso* (fig. III.20). Se la figura della virtù, armata di corazza ed elmo e appoggiata ad una mazza, non ha mai posto problemi, il giovane che le è a fianco, rappresentato nell'atto di porre un freno nelle fauci del leone, è sempre stato interpretato come una figura accessoria alla quale la Fortezza ha

³¹¹ OY-MARRA 2006, pp. 153-155. Vi si legge anche un messaggio rivolto alla nobiltà chiamata a sottomettersi agli interessi della nazione.

³¹² I contratti con Pietro Sasso del 4 dicembre e con Michel Anguier del 15 dicembre 1655 sono pubblicati integralmente in CHÉRON 1855-1856, pp. 203-208. Contratto di doratura con Ottavio Ottaviani del 28 giugno 1656, AN/MC/XCVI/66, cit. in LOIRE 2006, p. 312, n. 2.

³¹³ Nell'ambiente così venutosi a creare fu collocato il gruppo de *Laocoonte* giunto da Roma. Sulle trasformazioni dell'odierna *Salle des Antonins* del Louvre si veda AULANIER 1955, pp. 67-74.

³¹⁴ La Religione o Divinità, come identificata da Amalteo, possiede gli attributi di entrambe le allegorie descritte in Ripa. Cfr. AMALTEO 1657, p. 13 e RIPA (1603) 2009, pp. 141-142, 507-510.

³¹⁵ COJANNOT-LE BLANC 2014, pp. 96-101. A p. 97 è fornita dalla studiosa una tabella ricapitolativa delle interpretazioni date da Amalteo, Clarac, Milovanovic e Loire.

ceduto il leone, altro suo canonico attributo³¹⁶. Ma volendo riaffermare l'identità per ciascuna figura dipinta nelle lunette, possiamo riconoscere nel giovane la personificazione del Dominio di se stesso sulla scorta della descrizione datane da Ripa: «Uomo a sedere sopra un leone che abbi il freno in bocca»³¹⁷. Un precedente importante dell'associazione di queste due virtù è offerto da uno dei pennacchi dipinti da Domenichino in San Carlo ai Catinari³¹⁸. Nella lunetta vicina sono dipinte la *Giustizia e la Pace* (fig. III.21)³¹⁹, la prima, con la spada e il bastone, è appoggiata a due volumi di cui uno reca la scritta “codex”, la seconda invece mostra in una mano il ramo d'ulivo e nell'altra il corno di abbondanza³²⁰. Sulla parete dirimpetto sono infine raffigurate la *Prudenza* e la *Vigilanza* (fig. III.22)³²¹, quest'ultima tiene in mano lo specchio della compagna, ma la lucerna, poggiata a terra appena sotto di lei, aiuta nella sua identificazione³²². Le ultime due coppie rappresentate sono la *Castità e la Temperanza* (fig. III.23)³²³. La prima, vestita di bianco, mette in fuga un amorino sferzandolo con un ramo di spine, mentre la Temperanza osserva la scena mostrando il freno come suo attributo³²⁴. In stretta connessione con le lunette appena descritte, sono i quattro oculi posti attorno al riquadro centrale con la Religione e le virtù teologali. Da questi si sporgono coppie di putti recanti alcuni attributi in relazione con le virtù dipinte sulle pareti: i putti con la clessidra e il compasso per la Prudenza e la Vigilanza (fig. III.24), i putti che mescolano acqua e vino per la Temperanza e la Castità (fig. III.25), quelli con la bilancia e il pendolo per la Giustizia (fig. III.26), infine il putto con le due corone d'alloro e di quercia per significare le ricompense della Forza (fig. III.27)³²⁵. Al di sopra dei lati lunghi delle pareti, sono invece dipinti i due episodi biblici di *Giuditta e Oloferne* (fig. III.28) e di *Ester e Assuero* (fig. III.29), eroine femminili nelle quali si rispecchiano le virtù delle lunette. La decorazione della camera è completata dalle sculture in stucco di Anguier rappresentanti la Fama e quattro sculture collocate ai lati delle scene bibliche raffiguranti alcune virtù del buon governo: la *Magnificenza* e la *Liberalità* accanto all'episodio di Giuditta e la *Maestà regia* e la *Felicità* al fianco di quello di Ester³²⁶. L'ampliamento della sala comportò lo spostamento dell'affresco con *Ester e Assuero* e delle sculture in stucco sulla parete sud, un tempo pertinente al petit cabinet.

³¹⁶ Per la raffigurazione della Fortezza e per i suoi attributi si veda RIPA (1603) 2012, pp. 203-206.

³¹⁷ *Ivi*, p. 144.

³¹⁸ *Ivi*, p. 674. Domenichino segue in maniera più fedele la descrizione di Ripa, raffigurando il giovane munito anche di freccia.

³¹⁹ Disegno conservato al Blanton Museum of Art di Austin (inv. 503.1999a).

³²⁰ RIPA (1603) 2012, pp. 230-231 (*Giustizia*), 446 (*Pace*).

³²¹ Disegno conservato al Blanton Museum of Art di Austin (inv. 503.1999b).

³²² RIPA (1603) 2012, pp. 491-494 (*Prudenza*), 590-592 (*Vigilanza*).

³²³ Disegno conservato al Département des Arts graphiques del Louvre (inv. RF41495 recto).

³²⁴ RIPA (1603) 2012, pp. 91-93 (*Castità*), 565-567 (*Temperanza*).

³²⁵ AMALTEO 1657, pp. 12-14. I disegni dei quattro tondi con i putti sono conservati al Nationalmuseum di Stoccolma. Cfr. BJURSTRÖM, MAGNUSSON 1998, nn° 817-820.

³²⁶ Sui danni occorsi alle sculture e agli errori nella restituzione degli attributi della *Felicità* e della *Maestà regia* si veda MILOVANOVIC 2002, p. 291.

La camera delle Virtù, com'è chiamata da Amalteo, è chiaramente dedicata alle qualità della regina, che si rispecchiano nella decorazione pittorica e scultorea della sala³²⁷. Le due figure bibliche di Giuditta ed Ester riprendono un *topos*, quello della *femme forte*, consueto e assai caro alla reggente alla quale nel 1647 era stata dedicata da Pierre Le Moyne la sua *Galerie des femmes fortes*. Entrambe le eroine, salvatrici del loro popolo per mezzo della forza e del coraggio dimostrati, non rappresentano solo un modello di virtù per Anna d'Austria, ma sono immagine stessa della regina, la quale grazie ai suoi meriti ha salvato il proprio regno dalle guerre intestine³²⁸.

Piccolo cabinet

Ultimo ambiente a essere decorato, il piccolo cabinet sulla riva della Senna fu allestito tra il 1657 e il 1660 e per questa ragione non si trova descritto nel libretto composto da Amalteo. Per la decorazione della stanza più intima dell'appartamento estivo, si optò per una soluzione spiccatamente francese già impiegata nell'appartamento d'inverno e assai tradizionale nelle residenze private. Abbandonata la volta affrescata delle sale precedenti, il cabinet presentava un soffitto ligneo e un lambris diviso in compartimenti, il cui contratto fu stipulato il 15 aprile 1657³²⁹. La boiserie, divisa in pannelli dipinti e separati da pilastri corinzi, prevedeva in origine cinque cornici e fu probabilmente in un secondo momento che si decise di aumentarne il numero per accogliere una serie più estesa di tele. Le pareti del cabinet ospitavano un ciclo dedicato alla vita di Mosè e composto di sette quadri di Romanelli raffiguranti i seguenti episodi: *Mosè salvato dalle acque* (fig. III.30), *Mosè e le figlie di Jetro* (fig. III.31), *Il miracolo delle quaglie* (fig. III.32), *La caduta della manna* (fig. III.33), *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* (fig. III.34), *L'Adorazione del vitello d'oro* e il *Passaggio del Mar Rosso* (fig. III.35). Due piccoli ovati di Pierre Patel con *Mosè esposto sul Nilo* e *Mosè seppellisce l'egiziano ucciso* completavano la decorazione incentrata sulla figura del profeta³³⁰. Una tela di soggetto allegorico, dipinta da Romanelli e raffigurante il *Trionfo di Minerva* (fig. III.36), ornava invece il soffitto ligneo. Le porte e i vari pannelli che formavano le boiserie furono decorate con arabeschi e piccole figurine dipinte da Charles Errard e Noël Coypel³³¹.

Come in precedenza anticipato, l'installazione del Muséum Central des Arts decretò la distruzione del cabinet, che fu unificato tra il 1798 e il 1800 alla camera dell'alcova, comportando

³²⁷ Il poeta friulano dedica alle virtù della regina rappresentate nella camera, la lunga ode che segue la sua descrizione. AMALTEO 1657, pp. 15-25.

³²⁸ OY-MARRA 2006, pp. 149-151. Si veda in particolare la citazione da Amalteo (1657, pp. 23-24) in merito a questa sovrapposizione delle eroine bibliche con Anna d'Austria.

³²⁹ Il soffitto ligneo fu scolpito da Pierre Dionis. Cfr. AULANIER 1955, p. 28. Per il contratto si veda HAUTECŒUR 1927, pp. 44-45.

³³⁰ I due piccoli sovrapporta di formato ovale furono realizzati nel 1660 da Pierre Patel e sono conservati al Louvre. Cfr. COURAL 2001, pp. 99-102, 167-171.

³³¹ Cfr. MESLAY 1994 (1995), pp. 51-58 e ALCOUFFE, COQUERY, MABILLE, DE ROCHEBRUNE 2002, pp. 139-140.

così la perdita e la dispersione degli elementi decorativi che lo caratterizzavano. Gran parte dei pannelli, delle porte e delle imposte delle finestre furono trasferiti al Palazzo del Luxembourg, dove furono successivamente rimontati nella Salle du Livre d'Or³³². Le tele di Romanelli furono invece disperse tra diversi musei francesi e la chiesa di Saint-Germain di Morancez: quest'ultima conserva il dipinto con *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, donato nel 1851 da Girolamo Bonaparte, al Museo del Louvre si trovano la *Caduta della manna* (inv. 576), il *Miracolo delle quaglie* (inv. 577), *Mosè difende le figlie di Jetro* (inv. 578) e due tele, fino a pochi anni fa considerate perdute, il *Passaggio del mar Rosso* (inv. 8545) e l'*Adorazione del vitello d'oro* (inv. 20901), infine il *Mosè salvato dalle acque* (inv. 575) è conservato al Castello di Compiègne. Il dipinto che invece ornava il soffitto fu spedito nel 1801 al Musée des Beaux-Arts di Lille, dov'è tuttora esposto.

L'ipotesi ricostruttiva dell'ambiente e della disposizione delle tele proposta da Meslay e Didier nel 1994³³³ è avvalorata dalla descrizione del cabinet fatta nel 1749 da Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, il quale ha elencato le tele seguendo la loro dislocazione topografica e il loro diverso formato³³⁴. I dipinti del viterbese vennero eseguiti tra il 1658 e il 1660, in seguito al suo rientro in patria. In effetti la rilettura dei documenti già noti da tempo³³⁵, ai quali vanno ad aggiungersene alcuni editi di recente³³⁶, getta maggiore chiarezza sui lavori del cabinet e sui dipinti eseguiti dall'artista viterbese. Contrariamente a quanto affermato da gran parte della critica³³⁷, Romanelli non lasciò interrotta la decorazione del piccolo ambiente partendo nella tarda estate del 1657 a lavori già iniziati. Il passaggio di una lettera, già segnalata da Laurain-Portemer e in seguito trascritta da Michel³³⁸, è passato completamente inosservato, pur attestandoci il rientro del pittore a Viterbo già il 28 maggio 1657, dunque ben prima della data del 4 settembre, tradizionalmente considerata come termine di riferimento³³⁹. Da queste lettere emerge che l'intero ciclo di tele venne realizzato da Romanelli a Viterbo e non iniziato in parte a Parigi e completato solo dopo in patria, in seguito ad un'improvvisa e inspiegabile partenza. L'artista già prima della fine dell'anno 1656 era consapevole che il suo soggiorno a Parigi era giunto quasi a termine, poiché in data 30 novembre, cogliendo l'occasione delle prossime festività natalizie, annunciava al cardinale Francesco Barberini

³³² MESLAY 1994 (1995), pp. 49-58.

³³³ La restituzione grafica del cabinet si deve a Frédéric Didier. Cfr. MESLAY 1994 (1995), pp. 64-65. Il contratto per il lambris del 15 aprile 1657 prevedeva solo cinque dipinti e non sette.

³³⁴ DEZALLIER D'ARGENVILLE 1749, pp. 33-34. Al contrario LÉPICIE (1652 pp. 168-174), pur descrivendo attentamente i singoli dipinti, scelse di seguire l'ordine cronologico delle storie rappresentate.

³³⁵ Lettera di Colbert a Mazzarino del 9 maggio 1658 pubblicata in Clément 1873, pp. 163-164 e la lettera di Romanelli a Barberini del 4 agosto 1660 in POLLAK 1913, p. 60, doc. 21.

³³⁶ Le lettere di Benedetti a Mazzarino del 22 marzo, 7 e 14 giugno e 5 luglio 1660 recentemente rintracciate e pubblicate in Primarosa 2018, pp. 230, 232-233.

³³⁷ Fa eccezione Loire che, considerando interrotta la decorazione del cabinet nel settembre del 1657 alla partenza di Romanelli (in realtà già partito alcuni mesi prima), cita la lettera del 4 agosto 1660 come prova dell'invio delle tele dall'Italia. Cfr. LOIRE 2006, p. 270 e OY-MARRA 2006, p. 146.

³³⁸ Laurain-Portemer 1969, p. 394, n. 2 e MICHEL 1998, p. 75.

³³⁹ La lettera del 4 settembre 1657 è stata pubblicata da POLLAK 1913, pp. 56-57, doc. 14. Bruno circoscrive il secondo soggiorno parigino tra il gennaio 1655 e i primi mesi del 1657 circa, cfr. BRUNO 2007, p. 329 n. 109.

di essere «alla fine del opera che faccio per la Maestà della Regina»³⁴⁰. Il pittore in quel momento doveva aver quasi finito la decorazione dell'anticamera di Apollo e Diana e di lì a poco avrebbe intrapreso quella dell'ultimo ambiente da lui affrescato, il vestibolo. Quest'ultima stanza era di ridotte dimensioni ma soprattutto la parte preponderante del decoro era costituita dagli stucchi di Anguier, il quale firmò il contratto ad inizio febbraio 1657, mentre la parte ad affresco era limitata ai due lunettoni e all'ovato centrale della volta. Non sorprende, dunque, che il pittore, consapevole dei più ridotti sforzi necessari a queste ultime imprese, ritenesse ormai conclusi i suoi lavori al Louvre. Inoltre, la scelta per il piccolo cabinet di una decorazione di stampo più tradizionale con boiserie e tele dipinte, maggiormente in linea con l'uso più ritirato e intimo di quest'ambiente, dispensava il pittore dal prolungare il suo soggiorno parigino dopo la conclusione degli ultimi affreschi, essendo già da più di due anni lontano dalla sua numerosa famiglia. Molto probabilmente, poche settimane dopo la stesura del contratto per il lambris (15 aprile 1657), Romanelli lasciò la Francia avendo però concordato di realizzare per Anna d'Austria le otto tele del cabinet, le quali furono tutte spedite dall'Italia, l'ultima nell'agosto 1660, quando il pittore stava completando «un piccolo quadro, [...] l'ultimo che chiude il Gabinetto della Regina di Francia»³⁴¹. Le informazioni contenute nelle lettere scritte in quest'arco di tempo consentono di datare con precisione solo alcune delle tele³⁴². I «due sopraporti», ai quali il Viterbese stava lavorando all'inizio del luglio 1660 e ancora al principio del mese di agosto, possono facilmente riconoscersi nelle due tele con il *Miracolo delle quaglie* e con *Mosè difende le figlie di Jetro* del Museo del Louvre³⁴³. Nella stessa missiva l'agente del cardinale comunicava la partenza del «quadro del Romanelli per la volta del gabinetto della Regina», ovvero il *Trionfo di Minerva* (inv. P.1) del Musée des Beaux-Arts di Lille, tela che dalla corrispondenza del 22 marzo risultava già dipinta ma non ancora del tutto asciutta e pertanto non inviata insieme ad altri due quadri per il cabinet³⁴⁴. L'identità di questi ultimi, probabilmente eseguiti nei mesi a cavallo tra il 1659 e il 1660, non è certa, così come quella delle prime tre tele che Colbert annunciava essere state realizzate dal pittore nell'agosto del 1658³⁴⁵. I prezzi pretesi dall'artista in base alle loro dimensioni e riferiti in questa missiva, 50 pistole per i due più piccoli e 80 per il più grande, ci inducono a riconoscere in quest'ultimo il dipinto con la *Caduta della Manna*, la tela più grande dell'intero ciclo.

Tra la fine del XVII e nel corso del XVIII secolo, la decorazione del cabinet fu la più apprezzata dell'appartamento estivo di Anna d'Austria per la sua ricchezza e la sua magnificenza, tre

³⁴⁰ POLLAK 1913, p. 56, doc. 13.

³⁴¹ *Ivi*, p. 60. Si tratta del *Miracolo delle quaglie* o del *Mosè difende le figlie di Jetro* di minore formato rispetto agli altri dipinti, misurando entrambi 102 x 195 cm. Nel dicembre 1665 sono ancora documentati lavori di doratura e alcune pitture di Noël Coypel per le finestre. Cfr. i pagamenti pubblicati in GUIFFREY, I, 1881, coll. 71-72.

³⁴² Si vedano quanto detto da Bruno 2007, pp. 324, 329 n. 113.

³⁴³ Si vedano le lettere di Benedetti a Mazzarino del 5 luglio 1660 e di Romanelli a Francesco Barberini del 4 agosto 1660.

³⁴⁴ Lettera di Benedetti a Mazzarino del 22 marzo 1660. Il dipinto del soffitto è ricordato come in procinto di partire nelle missive del 7 e 14 giugno.

³⁴⁵ Lettera di Colbert a Mazzarino del 9 maggio 1658.

tele dipinti da Romanelli per il lambris furono incise per il *Recueil Crozat* nel 1729 e l'intero ciclo descritto minuziosamente da Lépicié nel 1752 tra le più importanti opere delle collezioni reali³⁴⁶.

Se la tela del soffitto con la glorificazione di Minerva allude chiaramente al buon governo della Reggente, guidata dalla virtù della ragione e accompagnata dalle virtù cardinali, tra le quali un posto di primo piano è assegnato alla Giustizia, appoggiata distintamente al fascio mazariniano del primo ministro³⁴⁷, la scelta di decorare le pareti del cabinet con un ciclo dedicato alla storia di Mosè è apparsa singolare, ma certamente connessa ai concetti espressi attraverso la decorazione dell'appartamento di Anna d'Austria. La presenza di un importante ciclo decorativo sulla figura di Mosè nell'intimo cabinet della regina ha portato ad avanzare diverse letture d'ordine religioso, filosofico o politico, ancora poco approfondite³⁴⁸. Alcuni soggetti quali il *Passaggio del mar Rosso* e *Mosè difende le figlie di Jetro* sono stati letti come allegorie del trionfo della ragione sui piaceri, sulla scorta degli scritti del filosofo alessandrino Filone, una lettura in accordo col tema del soffitto, benché limitata ad alcuni episodi raffigurati nelle tele. Anche la vicinanza al fiume è stata vista come all'origine della scelta dei diversi soggetti connessi all'acqua, mentre, meno attendibile a nostro avviso, è l'ipotesi che, basandosi su una parte del mobilio presente nel cabinet alla morte di Anna d'Austria nel 1666, vedrebbe l'ambiente utilizzato come oratorio³⁴⁹. Nel ciclo infine si è voluta riconoscere un'allusione al giovane Luigi XIV, speranza di un futuro glorioso per il regno.

Tenendo conto della nota religiosità della regina madre, quest'ultima interpretazione in chiave politica appare come quella maggiormente convincente, soprattutto alla luce della fortuna dell'allegorismo di Filone ripreso nei trattati sull'educazione dei principi diffusi tra XVI e XVII secolo³⁵⁰. Le opere di Juan Marquez e Charles de Noailles, quella di quest'ultimo dedicata nel 1632 a Luigi XIII, presentano la figura di Mosè quale archetipo del capo politico, dal quale i sovrani, desiderosi di legittimare la propria autorità, possono trarre insegnamenti per la propria condotta³⁵¹. La figura del profeta legislatore e guida del proprio popolo, all'epoca dei difficili anni della schiavitù

³⁴⁶ Per le incisioni del *Recueil Crozat* di Jean Raymond, Simon Vallée e Jean-Baptiste Haussard si vadano il capitolo II.3 e l'Appendice III – Incisioni nn° 53-55. Per le descrizioni e menzioni del cabinet si vedano soprattutto Brice, A.-J. Dezallier d'Argenville, A.-N. Dezallier d'Argenville e Lépicié nell'Appendice I – Fonti nn° 78, 99, 146, 148.

³⁴⁷ Per la preminenza data alla figura della Giustizia e sull'uso del fascio littorio si veda LOSKOUTOFF 2007, pp. 190-193, 232-234.

³⁴⁸ Gli interrogativi sul ciclo sono riportati da LOIRE 2006, pp. 270-271; IDEM 2009, pp. 97-98. A tal proposito Brejon de Lavergnée riporta una lettura proposta da Sterkers di cui si tratterà poco oltre. Cfr. Brejon de Lavergnée in BREJON DE LAVERGNÉE, VOLLE 1988, p. 336.

³⁴⁹ Cfr. LOIRE 2006, p. 271. Pur ammettendo un cambiamento di soggetto, dall'allegorico al sacro, in seguito alla partenza del pittore, la presenza di «un tableau d'argent représentant la Vierge et saint Joseph» e di 24 candelieri non ci sembra costituire una prova dell'uso ad oratorio del cabinet, nel quale era presente un comune arredo. Per il mobilio si veda CORDEY 1930, pp. 267-268. Si ricorda inoltre che l'appartamento estivo era disabitato alla morte della regina avvenuta in inverno.

³⁵⁰ Sulla fortuna dell'interpretazione di Mosè da parte di Filone d'Alessandria si veda SOMON 2015, pp. 48-51, in particolare p. 50.

³⁵¹ Il trattato del teologo Juan Marquez del 1612 fu tradotto dallo spagnolo nel 1621 con il titolo *L'homme d'estat chrestien, tiré des vies de Moyses et Josué princes du peuple de Dieu*. Il testo del vescovo Charles de Noailles, *L'Empire du juste selon l'institution de la vraye vertu*, fu edito nel 1632.

egiziana e in seguito durante le peregrinazioni verso la Terra promessa, si fa modello ideale per il buon governo del giovane re, sostenuto e guidato dalla madre e dal primo ministro, i quali, superate le angustie degli anni della Fronda, intendono ristabilire la saldezza del potere monarchico nella persona dell'ormai maggiorenne Luigi. La saggezza del buon sovrano era quindi declinata nel *petit cabinet* attraverso la figura di biblica di Mosè e quella mitologica di Minerva, dea della Ragione, affiancata dalle virtù. Una sorprendente concordanza cronologica e tematica tra il decoro del cabinet e la sala di Mosè del Palazzo Reale di Amsterdam (ex sede del Municipio), è stata rilevata a tal proposito da Christian Sterkers. Nella volta della sala, al di sopra della decorazione scultorea e pittorica incentrata sulla figura di Mosè, Erasmus Quellinus il Giovane dipinse nel 1656 un'allegoria della città rappresentata nei panni di Minerva e circondata da diverse figure allegoriche tra le quali si riconoscono le virtù cardinali. I soggetti raffigurati dovevano offrire il modello esemplare per il buon governo della città, amministrata dagli scabini che qui tenevano consiglio³⁵².

Come nel caso della galleria di Palazzo Mazzarino, anche per la decorazione dell'appartamento estivo di Anna d'Austria al Louvre, si deve rilevare la quasi totale assenza di disegni, che documentino lo svolgersi del processo creativo dell'artista. L'incarico affidatogli di sovrintendere all'intero cantiere decorativo dell'appartamento comportò un impegno progettuale notevole, non soltanto riguardante le parti affrescate di ciascuna sala, ma anche dell'elaborazione degli stucchi architettonici e figurativi attraverso il mezzo grafico. Primi pensieri, studi d'insieme delle composizioni, disegni di figure e di dettaglio e i cartoni, così come progetti grafici da fornire agli stuccatori e agli scultori furono certamente approntati. L'esistenza di una simile produzione grafica è nota grazie ad alcune fonti. Già prima della partenza per Parigi, lo stesso Romanelli aveva richiesto tramite Benedetti dei chiarimenti sui luoghi e sulla natura delle decorazioni auspiccate al fine di «andar pensando al lavoro e farne anco li cartoni»³⁵³. Modelli in piccolo e disegni eseguiti dal pittore per gli ornamenti e le figure in stucco sono espressamente menzionati nei contratti firmati da Sasso e Anguier³⁵⁴. Gli unici disegni ad oggi noti dell'intera compagna decorativa documentano una fase ben avanzata della progettazione degli affreschi. Si tratta, infatti, di disegni di presentazione rifiniti e colorati che il pittore sottoponeva al vaglio dei committenti che potevano in tal modo valutare l'aspetto che l'opera avrebbe avuto una volta realizzata. Per le sale dell'appartamento si conoscono circa una quindicina di questi disegni, conservati in varie raccolte pubbliche e private. Cinque sono relativi all'anticamera dell'appartamento e illustrano le quattro stagioni (figg. III.37-

³⁵² STERKERS 1989, p. 205. Il disegno della composizione, identificato da Schneider, è conservato al Département des Arts graphiques del Louvre (inv. 22302). Cfr. Schneider 1925, pp. 54-57.

³⁵³ Lettera di Benedetti del 29 giugno 1654. L'artista conoscerà l'entità e il tipo di decorazione richiesta solo giunto a Parigi nell'autunno dello stesso anno, lavorando quindi ai progetti grafici sul posto.

³⁵⁴ Si vedano i contratti del 15 maggio 1655 per il grand cabinet e del 4 e 15 dicembre 1655 per la camera della regina. Cfr. Appendice I – Fonti n° 45.

40)³⁵⁵ e *Marsia e Apollo* (fig. III.41)³⁵⁶. Per il gran cabinet possediamo un disegno per la scena centrale della volta con la *Glorificazione di Roma* (fig. III.42)³⁵⁷ e tre per le scene romane relative a Scipione, a Cincinnato e al Ratto delle Sabine (figg. III.43-45)³⁵⁸. Dell'ultimo ambiente affrescato invece esistono i disegni per le tre lunette con le virtù teologali (Temperanza, Giustizia e Prudenza, figg. III.46-48)³⁵⁹ e per i quattro tondi con i putti (figg. III.49-52)³⁶⁰. Diversa è la situazione per il piccolo cabinet affacciato sulla Senna per il quale ci sono noti i disegni di composizione a penna con acquarellature o a matita per alcune delle tele come quelle con *Mosè e le figlie di Jetro* (fig. III.53)³⁶¹, il *Miracolo delle quaglie* (fig. III.54)³⁶² e l'*Adorazione del vitello d'oro* (fig. III.55)³⁶³. Della tela con il *Trionfo di Minerva* posta al centro del soffitto si conservano più disegni: due studi d'insieme della composizione che presentano qualche variazione rispetto all'opera definitiva, uno conservato a Lille (fig. III.56)³⁶⁴ e l'altro a Stoccolma (fig. III.57)³⁶⁵. Quest'ultimo, raffigurante un'allegoria dedicata a Roma, alla quale alludono i gemelli divini e la lupa che sostituiscono i putti col giglio francese e la nave, è sempre stato considerato un disegno preparatorio di mano di Romanelli, ma riteniamo sulla scorta di Merz che si tratti di una copia derivata dal dipinto con questa importante variazione del soggetto. Infine di questo dipinto si conserva l'unico studio di drappaggio noto di Romanelli relativo alla figura troneggiante della dea (fig. III.58)³⁶⁶. Tutti questi ultimi disegni furono eseguiti in Italia e non richiedevano un trattamento accurato nel loro grado di finitezza, come nel caso dei disegni sottomessi allo sguardo dei committenti.

Quasi tutti questi disegni erano presenti in diversi cataloghi di vendita settecenteschi, spesso rapidamente descritti accanto ad altri studi grafici attribuiti a Romanelli, i quali per tecnica e per soggetto possono essere considerati ulteriori disegni di presentazione per le sale affrescate dal pittore nel Louvre. Così tra i disegni venduti nel 1759 e appartenenti all'abate Le Prince compaiono «Deux jolis Desseins colorés de Romanelle; l'un est Judith, prête à couper la tête d'Holopherne; l'autre est Diane & Endymion»³⁶⁷, mentre tra gli studi in precedenza ricordati che sono identificabili nel lotto di sei disegni dipinti a guazzo della vendita di Jean de Jullienne del 1767 possiamo aggiungere lo studio

³⁵⁵ Al Nationalmuseum di Stoccolma, cfr. BJURSTOM, MAGNUSSON 1998, nn° 813-816.

³⁵⁶ Agli Uffizi, cfr. Fischer Pace 1997, p. 121.

³⁵⁷ Parigi, collezione privata. Cfr. MONBEIG GOGUEL, RAMADE 2015, p. 120, n° 39.

³⁵⁸ In collezione privata (*Cincinnato*), cfr. Rosenberg 1974, pp. 51-52. Il *Ratto delle Sabine* e la *Continenza di Scipione* al Louvre.

³⁵⁹ BOBER, BORA 2001, pp. 166-167 (Blanton Museum di Austin, *Temperanza* e *Giustizia*) e al Louvre (*Prudenza*).

³⁶⁰ BJURSTOM, MAGNUSSON 1998, nn° 817-820.

³⁶¹ Al Los Angeles County Museum.

³⁶² A Londra, Courtauld Institute of Art.

³⁶³ Agli Uffizi di Firenze, cfr. MERZ 2005, p. 173.

³⁶⁴ Cfr. MERZ 2005, pp. 183, 198.

³⁶⁵ Al Nationalmuseum di Stoccolma, cfr. BJURSTOM, MAGNUSSON 1998, n° 812.

³⁶⁶ A Düsseldorf, cfr. MERZ 2005, p. 199.

³⁶⁷ Cfr. Tabella cataloghi vendita francesi – Disegni n° 125.

per la scena di Giuditta e Oloferne e quello per la lunetta con la Fortezza nella camera della regina³⁶⁸. La composizione ottagonale per la volta della stessa stanza, affrescata con la *Religione e le tre virtù teologali*, pensiamo possa riconoscersi nel «Dessin octagone colorié, allégorie pour la Religion» descritto alla vendita di Claude-Guillaume de Besse del 1786³⁶⁹. Maggiori dubbi invece riguardano un altro disegno, questa volta fatto a penna e bistro con rialzi di biacca, apparso in due vendite del 1789 e del 1791. Nella prima è descritto un disegno che rappresenta lo stemma della Francia sormontato da una leggenda³⁷⁰. Maggiori informazioni ci sono offerte dal secondo catalogo di vendita nel quale «des Armes de France, [sont] accompagnées d'un guerrier & d'une femme, sous l'embleme de la force»³⁷¹. Nel guerriero e nella donna potrebbero leggersi Marte e Minerva che nel soffitto del vestibolo sostenevano i gigli formando con la corona regia lo stemma del regno di Francia, nonostante nel foglio non sia descritto Mercurio, forse ancora non presente nello studio preparatorio. Infine, ai disegni per le tele consacrate alla storia di Mosè, può forse essere accostato quello apparso nel 1798 a Londra alla vendita di John Campbell, duca di Argyll, raffigurante il *Passaggio del Mar Rosso*³⁷².

Prendendo in considerazione nella sua globalità l'intera campagna decorativa intrapresa a partire dal 1653 nel Palazzo del Louvre, è stato osservato come alcuni temi siano trattati dagli artisti a distanza di pochi anni nell'ottica di un programma di rinnovamento generale degli ambienti reali connotati da ben precisi messaggi politici³⁷³. In particolar modo, le decorazioni compiute da Le Sueur e dai suoi collaboratori nell'appartamento del re e in quello invernale della regina madre, come la decorazione di Romanelli e Anguier per quello estivo presentano espliciti riferimenti al concetto di buon governo dello stato e alle qualità necessarie per il suo esercizio. Dopo i disordini della Fronda, nelle stanze reali del Louvre s'intende riaffermare in maniera puntuale l'autorità del potere monarchico ristabilito, affidandolo ad un programma di immagini che si avvale liberamente dell'allegoria e della storia sacra o profana. Come si è potuto osservare ogni sala dell'appartamento estivo è incentrata su concetto pertinente all'immagine o all'esercizio del potere, quale la pace, la prosperità, la giustizia o la saggezza del sovrano. Alcuni di questi soggetti, ma soprattutto alcuni aspetti legati all'immagine monarchica, sono comuni all'intera decorazione dei diversi appartamenti, come ad esempio il tema sulla giustizia già affrontato nelle due sovrapporte dell'alcova invernale

³⁶⁸ I sei disegni di Romanelli della vendita Jullienne rappresentano *Ester e Assuero*, *Marsia e Apollo*, la *Giustizia*, la *Forza*, la *Prudenza* e la *Temperanza*. 30 marzo – 30 maggio 1767, cfr. Tabella cataloghi vendita francesi – Disegni n° 31.

³⁶⁹ Cfr. 12-15 gennaio 1786, cfr. Tabella cataloghi vendita francesi – Disegni n° 102.

³⁷⁰ Cfr. 9-12 febbraio 1789, cfr. Tabella cataloghi vendita francesi – Disegni n° 132.

³⁷¹ Cfr. 30 marzo – 2 aprile 1791, cfr. Tabella cataloghi vendita francesi – Disegni n° 138.

³⁷² Londra, 21-23 maggio 1791.

³⁷³ Si vedano le principali osservazioni di MILOVANOVIC (2002, pp. 288, 293) e il più conciso pensiero di BREJON DE LAVERGNÉE (1988, p. 337).

della regina di Le Sueur con Giunone prorettrice di Cartagine e nemica di Troia³⁷⁴, che illustrano i concetti della giustizia ricompensatrice e punitiva affrontanti poco tempo dopo da Romanelli negli affreschi dell'anticamera di Apollo e Diana. La figura della Giustizia, presente nella perduta *Allegoria della monarchia francese*³⁷⁵ di Le Sueur per la camera da letto del re, è affrescata da Romanelli tra le virtù della camera della regina e dipinta accanto a Minerva nella tela del piccolo cabinet, anch'essa allegoria politica. L'intervento del Viterbese nell'appartamento estivo della regina s'inserisce pertanto nel quadro più ampio del rinnovamento del Louvre, affidando di volta in volta alla storia sacra o romana, alla mitologia e all'allegoria la celebrazione del potere monarchico e dei suoi principali esponenti: il re, la regina madre, destinataria di due appartamenti, e il suo primo ministro il cardinale Mazzarino.

Come avremo modo di vedere, le sale dipinte da Romanelli nell'appartamento estivo d'Anna d'Austria si pongono in un momento chiave nella storia della concezione della grande decorazione francese delle residenze reali, costituendo un modello al quale rifarsi e al contempo superare.

³⁷⁴ I due dipinti si conservano presso la Pinacoteca manfrediana del Seminario Patriarcale di Venezia. Cfr. MÉROT 1987, pp. 309-310.

³⁷⁵ Cfr. IDEM 1987, pp. 313-314 e Idem 2001, p. 482.

I.1.D I DIPINTI D'ALTARE DI ROMANELLI E DELLA SUA BOTTEGA NELLA FRANCIA TRA XVII E XVIII SECOLO

Numerose zone d'ombra permangono su una serie di pale d'altare, note attraverso documenti o tuttora presenti in Francia, per le quali è stato pronunciato con minore o maggiore convinzione il nome di Romanelli.

L'Assunzione della cappella di Palazzo Mazzarino

Unica certa commissione passata a Romanelli durante i suoi soggiorni in Francia è la pala d'altare raffigurante l'*Assunzione della Vergine* per la cappella del Palazzo di Mazzarino. Registrata nell'inventario del 1661, la tela di grandi dimensioni (218,7 x 137,7 cm)³⁷⁶ era stata richiesta per la cappella dell'appartamento nuovo, i cui lavori si erano conclusi nel giugno del 1658, sebbene la cappella rimanesse ancora imperfetta³⁷⁷. La nota dell'inventario con la quale si specifica che la tela era realizzata «pour servir a la chapelle de l'appartement neuf»³⁷⁸, lascerebbe intendere che l'opera non fosse ancora stata posta sull'altare. Al di là di questa menzione inventariale, non abbiamo nessun'altra fonte che ricordi questa opera, non presente nei successivi inventari del palazzo né descritta da Sauval, il quale nella sua guida parigina descrisse dell'altare solo i due angeli in stucco di Michel Anguier³⁷⁹.

Il Martirio di sant'Orsola

Nelle sue *Notes manuscrites*, parlando del corpus d'incisioni di Nicolas de Poilly, Pierre-Jean Mariette menziona una stampa raffigurante *Sant'Orsola* (fig. A.III.30) «d'après le tableau qui est à la Sorbonne et qui, je crois, est de Romanelli»³⁸⁰. L'informazione data dall'autore anche nella parte delle note riferite all'opera incisa tratta dal Viterbese³⁸¹, documenterebbe l'esistenza intorno alla metà del XVII secolo di un simile dipinto nella cappella universitaria, riedificata per volere del cardinale Richelieu tra il 1635 e il 1644 da Lemercier. Nessuna delle descrizioni sei-settecentesche della chiesa ricorda il dipinto tra quelli che ne decoravano gli altari³⁸², ma alcuni documenti rivoluzionari

³⁷⁶ YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, p. 220, n° 1276: «Un autre fait par Romanelly sur toile representant l'Assomption de la Vierge, hault de six piedz neuf poulces et large de quatre piedz trois poulces».

³⁷⁷ Cfr. la lettera di Colbert a Mazzarino citata in Michel 1999, pp. 510, 535, nn. 21-22.

³⁷⁸ YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, p. 220, n° 1276

³⁷⁹ SAUVAL 1724, II, p. 179.

³⁸⁰ MARIETTE 1740-1770, VI, f. 264. Cfr. anche LOTHE 1994, p. 294 n° 73.

³⁸¹ MARIETTE 1740-1770, VII, f. 126.

³⁸² Né Sauval, né Brice o Dezallier d'Argenville ricordano un dipinto di tale soggetto alla Sorbona. Cfr. WEIL-CURIEL 2005, p. 56

sembrano avvalorare quanto riportato da Mariette. Un quadro con un *Martirio di sant'Orsola* di Romanelli, detto provenire dalla Sorbona, si trova citato a più riprese nelle liste redatte da Alexandre Lenoir negli anni '90 del XVIII secolo³⁸³. L'opera, temporaneamente deposta al Convento dei Petits-Augustins ma non facente parte del *Musée des monuments français* di Lenoir, riappare un'ultima volta in occasione di una vendita, tenutasi nella capitale parigina nel 1810, di dipinti provenienti per la maggior parte da chiese parigine³⁸⁴. Un probabile bozzetto o una copia della pala, conservato un tempo in collezione privata a Viterbo, è noto attraverso una fotografia³⁸⁵.

L'Adorazione dei pastori con san Francesco d'Assisi e santa Chiara di Rouen

Lo stile della pala d'altare dell'*Adorazione dei pastori con san Francesco d'Assisi e santa Chiara* (fig. IV.54), conservata al Musée des Beaux-Arts di Rouen ma proveniente dall'altare maggiore del convento domenicano della città, ha fatto pronunciare il nome di Romanelli da parte di Rosenberg e Kerber, che hanno datato l'opera al secondo soggiorno parigino dell'artista (1655-1657 circa)³⁸⁶. Contrariamente a quanto affermato nella scheda del catalogo del 1984, il dipinto è ricordato già nelle liste di opere confiscate a Rouen in epoca rivoluzionaria. Nel catalogo stilato da Charles Le Carpentier nel 1795, tra le opere ritirate dal Couvent des Gravelines, si fa menzione della pala definita «d'un pinceau moëlleux et d'un assez beau fini» e attribuita ad un «maître inconnu de l'école de Cortone»³⁸⁷. Probabilmente lo stesso dipinto va riconosciuto nel «beau tableau du maître-autel» che lo stesso Le Carpentier aveva visto nel convento e fatto trasferire in deposito il 13 febbraio 1794 (24 pluviôse)³⁸⁸. L'evidente connotazione francescana del dipinto, che mal di accorderebbe ad un convento di osservanza domenicana, si spiega per la primitiva presenza della comunità di clarisse inglesi di Gravelines, qui stabilitesi nel 1651 con la fondazione del monastero su concessione della regina Anna d'Austria³⁸⁹. Quest'ultima è stata pertanto considerata la più probabile committente della pala d'altare richiesta al pittore durante i suoi lavori condotti nell'appartamento estivo del Louvre³⁹⁰. Silvia Bruno ha per prima avanzato la proposta di vedere nel dipinto la mano di Giuseppe

³⁸³ Arch. nat., F/17/1039/A, doc. 13, *État des tableaux déposés dans la chapelle de la Sorbonne*, 26 settembre 1792. LENOIR 1794, p. 126 n° 258 e *État des tableaux* 1795, cit in *Archives du Musée des Monuments français*, II, 1886, p. 264, n° 436.

³⁸⁴ Per la vendita si vada lo studio di SCHNAPPER – TERNOIS 1976.

³⁸⁵ Fotografia presente in Fototeca Zeri.

³⁸⁶ Olio su tela, h. 305 x 176 cm. Cfr. Appendice – Tabella dipinti n° ... Rosenberg in BERGOT, LAVALLE, ROSENBERG 1984, p. 85 n° 7. Il dipinto era stato attribuito a Philippe de Champaigne in GODEFROID 1970-1971 (1973), p. 206.

³⁸⁷ Le Carpentier 1795, sebbene non citato nella scheda, il riferimento alla lista è presente nella Tabella posta alla fine del catalogo di BERGOT, LAVALLE, ROSENBERG 1984. Cfr. Appendice Fonti – n° ...

³⁸⁸ Le Carpentier 1795a trascritto in de BEAUREPAIRE 1886, VII, p. 24.

³⁸⁹ Il convento e la chiesa furono fondati nel 1651, sebbene quest'ultima sia stata consacrata solo nel 1667. Cfr. GODEFROID 1970-1971 (1973), pp. 201, 203 e WEIL-CURIEL 2005, pp. 55-56, 64 n. 87.

³⁹⁰ LAVALLE 1984, p. 49; Rosenberg in BERGOT, LAVALLE, ROSENBERG 1984, p. 85; LAVALLE 1988, p. 56 e WEIL-CURIEL 2005, p. 56.

Belloni, discepolo del viterbese, probabilmente al suo seguito a Parigi in qualità di aiuto³⁹¹. L'acuta lettura stilistica della studiosa è stata comprovata da un documento rintracciato da Merz e riguardante il pagamento nell'aprile 1659 di 70 scudi ricevuti da Belloni per una *Natività* spedita dal cardinale Francesco Barberini alle clarisse inglesi del monastero di Rouen³⁹². Alla luce di questa importante scoperta il dipinto può rientrare tra i numerosi "doni diplomatici" che il cardinale Barberini aveva indirizzato sin dal pontificato di Urbano VIII ai vari sovrani, ministri e ambasciatori. Informato da Romanelli dei possibili desideri della regina per il convento da lei istituito, il cardinale, sempre sollecito a ringraziare la corte francese della protezione offertagli, commissionò l'opera al pittore stesso o, forse su suggerimento di questo, al suo allievo Belloni, trovandosi il viterbese già oberato dal lavoro delle tele per il cabinet della regina.

Il Riposo durante la fuga in Egitto di Nantes

Fin dal suo invio nel 1804 al Musée des Beaux-Arts di Nantes, la pala d'altare raffigurante il *Riposo durante la fuga in Egitto* (fig. IV.56)³⁹³ è stata assegnata al pennello del pittore viterbese, attribuzione ritenuta a tutt'oggi come valida. La provenienza da una non meglio precisata chiesa parigina, segnalata da Merson³⁹⁴, è accertata da Weil-Curiel che ha messo in relazione il dipinto con quello di analogo soggetto proveniente dalla cappella della Sorbona e consegnato al Muséum Central des Arts il 12 dicembre 1792³⁹⁵. Il documento non precisa le dimensioni dell'opera ma riteniamo che il dipinto possa riconoscersi nella *Sacra Famiglia* di Romanelli menzionata in una memoria di lavori di rintelaiatura del 5 agosto 1793, in cui le misure riportate – 7 piedi 8 pollici su 5 piedi, equivalenti a 248,4 x 162 cm – sono coincidenti con quelle della tela di Nantes (248 x 160 cm)³⁹⁶. La tela è stata riferita agli anni centrali del quinto decennio del Seicento o propriamente eseguita nel corso del primo soggiorno parigino del pittore (1646-1647), sulla base del confronto, a nostro avviso non particolarmente stringente, con la pala di simile soggetto per la chiesa di San Carlino alle Quattro

³⁹¹ BRUNO 2007, pp. 323-324, 329 n. 109. Nella lettera di Benedetti del 29 giugno 1654 si fa riferimento a un "giovane" che avrebbe accompagnato Romanelli nel suo soggiorno a Parigi, ma abbiamo certezze sull'identità.

³⁹² MERZ 2005, pp. 204, 467 n. 9. La proposta di Bruno era stata comunicata in occasione del convegno del 2004 su *I Barberini e la cultura europea del Seicento* i cui atti sono stati pubblicati solo nel 2007.

³⁹³ Olio su tela, 248 x 160 cm, inv. 136. Cfr. BREJON DE LAVERGNÉE, VOLLE 1988, p. 288; SARRAZIN 1994, pp. 226-227 (con bibliografia precedente) e CHAVANNE 2008.

³⁹⁴ MERSON 1883 (1887), p. 93: «Provient d'une église de Paris. Donnée par le Gouvernement en 1804».

³⁹⁵ WEIL-CURIEL 2005, p. 56. Lo studioso propende per una ipotetica provenienza dalla fondazione mazzariniana del Collège des Quatre-Nations, ma né descrizioni né altri documenti comprovano l'ipotesi. La Sorbona, nella quale stando ai documenti rivoluzionari erano altre opere di Romanelli o attribuite alla sua scuola, poteva essere stata una sede provvisoria o deposito di dipinti provenienti da altri contesti. Per il documento del 1792 cfr. Appendice I – Fonti (A.I.4).

³⁹⁶ Arch. nat., *Mémoire des travaux*, 5 agosto 1793 cit. in *Archives de l'Art français*, III, 1909, p. 258. Cfr. Appendice I – Fonti (A.I.4). L'opera è poi menzionata in altri documenti del 1797 pubblicati in CANTAREL-BESSON 1992, pp. 171-172, 176.

Fontane³⁹⁷. Un disegno a penna e quadrettato, in collezione privata, è stato pubblicato da Kerber (fig. IV.55)³⁹⁸. Il foglio differisce dalla pala solo per il doppio gesto di Gesù, che indica con entrambe le mani il versetto di Isaia tenuto da Giuseppe, gesto ridondante poi corretto nell'esecuzione del dipinto. Un particolare indizio, supportato da altri raffronti stilistici, ci porta ad avanzare l'ipotesi che la pala sia stata eseguita nel decennio successivo. Francesco Saracino ha richiamato l'attenzione su un dipinto di Charles Le Brun, per il quale, secondo l'autore, il pittore francese avrebbe tratto alcuni spunti a partire dall'opera di Romanelli. Si fa riferimento ad una *Sacra Famiglia* (fig. IV.57) conservata a Minneapolis, che raffigura una scena di lettura delle sacre scritture durante la fuga in Egitto, soggetto molto vicino a quello della pala del viterbese³⁹⁹. La tela, dipinta per il consigliere Pierre Poncet e databile tra il 1654 e il 1660, è anche nota attraverso due altre repliche autografe e grazie ad un'incisione di Gilles Rousselet (fig. IV.58)⁴⁰⁰. Saracino ha ipotizzato una dipendenza del dipinto di Le Brun da quello di Romanelli, notando una simile disposizione dei personaggi, in particolare la posizione e l'attitudine del Bambino, benché tutto sia raffigurato in maniera speculare⁴⁰¹. Secondo lo studioso Le Brun avrebbe visto il grande dipinto di Romanelli, traendone alcuni elementi per le sue creazioni su questo tema dell'infanzia di Gesù. Un elemento ci fa però credere che possa essere avvenuto esattamente il contrario proprio in virtù della più vistosa differenza legata all'inversione della composizione. La posizione del Bambino nel dipinto di Romanelli è nello stesso verso di quella della stampa di Rousselet, pertanto ci sembra più plausibile che Romanelli, forse durante il suo secondo soggiorno parigino, abbia visto l'incisione tratta dal dipinto di Le Brun e, in maniera autonoma o su suggerimento della committenza, abbia deciso di rielaborare in una più ampia composizione il motivo formato dalla Vergine e dal Bambino, desunto attraverso la stampa. Il disegno preparatorio già ricordato potrebbe serbare traccia di questa derivazione proprio nel gesto della mano sinistra del Bambino che sia nell'incisione che nel foglio indicano le sacre scritture, gesto poi modificato da Romanelli nella pala assegnandolo all'altra mano. Riteniamo invece più artificiosa l'inversione che Le Brun avrebbe dovuto compiere per rielaborare la composizione nella sua tela. Il dipinto di Romanelli, seguendo questi ragionamenti, dovrebbe pertanto collocarsi nella seconda metà degli anni '50 del Seicento, una datazione che non contrasta troppo confrontando l'opera con alcune creazioni di quegli anni, come la pala dell'*Annunciazione* (fig. IV.59, 1658-1660 ca.) o il *Trionfo di Minerva* (fig. III.36, 1660) per il cabinet di Anna d'Austria con le quali possiamo notare una grande affinità nei volti delle protagoniste femminili. Nonostante le prime notizie sulla pala risalgano alle fonti rivoluzionarie dell'ultimo decennio del Settecento, l'opera potrebbe essere stata commissionata

³⁹⁷ BREJON DE LAVERGNÉE, VOLLE 1988, p. 288 e SARRAZIN 1994, p. 227.

³⁹⁸ Kerber 1979, pp. 5, 13, n. 37, fig. 24.

³⁹⁹ Cfr. SARACINO 2008, soprattutto pp. 94-98. Sulla storia del dipinto si veda anche GADY 2010, p. 166.

⁴⁰⁰ Per l'incisione MEYER 2004, p. 120, n° 4.

⁴⁰¹ SARACINO 2008, p. 97.

durante il secondo soggiorno francese del pittore e spedita in seguito dall'Italia, come avvenuto in diverse occasioni, ad esempio con le tele della regina madre.

L'Adorazione dei pastori di Lione

Nella chiesa di Saint-Paul di Lione, ma forse proveniente dalla chiesa dei carmelitani, si conserva una pala d'altare raffigurante un'*Adorazione dei pastori* (fig. IV.60) attribuita a Romanelli⁴⁰². Il cattivo stato di conservazione dell'opera, pesantemente trasfigurata da ridipinture, non permette di valutare appieno l'originalità dell'opera, per la quale non si conoscono documenti né antiche descrizioni. Unica possibile traccia della tela può essere la rapida menzione fatta da Liotard nel 1781 di alcune tele di Romanelli presenti a Lione caratterizzate da un forte impiego di contrasti luministici attraverso il chiaroscuro⁴⁰³.

In aggiunta ai dipinti d'altare già citati, le fonti rivoluzionarie ricordano altre opere, attribuite a Romanelli o alla sua scuola, confiscate e ricollocate provvisoriamente presso il Musée des Monuments français di Lenoir o al Musée Central des Arts.

Il pittore Gabriel-François Doyen, incaricato nel 1790 di stilare l'inventario dei dipinti conservati nella chiesa dei Domenicani di rue du Bac, menziona cinque tele anonime, presenti nelle cappelle e nel refettorio del convento, eseguite però «dans le goût de Romanelli»: una *Santa Caterina da Siena*, un *San Giacinto o Domenico in preghiera davanti la Vergine*, una *Santa Caterina in carcere* ed infine due pendants raffiguranti la *Vergine annunciata in ginocchio* e l'*arcangelo Gabriele*⁴⁰⁴. L'estensore dell'inventario, registrando alcuni dei dipinti, non esista ad esprimere il suo apprezzamento definendoli *soavi* o *deliziosi*, aggettivi che, come vedremo nella seconda parte della tesi, sono spesso impiegate nei cataloghi di vendita o nella letteratura artistica settecentesca per caratterizzare lo stile del viterbese o delle sue opere.

Infine il nome di Romanelli è associato ad altre opere, quali una *Presentazione al Tempio della Vergine* e una *Pentecoste*, indicate come di scuola del viterbese e provenienti sempre dalla cappella della Sorbona, e un enigmatico dipinto raffigurante un «Saint tenant une vierge d'une main et un saint-ciboire de l'autre, par Romanelle» reintelato nel 1793⁴⁰⁵.

⁴⁰² L'attribuzione si deve a Pierre Rosenberg. Cfr. KERBER 1983, p. 44 e CHOMER 1985, p. 9.

⁴⁰³ Liotard 1781, p. 72. Cfr. Appendice I – Fonti n° 125.

⁴⁰⁴ I due dipinti raffiguranti l'*Annunciazione* si ritrovano menzionati in un documento del 1792-1793 ca. Cfr. Appendice I – Fonti (A.I.4).

⁴⁰⁵ Cfr. Appendice I – Fonti (A.I.4).

I.2 ROMANELLI NELLE COLLEZIONI FRANCESI DEL SEICENTO

Interrogato da Giulio Mazzarino sulla convenienza d'inviare presso la corte francese dei dipinti, il segretario di Luigi XIII, Michel Particelli d'Hémery conveniva sulla proposta del prelado, rispondendo in una lettera del 1631 «[...] de rien envoyer en ce lieu que des tableaux parce que tout le reste ne peust estre si bien recu en nostre court que de tableaux [...]»⁴⁰⁶. I numerosi riferimenti a questo genere d'invii, contenuti nella corrispondenza politica e non scambiata tra Parigi e Roma nel corso del quarto decennio del Seicento, mostrano il crescente moto d'interesse verso un'ampia ed eterogenea produzione artistica e di beni di lusso proveniente dall'Italia e costituita non solo da sculture e quadri ma anche da profumi, saponi, guanti, ventagli, vasi di cristallo e studioli intarsiati⁴⁰⁷. Ad alimentare in Francia questa germinale curiosità per le cose d'arte – che vedrà nei decenni successivi la moltiplicazione delle collezioni di pittura e scultura – furono principalmente i contatti diretti con l'ambiente italiano da parte degli amatori francesi, spesso residenti nella penisola per brevi o lunghi soggiorni in relazione a precisi incarichi politico-diplomatici. L'attrazione esercitata dall'arte italiana sui curiosi d'oltralpe era inoltre ulteriormente stimolata dalla stessa politica di seduzione intrapresa da parte delle corti italiane, le quali non esitavano ad affidare alla produzione artistica il delicato compito di agevolare il buon esito d'importanti missioni ufficiali⁴⁰⁸.

Consuetudine comune tra le corti italiane nel corso del Seicento, l'invio di dipinti come doni diplomatici venne impiegata sempre di più come strumento di fascinazione presso le corti straniere, dove l'interesse per le opere d'arte della penisola faceva breccia negli animi dei sovrani e dei loro prossimi. Sin dal principio del Seicento, la presenza su trono francese di una regina fiorentina, di cui sono ben noti gli interessi artistici soprattutto nel campo del mecenatismo, ha contribuito non poco allo sviluppo di siffatte inclinazioni a partire dalla cerchia di persone a lei più prossime⁴⁰⁹. La protezione accordata da Maria de' Medici a Philippe de Champaigne e a Simon Vouet, le commissioni a Rubens, come i contatti presi con Gentileschi, Reni e Guercino, invitati a trasferirsi a Parigi, documentano in maniera eloquente i desideri della regina di servirsi dei migliori pennelli in circolazione, da impiegare prevalentemente per la decorazione della propria residenza del

⁴⁰⁶ Lettera di Particelli d'Hémery a Mazzarino del 12 luglio 1631 in MICHEL 1999, pp. 24-25. Lettera solo citata da LAURAIN-PORTEMER 1975, p. 90 n. 2.

⁴⁰⁷ A Georges Dethan e a Madeleine Laurain-Portemer spetta l'avvio delle prime puntuali ricerche sull'importante documentazione archivistica conservata presso gli Archives du Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères di La Courneuve, ampiamente indagata dagli studi successivi.

⁴⁰⁸ Sugli invii di questo tipo di "bagatelle" e "galanterie" alla corte francese e sulla "propagande par l'objet" si veda in particolar modo LAURAIN-PORTEMER 1975, pp. 65-69. Più in generale si veda il convegno dedicato al tema del rapporto tra la diplomazia e le arti nel Seicento curato da CROPPER 2000.

⁴⁰⁹ Su Maria de' Medici mecenate e collezionista si vedano MARROW 1982 e SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 125-130 e più recentemente le mostre dedicate alla regina a Blois e Firenze, cfr. BASSANI PACHT, CRÉPIN-LEBLOND, SAINTE FARE GARNOT, SOLINAS 2003 e CANEVA, SOLINAS 2005.

Luxembourg per la quale ricercava in Italia statue e dipinti⁴¹⁰. Pronta ad acquistare importanti opere – celebre è la vicenda del *Ratto di Elena* di Guido Reni⁴¹¹ – la regina fu spesso la destinataria di omaggi artistici, come le dieci tele di Giovanni Baglione raffiguranti Apollo e le Muse spedite nel 1624 dal duca Ferdinando Gonzaga e riunite nel *Cabinet des Muses* del suo palazzo⁴¹². È all'ombra di Maria de' Medici che il cardinale Richelieu fece il suo debutto nel mondo artistico, inizialmente vestendo i panni d'intermediario nelle commissioni e nella ricerca di opere ma formando nel contempo il proprio gusto personale. Soprattutto dopo l'esilio della regina nel 1631, il cardinal ministro, in quegli anni interessato a commissionare e ad acquistare opere per le sue residenze, divenne la personalità più in vista della corte alla quale indirizzare simili omaggi⁴¹³.

Volendo ricercare nell'ambiente italiano gli autentici artefici del risveglio presso la corte francese del gusto per la pittura, questo ruolo deve senz'altro essere riconosciuto alla famiglia Barberini⁴¹⁴. Nel corso del Seicento il pontefice Urbano VIII e i suoi nipoti ricorsero in maniera assidua all'arte come strumento posto al servizio della diplomazia tanto papale quanto prettamente familiare, divenendo un modello per i personaggi gravitanti attorno alla loro cerchia. Prima importante occasione nei confronti del regno di Francia fu offerta dalla legazione parigina del cardinal Francesco nel 1625, quando, tra i doni rivolti alla famiglia reale, alcuni quadri di Antonio Tempesta, Domenichino e Francesco Albani furono regalati alla regina madre⁴¹⁵. Nel corso dei decenni successivi i Barberini seguirono su questa via facendosi ambasciatori dell'arte italiana e destinando alla corte francese numerosi dipinti di maestri moderni e contemporanei. Educato nella Roma barberiniana, fu a stretto contatto con la famiglia pontificia che il futuro cardinale Mazzarino mosse i primi passi nel campo degli invii diplomatici di opere d'arte, dimostrandosi nel corso degli anni '30 del Seicento un accorto discepolo e assumendo questo particolare ruolo di intermediario, inizialmente in qualità di agente del cardinale Antonio Barberini. Le missive scambiate da Mazzarino con i propri interlocutori abbondano di richiami all'invio da Roma e in generale dalla penisola di dipinti, nonché di copie dai grandi maestri o di sculture, doni da parte del cardinale Antonio e

⁴¹⁰ Si veda ad esempio i dipinti richiesti ai pittori fiorentini per il *cabinet doré* del palazzo studiati da BLUNT 1967a-b e da MARROW 1979.

⁴¹¹ Sul dipinto si vedano COLANTUONO 1997 e PIERGUIDI 2012, al quale si rimanda per la bibliografia precedente.

⁴¹² Il duca, nella speranza di veder riconosciuto il titolo di "altezza" alla propria famiglia, era stato informato dal suo ambasciatore che il miglior modo di ingraziarsi la regina fosse quello di donarle dei dipinti. Le tele di proprietà del Louvre sono conservate al Musée des Beaux-Arts di Arras. Cfr. O'NEIL 2002, pp. 126-129.

⁴¹³ Sul risveglio del collezionismo nell'entourage di Maria de' Medici si veda SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 125-154. Sul cardinale Richelieu e le arti si vedano invece *Richelieu et le monde de l'esprit* 1985; BOYER, GAEHTGENS, GADY 2009.

⁴¹⁴ SCHNAPPER 1994 (2005), p. 138.

⁴¹⁵ Maria de' Medici ricevette una scena di battaglia e una di caccia di Tempesta, una *Madonna che appare a san Francesco* di Domenichino e una *Madonna con gloria di angeli* di Albani. Cfr. MÜNTZ, MOLINIER 1886, pp. 24-25. Il cardinale a sua volta ricevette da Luigi XIII i sette preziosi arazzi sulla *Vita di Costantino* tessuti su disegno di Rubens a partire dai quali nascerà la decisione di fondare l'Arazzeria Barberini.

probabilmente in alcuni casi a titolo personale⁴¹⁶. Vigilando scrupolosamente sul contenuto di queste spedizioni e consigliando il proprio padrone sulla migliore ripartizione delle “galanterie” e “bagatelle” per i membri della corte francese, Mazzarino metteva a frutto la conoscenza diretta dei gusti e degli interessi delle varie personalità – conoscenza acquisita durante i suoi soggiorni parigini. Le notizie rintracciate nella corrispondenza e qualche preziosa nota contenente la lista dei presenti destinati dal cardinale Antonio alla corte francese esemplificano il ruolo avuto dai Barberini nel destare e nell'alimentare l'interesse verso la produzione artistica della penisola. Tra questi doni figuravano in effetti diversi quadri ripartiti con estrema diligenza su consiglio di Mazzarino, non solo in base alla gerarchia cortigiana ma anche per il grado di dimestichezza e di curiosità dimostrate verso le buone pitture dai personaggi omaggiati. Nella lista stilata dal prelado e sottoposta al vaglio di Antonio Barberini il 30 agosto 1635, per il segretario di stato Léon Bouthillier de Chavigny Mazzarino suggeriva di aggiungere, oltre agli olii e ai profumi già previsti, anche «un piccolo quadro ma» – viene precisato – «non di molta esquisitezza perché non se n'intende», mentre per il soprintendente delle finanze Claude de Bullion, «che non si diletta d'odori», proponeva di inviare «qualche galanteria di cristallo o diaspro o veramente un quadro più bello per vaghezza che per bontà»⁴¹⁷. Già nel dicembre del 1634, Mazzarino aveva predisposto l'invio di altri dipinti, tra i quali quelli ritenuti migliori come un Tiziano, un Pietro da Cortona, un presunto Giulio Romano erano riservati a Richelieu. Il *Mosè* di Lanfranco, al quale era stata preferita una tela di Antonino Alberti – nonostante il giudizio degli intendenti riconoscesse la superiorità del parmense – fu invece proposto da Mazzarino come dono a madame de Combalet, nipote del cardinale Richelieu, la quale, come riportato nella lettera, lo avrebbe apprezzato moltissimo, essendo in quel momento interessata ad ottenere simili curiosità per uno specifico ambiente che stava facendo decorare⁴¹⁸. Nel 1638 la nascita da lungo tempo auspicata del Delfino di Francia, offrì nuovamente l'occasione al cardinale Antonio di inviare a corte diverse galanterie tra le quali figurano diversi oggetti d'arte⁴¹⁹. Di alcuni dipinti sono specificati solo i soggetti o il prezioso supporto, come l'*Assunzione della Vergine* dipinta su agata offerta alla regina Anna d'Austria o la *Maddalena* su lapislazzulo per madame de Combalet, mentre quadri di pietre commesse furono donati a Claude de Bullion, a Henri de la Ferté-Senneterre e a Jacques Tubeuf⁴²⁰. Al cardinale Richelieu fu invece offerto un gruppo di sei dipinti formato da

⁴¹⁶ Sul ruolo di Mazzarino negli invii di opere d'arte dall'Italia verso la corte francese, prima del suo trasferimento a Parigi a fine dicembre 1639 si veda MICHEL 1999, pp. 23-29.

⁴¹⁷ LAURAIN-PORTEMER 1975 (1976), p. 91 n. 14. La lista, unita a una lettera del 30 agosto 1635 inviata ad Antonio Barberini, è pubblicata alle pp. 90-91. Nella nota sono citati due quadri di devozione da comprare per farne dono a due segretari del cardinale Richelieu. I destinatari dei doni sono le personalità più vicine a quest'ultimo, alle quali va aggiunta la nipote Marie-Madeleine de Vignerot, madame de Combalet.

⁴¹⁸ La lettera del 16 dicembre 1634 inviata al cardinale Antonio è pubblicata nella trascrizione francese da DETHAN 1968, pp. 282-283. Tra gli altri dipinti menzionati, due sono destinati al conte de Chavigny e un terzo a Bullion o ad Abel Servien, segretario di stato.

⁴¹⁹ La lista è pubblicata da LAURAIN-PORTEMER 1975 (1976), pp. 85-89.

⁴²⁰ Anche Père Joseph ricevette due quadri di cui non si specifica il soggetto.

opere di maestri del Cinquecento, come un piccolo Raffaello prima maniera e un *Nettuno con una nereide* di Paris Bordone, ma soprattutto di pittori moderni: un *Sansone e Dalida* di Antonio della Cornia, un *Adamo piange la morte di Abele* di Andrea Sacchi e di Guercino una *Madonna con Bambino* ed un *Mosè*. Un altro dipinto di Sacchi, pittore prediletto dal cardinale Antonio, raffigurante il *Battesimo di Cristo* è scelto come dono per Chavigny, già omaggiato nel 1635 di un piccolo quadro. Infine una tela di Pietro da Corona con *Cristo e la samaritana* e una di Gentileschi con *Betsabea al bagno* furono indirizzati rispettivamente al cancelliere Pierre Séguier e a Bullion. La pratica dei doni artistici proseguì nei decenni successivi verso le principali corti europee e vide sempre più coinvolti i pittori intimamente legati alla famiglia tra i quali un posto di primo piano è occupato da Romanelli, il cui pennello sarà assiduamente messo al servizio della diplomazia barberiniana dalla fine degli anni '30 del secolo⁴²¹.

Dall'eterogeneità degli invii che dall'Italia presero la strada per Parigi, emerge chiaramente come le opere dei maestri del Cinquecento, quali Raffaello, Tiziano o Giulio Romano, fossero spesso affiancate da un buon numero di quadri realizzati dai pittori contemporanei attivi prevalentemente nell'Urbe. I Barberini, oltre a spedire opere degli artisti più in vista sulla scena internazionale come gli allievi dei Carracci, ricorsero spesso agli artisti più prossimi alla famiglia promuovendo al di fuori della penisola l'immagine di pittori quali Pietro da Cortona, Antonio della Cornia o Andrea Sacchi. Il prestigio dell'arte italiana contemporanea era ampiamente riconosciuto in Francia, come ben documentato dalle commissioni e dagli acquisti operati nella penisola e dai ripetuti tentativi di attirare a Parigi gli artisti d'oltralpe per impiegarli al servizio dei sovrani o dei loro ministri. La formazione di cospicue collezioni di dipinti e la decorazione delle residenze private spinsero ad esempio alcuni ambasciatori francesi a Roma ad acquistare sul mercato artistico della città o a commissionare espressamente opere agli artisti lì residenti, come fu il caso del maresciallo Charles de Créquy (1573-1638) e del maresciallo François-Annibal d'Estrées (1573-1670). Il primo, ambasciatore a Roma tra il 1633-1634, colse l'occasione della sua missione diplomatica per riunire gran parte della sua vasta collezione di dipinti dal carattere spiccatamente romano, circa 160 opere frutto di acquisti e commissioni ma anche di doni tra i quali ricordiamo nuovamente quelli del cardinale Antonio Barberini⁴²². Nel 1639 il maresciallo d'Estrées, che ricoprì la stessa carica tra il 1636-1641, commissionò per conto di Henri de la Ferté-Senneterre sedici tele di grandi dimensioni di soggetto tassiano a Giacinto Gimignani e ai francesi Charles Errard, François Perrier, Pierre Mignard e Pierre Le Maire, tutti residenti nell'Urbe. Nonostante solo un'opera venisse richiesta ad

⁴²¹ Sugli scambi di omaggi d'arte con la corte di Spagna si veda ad esempio COLOMER 2007. Sull'impiego di Romanelli si ricordano a titolo esemplificativo i dipinti realizzati per gli Stuart cfr. SALERNO 1963, pp. 5-11; OY-MARRA 2000, pp. 177-193 e MONTANARI 2004, pp. 77-88. Lo stesso soggiorno parigino del 1646-1647 può considerato nell'ottica di una strategia politica in occasione dell'esilio della famiglia in Francia.

⁴²² I quadri, di cui circa due terzi anonimi, erano principalmente di artisti contemporanei attivi a Roma e furono valutati dai pittori Charles Carette e Claude Vignon. Il cardinale Antonio donò al maresciallo due quadri di Tiziano. Cfr. BOYER, VOLF 1988, pp. 22-41 e SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 158-159.

un pittore italiano, il ciclo di dipinti, rifuggendo dalle novità offerte dall'arte di Vouet o di Pietro da Cortona, mostrava la lezione classicista appresa a contatto con le opere di Poussin e dagli allievi dei Carracci oltre al riconoscimento della città papale quale luogo eletto per la formazione artistica⁴²³.

Se innegabile risulta il ruolo della famiglia Barberini come principale sostenitrice dell'autorevolezza e della stima goduta oltralpe dall'arte italiana, come si è potuto intravedere un significativo contributo spettò alla figura di Giulio Mazzarino, il quale anche dopo il suo trasferimento a Parigi al principio del 1640, ormai ufficialmente al servizio di Richelieu e della Francia, non dispense le vesti d'intermediario artistico e procacciatore di opere per il cardinale Richelieu e per gli esponenti della corte. Parallelamente, in concomitanza con il miglioramento e la stabilità della sua posizione ufficiale, il prelato – creato cardinale nel dicembre del 1641 – intraprese con maggior agio una politica di acquisti personale, che nella corrispondenza del primo periodo francese non è sempre facilmente distinguibile da quella per il cardinal ministro o per gli altri membri della corte. In effetti, grazie alla sua fitta rete di conoscenze e di agenti sparsi per la penisola, Mazzarino contribuì come in precedenza ad alimentare la circolazione di dipinti di provenienza italiana e alla formazione di alcune collezioni di amatori francesi, tra i quali un posto di primo piano è occupato dalla raccolta di Michel Particelli d'Hémery, il quale, come visto in apertura del capitolo, aveva rassicurato il suo interlocutore sulla buona accoglienza riservata a simili doni.

Prima di affrontare nello specifico il tema centrale del presente capitolo dedicato alla presenza delle opere di Romanelli nelle collezioni francesi del Seicento, è opportuno ricordare la difficoltà che spesso può riscontrarsi nel voler separare in maniera netta i concetti di collezionismo e decorazione. Il valore d'uso attribuito a un'opera in molti casi non è disgiunto dal riconoscimento del valore estetico e alcuni allestimenti di interni, soprattutto quelli di gallerie e cabinet, mostrano il difetto del tentativo di tracciare una simile distinzione, offrendo l'esempio dell'ambiguità tra le nozioni di pezzo d'arredo e pezzo da collezione⁴²⁴. Alcune opere di Romanelli non sfuggono a questa elusività che appare visibile soprattutto per quei dipinti commissionati all'artista come parte integrante dell'arredo fisso di un ambiente al pari degli affreschi. Solo in un secondo momento, in seguito allo smembramento di tali decorazioni queste opere acquisteranno in maniera più univoca lo status di dipinto da collezione.

Il numero dei collezionisti francesi noti attraverso le fonti, che nel corso del Seicento possedevano opere di Romanelli, non è molto esteso. Le principali fonti impiegate per tale disamina sono costituite dagli inventari nei quali è possibile rintracciare la presenza di quadri attribuiti al viterbese o di sue copie. Importanti informazioni sull'argomento sono desumibili inoltre da alcune

⁴²³ BOYER, BREJON DE LAVERGNÉE 1980 e BONFAIT 2000.

⁴²⁴ Sulla questione si vedano le riflessioni condotte da SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 9-13 e SPEZZAFERRO 2001, pp. 1-23.

preziose lettere che menzionano dipinti dell'artista inviati in Francia in una data abbastanza precoce, al contrario poco illuminanti si rivelano le guide di Parigi e i diari di viaggio coevi, come pure le notizie biografiche secentesche, le quali, salvo rari casi, parlano genericamente di una clientela francese, formatasi intorno al pittore in occasione dei due soggiorni parigini.

I collezionisti francesi di opere di Romanelli sono qui di seguito presentati in ordine cronologico, secondo la data dei rispettivi inventari.

Michel Particelli d'Hémery (1596-1650)

La figura di questo appassionato collezionista, per quanto celebre nel panorama francese dei metà Seicento, è rimasta fino al recente passato assai poco conosciuta nel dettaglio, sempre evocata in relazione al possesso della sventurata tela di *Bacco e Arianna* di Guido Reni ma oscurata dall'ingombrante figura del genero Louis Phélypeaux de La Vrillière (1599-1681), anch'egli illustre amatore d'arte. Dopo il breve profilo tracciato da Edmond Bonnaffé⁴²⁵ e la parziale pubblicazione dell'inventario *post mortem* del 1650⁴²⁶, le pagine dedicate al soprintendente delle finanze di Mazzarino da Schnapper⁴²⁷ – significativamente successive a quelle consacrate alla collezione La Vrillière – hanno permesso una migliore conoscenza della sua raccolta d'arte, inventariata nel distrutto *hôtel* parigino di rue des Petits-Champs⁴²⁸. Spetta però a Mickaël Szanto il più recente e importante contributo sulla collezione Particelli, della quale lo studioso ha messo in luce alcune peculiarità, chiarendo soprattutto l'apporto recato alla raccolta del genero con il passaggio ereditario di pregevoli dipinti⁴²⁹. In particolare il ritrovamento dell'inventario dei beni appartenuti al figlio, Michel Particelli, barone di Thoré († 1668), ha consentito di comprendere meglio questi passaggi ereditari, che in un primo momento sembravano aver favorito la sola figlia Marie, nel cui inventario del 1672 erano presenti circa 70 dipinti di provenienza paterna. In realtà, la metà di questi è rintracciabile nell'inventario del 1660, stilato quando il figlio di Particelli d'Hémery, dichiarato pazzo, fu messo sotto curatela. Lo studioso è giunto così ad appurare che intorno al 1653-1656, in seguito a liti sorte in seno alla famiglia, l'eredità fu suddivisa in maniera equanime tra i due figli e solo dopo il 1660, Marie e suo marito entrarono in possesso dell'altro lotto di opere⁴³⁰.

⁴²⁵ BONNAFFÉ 1884, p. 98.

⁴²⁶ COYECQUE 1930, pp. 97-98. La lista dei dipinti riportata dallo studioso è parziale e riguarda solamente quelli recanti un'attribuzione.

⁴²⁷ SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 171-173.

⁴²⁸ La costruzione dell'*hôtel* fu affidata a Jacques Lemercier a partire dal 1634 e fu conclusa nel 1640. Cfr. GADY 2005, pp. 328-330.

⁴²⁹ SZANTO 2011, pp. 221-281. Come ricordato dall'autore, Christel HAFFNER, per il suo *mémoire* di DEA, ha consacrato uno studio alle collezioni Particelli e La Vrillière (*Les collections de tableaux de Michel Particelli d'Hémery et Louis Phélypeaux de La Vrillière – Sorbonne – Paris IV*, 1983), ma solo la seconda è stata oggetto di pubblicazione.

⁴³⁰ SZANTO 2011, p. 248.

Gli inventari dei beni delle famiglie Particelli e La Vrillière consentono di seguire i passaggi ereditari di gran parte dei dipinti e tale è il caso anche per i quelli attribuiti a Romanelli, sebbene importanti notizie di sue opere legate al nome del soprintendente delle finanze fossero note già attraverso altre fonti precedenti.

Dalla corrispondenza intercorsa tra Mazzarino e l'abate Benedetti tra il 1640 e il 1642 siamo a conoscenza di almeno due dipinti realizzati da Romanelli per Particelli, spediti da Roma a Parigi⁴³¹. In data 28 settembre 1640 l'agente romano informava il suo padrone dell'imminente invio di «uno delli quadri p. monsù d'Hemery» finito di dipingere da poco. In attesa che l'altro – del quale si specifica il formato ovale – fosse terminato, Benedetti si proponeva di interpellare il pittore Antonio della Cornia e il cantante Marcantonio Pasqualini circa il prezzo da stabilire⁴³². Quest'ultimo, come riportato nella lettera del 3 ottobre, stimò il lavoro del pittore non inferiore a 30 scudi, prezzo che Benedetti propose di ridurre a 25 per ciascun dipinto⁴³³. A metà novembre l'altra tela era dipinta e, una volta asciutta, pronta per essere spedita⁴³⁴. Sul numero delle opere di Romanelli inviate nell'autunno del 1640 siamo informati da un'altra lettera dell'agente del cardinale, il quale, non avendo ancora ricevuto notizia dell'arrivo della «cassettina nella quale era il secondo quadro fatto dal S.r Gio. Fran.co Romanelli p. Monsù d'Hemery», il 27 marzo 1641 ne chiedeva rassicurazioni⁴³⁵. Poco più di un anno dopo, in una lettera del 19 maggio 1642, abbiamo un'ulteriore conferma del numero di quadri eseguiti per Particelli d'Hémery. Benedetti, infatti, ricordava al cardinale Mazzarino di aver mandato in Francia solo due originali di Romanelli, dei quali sfortunatamente non sono specificati i soggetti⁴³⁶. Le opere per Particelli e gli altri invii di dipinti del viterbese, spediti oltralpe e menzionati nella corrispondenza dello stesso anno con Benedetti e Ottaviano Castelli⁴³⁷, dimostrano con chiarezza come Mazzarino tramite i suoi agenti commissionasse dipinti spesso con il fine di rivenderli sul mercato parigino o di farne dono agli amatori francesi⁴³⁸. Questo è il caso di Particelli d'Hémery, sebbene, come vedremo, nella collezione di opere nota attraverso il suo inventario non ci sia traccia a prima vista di opere del viterbese.

⁴³¹ Le ricerche archivistiche condotte da Silvia Bruno presso gli Archives du Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, hanno permesso di anticipare la data della prima menzione dei dipinti di Romanelli al 1640. Fino ad allora questa era datata alla lettera del 1642 rintracciata da LAURAIN-PORTEMER. Cfr. Appendice I – Fonti nn° 1-3.

⁴³² Lettera di Benedetti del 28 settembre 1640. Su Antonio della Cornia e i rapporti con il cardinale Mazzarino si veda MICHEL 1999, pp. 42-47. Sui rapporti con il castrato Pasqualini, favorito del cardinale Antonio Barberini, si veda BRUNO 2008, pp. 189-199.

⁴³³ Lettera di Benedetti del 3 ottobre 1640. Cfr. Appendice I – Fonti n° 1.

⁴³⁴ Lettera di Benedetti del 15 novembre 1640. Cfr. Appendice I – Fonti n° 2.

⁴³⁵ Lettera di Benedetti del 27 marzo 1641. Cfr. Appendice I – Fonti n° 4. L'agente informa di aver spedito la cassa a Monsù Lucquer.

⁴³⁶ Lettera di Benedetti del 19 maggio 1642. Cfr. Appendice I – Fonti n° 7.

⁴³⁷ Nelle lettere di Castelli e Benedetti del 9 marzo, 19 maggio e 1 dicembre 1642 ci informano su tre quadri commissionati a Romanelli e spediti a Parigi al cardinale. Cfr. Appendice I – Fonti nn° 6-8.

⁴³⁸ Un'ulteriore laconica testimonianza dei rapporti tra Mazzarino e Particelli d'Hémery è conservata nei taccuini autografi del cardinale dove, nel giugno 1643, è annotato: «Per il suo cabinetto da M.o d'Hemeri [...] livres 2042». Cfr. MICHEL 1999, p. 32 n. 21.

L'inventario *post mortem* del soprintendente, morto il 23 maggio 1650, fu redatto il 1 agosto e la stima dei 140 dipinti registrati fu affidata al pittore Noël Quillerier e al mercante Simon de Vaux⁴³⁹. Soltanto poco più della metà delle opere recava il nome del pittore e sulla base di queste attribuzioni la collezione presentava una forte componente veneta, soprattutto di grandi maestri del Cinquecento, i quali erano seguiti da un non indifferente gruppo di autori contemporanei attivi a Roma nella prima metà del secolo, come Valentin, Manfredi, Sacchi, Pietro da Cortona e Poussin. Le opere bolognesi costituivano infine il terzo grande nucleo di dipinti attribuiti, il primo posto era naturalmente occupato da Guido Reni, il cui *Bacco e Arianna*, seppur non più presente nell'inventario, era unanimemente considerato il gioiello della collezione⁴⁴⁰. Oltre a un diverso numero di copie, i restanti dipinti anonimi non devono far presupporre una minore importanza delle opere registrate nell'inventario, anzi, la buona stima assegnata a un gran numero di queste – all'incirca 100 lire tomesì⁴⁴¹ – lascia credere il contrario. Il puntuale confronto condotto da Szanto tra l'inventario dei beni di Particelli e le pitture presenti in quelli dei suoi due eredi, Michel e Marie, ha permesso allo studioso di sottrarre dall'anonimato alcuni dei dipinti, tra questi alcune tele di Romanelli. Il legame tra il pittore viterbese e il soprintendente era già noto dalle parole scritte da Félibien, il quale ricordava tra i lavori eseguiti in Francia dall'artista «plusieurs tableaux pour divers particuliers, entre autres pour M. d'Emery Surintendant des Finances»⁴⁴², una rapida menzione felicemente avvalorata dall'individuazione di ben tre dipinti nell'inventario Particelli.

Nel *cabinet doré* dell'hôtel al numero 114 è descritto il seguente dipinto anonimo: «un autre tableau representant un homme dans de rochers avec des petitz amours sans bordure prisé XXV Lt.»⁴⁴³. L'attribuzione a Romanelli, così come una precisazione sull'identità della figura maschile, può essere desunta dall'inventario dei beni del figlio del soprintendente, Michel II Particelli, redatto il 20 settembre 1660⁴⁴⁴. Qui al lotto numero 26 è registrato «ung autre tableau peint sur thuille où est représenté comme un Appolon qui escript sur un rocher de Rommannelle prisé à la somme de cent livre cy C Lt.»⁴⁴⁵. L'accostamento proposto da Szanto delle due menzioni inventariali è molto convincente, nonostante il soggetto della tela resti un poco oscuro. Pur riunendo le diverse informazioni deducibili dalle due descrizioni, risulta difficile identificare nell'Apollo intento a

⁴³⁹ Archives nationales, MC/ET/LXXXVI/323, 1 agosto 1650, trascritto per la parte relativa ai dipinti e alle sculture in SZANTO 2011, pp. 249-264. Per un'attenta analisi della collezione di Particelli d'Hémery e dei passaggi ereditari si rimanda al saggio dello stesso autore.

⁴⁴⁰ Sulle intricate vicende del dipinto si vedano MADOCKS LISTER 1984, GUARINO 2002 e MONTANARI 2004.

⁴⁴¹ D'ora in poi abbreviato in lt.

⁴⁴² FÉLIBIEN 1688, p. 300. Cfr. Appendice I – Fonti n° 138.

⁴⁴³ SZANTO 2011, p. 262 n° 110.

⁴⁴⁴ Archives nationales, MC/ET/LXXXVI/475, 20 settembre 1660. Inventario dei beni di Michel II Particelli trascritto in SZANTO 2011, pp. 265-268.

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 267.

scrivere su una roccia circondato da diversi putti un preciso episodio tratto dalle storie del dio⁴⁴⁶. L'incertezza interpretativa da parte dell'estensore dell'inventario è riconoscibile nell'espressione "come un Apollo", che suggerirebbe l'immagine di una figura maschile abbigliata come una divinità classica pur non possedendone gli attributi distintivi. Apparentemente il dipinto sembra non essere presente tra i beni ereditati dalla sorella Marie, ma, come vedremo a breve, nel suo inventario del 1672 crediamo di poter avanzare una possibile identificazione.

Il matrimonio tra Marie Particelli e Louis Phélypeaux de La Vrillière nel 1635 non rappresentò solamente una brillante alleanza tra ricchissime famiglie ben inserite nelle alte funzioni dello Stato, ma sancì anche l'unione delle collezioni di due tra i primi e più importanti amatori francesi del Seicento. Collezionista ben prima del suocero – già nel 1630 è attestata l'esistenza di un cabinet di dipinti – la fama di La Vrillière è prevalentemente legata alla superba galleria del suo *hôtel* parigino, costruita da Mansart e decorata nella volta dagli affreschi di Perrier (1646-1649), ambiente in cui il segretario di Stato riunì i dieci capolavori della propria collezione⁴⁴⁷. I dipinti di Reni, Guercino, Poussin, Pietro da Cortona, Turchi e Maratti – salvo il primo tutti commissionati direttamente ad artisti italiani o residenti nella penisola – documentano bene da un lato il complesso rapporto tra decorazione degli ambienti e collezione d'arte e dall'altro il fervido interesse verso le contemporanee espressioni artistiche italiane, gusto che si riflette sull'intera raccolta di pitture ricca di opere di maestri italiani di Cinque e Seicento⁴⁴⁸. La provenienza di alcune importanti opere della collezione La Vrillière da quella di Michel Particelli d'Hémery, nonché la loro consistenza, è riscontrabile nel confronto tra gli inventari delle due famiglie⁴⁴⁹. Come poco prima ricordato, è questo il caso dei dipinti di Romanelli che, registrati come anonimi nell'inventario di Michel Particelli, sono stati in parte rintracciati grazie alle attribuzioni presenti negli inventari dei figli.

Tornando alla questione del quadro raffigurante la figura maschile intenta a scrivere sulla roccia, presente negli inventari del 1650 e del 1660, pensiamo di poterla riconoscere in uno dei tre dipinti assegnati al viterbese nell'inventario del 1672 di Marie Particelli. Nel cabinet di monsieur de La Vrillière è registrato «un grand tableau d'un medor du Romanelle garny de sa bordure taillée et dorée et peint sur toile prisé cent livres»⁴⁵⁰. Il dipinto invece non si può riconoscere in nessuno di quelli descritti nell'inventario di Louis Phélypeaux. La tela pone non poche domande, a partire

⁴⁴⁶ Anche immaginando un'erronea interpretazione del gesto dell'unico personaggio principale descritto, una rappresentazione del supplizio di Marsia mal si adatterebbe alla presenza dei putti che suggerirebbe un tema amoroso.

⁴⁴⁷ Situato dirimpetto all'*hôtel* di suo genero, l'edificio fu iniziato nel 1635 e concluso con piccoli interventi nel 1650. Cfr. SMITH in BRAHAM, SMITH 1973, I, pp. 209-214; BARREAU, GADY in BABELON, MIGNOT 1998, pp. 147-151; CHAULEUR, LOUIS 1998, pp. 295-337, docc. 80-92; il contratto per gli affreschi firmato da Perrier il 5 maggio 1646, pp. 335-336, doc. 91; MIGNOT 2016, pp. 80-87, 208-209. Sugli affreschi di Perrier si vedano VITZTHUM 1966; THUILLIER 1993.

⁴⁴⁸ Sulla galleria e sulla collezione di dipinti di La Vrillière si vedano HAFNER 1983; EADEM 1988, pp. 29-38; COTTÉ 1988, pp. 39-46; SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 166-171.

⁴⁴⁹ SZANTO 2011, pp. 221-281, soprattutto pp. 242-248, 269-276.

⁴⁵⁰ Paris, Arch. nat., MC/ET/XI/239.

proprio dal soggetto che, a nostra conoscenza, non presenta mai la descrizione della sola figura del personaggio ariostesco privo della sua controparte femminile, Angelica. Inoltre, un quadro con questo soggetto non è rintracciabile negli inventari precedenti, ma ipotizziamo che l'opera possa nascondersi proprio sotto quelle incerte descrizioni che denotano una certa difficoltà nel riconoscere con precisione il tema raffigurato. L'immagine di una figura all'antica intenta a scrivere su una roccia richiama alla mente l'episodio ariostesco di Angelica e Medoro colti nell'atto di incidere i propri nomi in un paesaggio boschivo⁴⁵¹. La presenza dei putti è in sintonia col soggetto amoroso, ma dobbiamo subito notare che in tutte e tre le menzioni inventariali è descritto solamente il personaggio maschile e non la coppia di amanti, e inoltre che il soggetto era molto in voga e non così difficile da decifrare. La descrizione di una sola figura potrebbe al più riferirsi al soggetto tassiano di Erminia che, in abiti da pastore e pertanto confondibile con una figura maschile, incide il nome di Tancredi su un albero⁴⁵². Tenendo in considerazione l'incertezza che tanto in passato quanto ora circonda l'interpretazione dei soggetti sulla base delle voci inventariali, vorremmo tuttavia richiamare l'attenzione su un grande quadro di Romanelli, più volte passato sul mercato dell'arte. Tra i numerosi dipinti che il viterbese ha dedicato all'episodio di Angelica e Medoro, raffigurati nel momento d'incidere i loro nomi, un solo dipinto mostra i due innamorati, circondati da tre amorini, davanti una grande roccia sulla quale Medoro, sta incidendo il nome dell'amata (fig. IV.1)⁴⁵³. Come vedremo poco oltre, il dipinto in collezione privata francese, è stato esposto alla dedicata a Jean-Baptiste Colbert, il quale possedeva un dipinto raffigurante i due personaggi ariosteschi.

Due dipinti registrati in successione nell'inventario sembravano trovarsi ugualmente nel *cabinet doré* dell'appartamento⁴⁵⁴. Il numero 130 è descritto come «un autre tableau en plat fondz representant les trois vertus foy charité et esperance sans bordure prisé cent livres cy C Lt.»⁴⁵⁵. L'anonima tela raffigurante *Le tre virtù teologali* è stata ricondotta al pennello di Romanelli grazie al confronto con l'inventario di Marie Particelli (1672), passata in seguito tra i beni del marito del (1681). In entrambi gli inventari dei coniugi, il dipinto figurava al di sopra del camino di una camera del primo piano dell'*hôtel*, nel cui atto di vendita del 1705 è ancora menzionato⁴⁵⁶. La definizione di

⁴⁵¹ Ariosto, *Orlando Furioso*, XIX, 36. Di gran lunga più raro è il simile episodio di Paride e la ninfa Enone.

⁴⁵² Tasso, *Gerusalemme Liberata*, VII, 19. Un disegno quadrettato di Romanelli su questo tema è conservato all'Academia de Bellas Artes di Madrid (inv. T.VI.435) in cui Erminia scrive sul tronco di un albero il nome dell'amato, mentre tre giovani pastori la osservano incuriositi. Cfr. KERBER 1979, pp. 4, 13 n. 32, tav. X fig. 21.

⁴⁵³ KERBER 1983, pp. 46, 124, n. 86.

⁴⁵⁴ Le tele fanno parte di un piccolo gruppo di dipinti descritti subito dopo le sculture del *cabinet doré* e prima del mobilio trovato nella residenza omissa nella trascrizione dell'inventario. Cfr. SZANTO 2011, pp. 263-264, nn° 130, 131.

⁴⁵⁵ *Inv*, p. 264.

⁴⁵⁶ Paris, Arch. nat., MC/ET/XI/239, 6 agosto 1672, inv. *après décès* di Marie Particelli, esperto per i dipinti Pierre Mignard, citato in HAFNER 1983 (non pubblicato): «Item un tableau peint sur toile representant la foy, l'esperance et la charité de Romanelle estant audessus de la cheminée [...] prisé cent dix livres». Paris,

tableau en plafond indica che la tela doveva essere inserita nel soffitto, come potrebbe alludere anche l'assenza di cornice, caratteristiche che accomuna un gruppo di dipinti ritenuti da Szanto in parte impiegati come decorazione fissa di soffitti e lambris⁴⁵⁷. In precedenza Moana Weil-Curiel aveva suggerito l'ipotesi che il dipinto potesse provenire dalla collezione di François Oursel (1605 ca.-1669), *premier commis* di Phélypeaux de La Vrillière, accostando l'opera alla tela anonima di medesimo soggetto presente nell'inventario *post mortem* della moglie di Oursel, Catherine Gallande, redatto nel 1664⁴⁵⁸. Di notevole interesse è infine una recente relazione stabilita tra il dipinto in questione e la tela di medesimo soggetto (fig. IV.2), collocata sull'altare maggiore della chiesa di Saint-Pierre-Saint-Maur di Saulx-Marchais (Yvelines), edificata per volere di Louis II Phélypeaux de Pontchartrain (1634-1727) nel 1718 e consacrata l'anno successivo⁴⁵⁹. L'intervento di restauro condotto nel 2014 ha rilevato la presenza d'ingrandimenti della tela, che fu probabilmente modificata per adattarsi alla nuova funzione di pala d'altare⁴⁶⁰. Questa, inizialmente attribuita al viterbese da Arnauld Brejon de Lavergnée, è stata ricondotta da Stéphane Loire alla sua bottega, ipotizzando una realizzazione durante il secondo soggiorno parigino. L'opera pertanto è stata accostata sia al grande dipinto di medesimo soggetto della collezione Oursel sia al quadro La Vrillière, per il quale è ormai documentata la provenienza Particelli d'Hémery. Presupponendo un'effettiva provenienza dalla collezione La Vrillière ci si è interrogati su quando sia avvenuto il passaggio da un ramo all'altro della famiglia dei Phélypeaux, certamente in seguito alla vendita dell'*hôtel* parigino nel 1705. È assodato il legame che unì tra loro le due famiglie nel 1718, in occasione del matrimonio tra Marie Jeanne (1704-1793), figlia di Louis II Phélypeaux de La Vrillière, e Jean-Frédéric Phélypeaux de Pontchartrain (1701-1781), nipote del fondatore della chiesa. Quest'ultimo avrebbe potuto entrare in possesso dell'opera tramite la moglie e averla donata alla chiesa, oppure, ipotesi maggiormente condivisibile la tela fu posta sull'altare contestualmente alla sua fondazione da parte di Louis II Phélypeaux de Pontchartrain, venutone per altre vie in possesso. In merito all'attribuzione si deve notare come, anche ad una semplice osservazione, l'opera denoti solo superficialmente degli accenti

Arch. nat., MC/ET/XXXIII/349, 13 giugno 1681, inv. *après décès* di Louis Phélypeaux de La Vrillière, esperto per i dipinti Pierre Bourguignon, edito da Cotté 1985, pp. 91-100, a p. 92: «Item sur la cheminée un tableau representant les trois vertus théologiques peintes sur toile du Romanelle prisé cent cinquante livre». Paris, Arch. nat., MC/ET/XCVI/189, 4-6 settembre 1705, atto di vendita dell'*hôtel* de La Vrillière.

⁴⁵⁷ SZANTO 2011, pp. 239-240.

⁴⁵⁸ Archives nationales, MC/ET/XVI/507, 14-21 luglio 1664, estratto relativo alle pitture citato in Weil-Curiel 2004, pp. 45-48. Lotto n° 37: «Item, un autre grand tableau, d'une Foy, Aispérance & Charité, d'un grand maître, prisé 110 lrs».

⁴⁵⁹ *Le tre virtù teologali*, olio su tela, 253 x 170 cm. L'opera è menzionata per la prima volta nella chiesa nell'inventario del 1906. Consultazione del dossier dell'opera redatto da Cécile Garguelle-Hébert e della corrispondenza conservata presso il *Service d'Étude et de Documentation du Département des Peintures* del Louvre. Cfr. anche la base Mobilier-Palissy, consultata il 25/08/2018.

⁴⁶⁰ Furono aggiunti 2 centimetri per ciascun bordo laterale, 15 per quello inferiore e 5 per il superiore. In origine la tela doveva misurare circa 233 x 166 cm circa. Le due tele laterali mostrano *San Pietro* (?) e *San Mauro abate*, quest'ultima databile al momento della consacrazione della chiesa e di mano di un artista francese vicino alla maniera di Jean II Restout. Cfr. base Mobilier-Palissy.

romanelliani, ravvisabili soprattutto nelle fisionomie femminili e in una certa grazia che caratterizzano ad esempio le figure della Carità e della Speranza. Pur tenendo conto del deterioramento subito in passato dall'opera⁴⁶¹, il dipinto è ben lontano dalla qualità delle tele dell'artista viterbese realizzate negli anni '50 del Seicento, contraddistinte soprattutto da forti contrasti chiaroscurali e da accensioni cromatiche come nelle tele per il gabinetto d'Anna d'Austria al Louvre. Il dipinto sembrerebbe maggiormente una copia o una derivazione francese da un prototipo del viterbese – maggiori tangenze possono ravvisarsi ad esempio con la figura della *Prudenza* (fig. II.3) già in collezione Mazzarino – oppure dall'opera di un pittore francese della metà del XVII secolo⁴⁶². Possiamo notare come la figura della Speranza riprenda in controparte la posizione e i colori ocra e verde invertiti della musa Clio (fig. IV.3), dipinto che Pierre Mignard aveva eseguito insieme alle altre tele raffiguranti Apollo e le muse per il Salone Ovale (post 1692 – ante 1695 morte pittore) di Versailles ma mai messo in opera⁴⁶³.

Il seguente lotto dell'inventario di Particelli d'Hémery, il numero 131, registra invece «ung autre tableau en ovale representant la paix sans bordure prisé XL Lt.»⁴⁶⁴. Szanto ha proposto di identificare l'anonimo dipinto con quello assegnato a Romanelli nell'inventario di Marie, d'identico formato ovale ma raffigurante una Gloria, opera non più rintracciabile tra i beni ereditati dal marito⁴⁶⁵.

Le lettere di Benedetti dell'autunno del 1640, nelle quali siamo informati dell'invio di due opere di Romanelli per il soprintendente, documentano un nascente interesse artistico, da mettere certamente in relazione al completamento dell'*hôtel* parigino e al conseguente avvio dei lavori di sistemazione e decorazione degli appartamenti⁴⁶⁶. Sulla base dei contratti e dei preventivi noti, nei quali compare il nome di Noël Quillerier, chiamato a stimare i dipinti nel 1650, alcuni lavori di pittura e doratura di lambris, cornici e soffitti di alcune stanze furono realizzati proprio tra luglio e ottobre 1640 e probabilmente saldati nel 1642⁴⁶⁷, pertanto è lecito credere che i dipinti del viterbese,

⁴⁶¹ L'opera ha subito almeno un intervento di rintelatura precedente al restauro del 2014.

⁴⁶² A tal proposito si vedano anche le copie seicentesche tratte da opere di Pietro da Cortona conservate in diverse chiese francesi. Cfr. WEIL-CURIEL 2005, pp. 51-55.

⁴⁶³ Musée du Château de Fontainebleau (inv. 6644), deposito del Louvre. Sui dipinti e la loro prevista sistemazione nel soffitto del salone ovale si veda SCHNAPPER 1974, pp. 84-100.

⁴⁶⁴ SZANTO 2011, pp. 264 n° 131, 175.

⁴⁶⁵ Paris, Arch. nat., MC/ET/XI/239: «Item une Gloire en ovale du Romanelle avec sa bordure prisé cent vingt livres».

⁴⁶⁶ Secondo Szanto l'invio dei due dipinti per Particelli risponderebbe maggiormente ad un nascente interesse che ad un'attiva politica di acquisti. Lo studioso pone l'inizio della formazione della collezione a partire dal rientro a Parigi nel 1639 in seguito all'ambasciata alla corte dei Savoia. Cfr. SZANTO 2011, p. 239.

⁴⁶⁷ Un contratto in subappalto per la doratura delle cornici di soffitti, camini e lambris è passato con i pittori Noël Quillerier e Laurent Guyot il 10 luglio 1640. Cfr. SAINTE-FARE GARNOT 1992, pp. 476, 484-485 doc. 4 (il doc. 5 si riferisce invece alla residenza di Jacques Galland). Un documento datato 1 ottobre 1642 può dar conto della fine dei lavori condotti dai due artisti all'*hôtel* di Particelli d'Hémery, pubblicato senza referenza archivistica da GROUCHY 1892, p. 228. Un preventivo per le pitture del soffitto (travi con cartouches e fregi)

acquistati attraverso la mediazione di Mazzarino o da lui donati⁴⁶⁸, erano previsti per l'arredo degli ambienti appena completati. Il tentativo di riconoscere le tele del viterbese presenti nell'inventario nei due dipinti menzionati nella corrispondenza con l'abate Benedetti non è semplice. Nelle missive il riferimento "all'altro ovato", così come il prezzo di 25 scudi proposto per entrambi, lascia supporre che si trattasse di due pendant di medesimo formato ovale, uno dei quali potrebbe riconoscersi nell'allegoria della Pace⁴⁶⁹. Sebbene quest'ultima tela e quella con le *Virtù teologali* siano registrate una di seguito all'altra nell'inventario del 1650, anche le differenti stime (40 contro 100 lt), corrisponderebbero ad opere di diverse dimensioni.

Proseguita per tutto il quinto decennio, l'attività collezionistica del soprintendente era ancora in corso alla sua morte. Szanto colloca precisamente intorno al 1646 il più importante sviluppo della collezione, in concomitanza con una serie di acquisti effettuati a Roma tramite Antonio della Cornia e supponendo la partecipazione alla campagna decorativa dell'hôtel da parte di Romanelli, in quel momento presente a Parigi⁴⁷⁰. Il piccolo gruppo di tele senza cornici registrate nel *cabinet doré*, tra le quali sono presenti due dipinti di Romanelli e il *Salomone sacrifica agli idoli* di Sébastien Bourdon datato intorno al 1646-1647⁴⁷¹, testimonierebbe del contributo dato in quegli anni dal viterbese e dal collega francese alla decorazione della residenza del soprintendente. La lapidaria menzione di Félibien, riguardante le opere eseguite da Romanelli per diversi francesi tra i quali d'Hémery, non può essere presa come una sicura testimonianza di commissioni realizzate durante il primo soggiorno parigino. Al contrario, come già affermato riteniamo più verosimile mettere in relazione le opere presenti nell'inventario del soprintendente con i dipinti inviati al principio degli anni '40 del secolo, ai quali non escludiamo che possano essersi aggiunte altre commissioni ottenute nel corso del soggiorno, visti i legami tra Mazzarino e d'Hémery, ma eseguite al rientro dell'artista in patria, come potrebbe anche essere il caso del dipinto per Lambert de Thorigny. Diversi indizi lasciano credere che Romanelli non avesse modo e tempo per impegnarsi in altri lavori durante lo scarso anno e mezzo trascorso a Parigi. Impegnato assiduamente nei lavori per il palazzo di Mazzarino, l'artista confessava, oltre al desiderio di concluderli nel minor tempo possibile, anche le difficoltà nel poter esaudire le incalzanti richieste artistiche del cardinale Barberini. È inoltre possibile che l'esclusività pretesa da Mazzarino dagli artisti chiamati al suo servizio – si pensi alle accuse rivolte a Giovan

della camera di Particelli d'Hémery e relativo contratto con i pittori Pierre Pontheron e Pierre Bonnier è datato 8 ottobre 1640. Cfr. GADY 2005, p. 328, doc. H.

⁴⁶⁸ Non è da escludere un dono da parte di Mazzarino, il quale, trasferitosi a Parigi al principio del 1640, cercava di rinsaldare la propria posizione nella sua nuova patria.

⁴⁶⁹ Nell'inventario le altre tele ovali presentano tutte un'attribuzione (Reni, Blanchard, van Dyck). Due delle tre tele di Reni raffigurano una mezza figura (n° 15, *San Pietro penitente*; n° 56, *San Giovanni Evangelista*) e sono stimate 40 lt come la Pace di Romanelli.

⁴⁷⁰ *Ivi*, pp. 236-242. Il documento inedito relativo con molta probabilità all'acquisto di opere d'arte sul mercato romano è trascritto alla nota 43.

⁴⁷¹ Il dipinto, conservato al Musée du Louvre (inv. 2800), è registrato senza cornice al lotto numero 129 e si ritroverà negli inventari di Marie Particelli e in quello di Phélypeaux de La Vrillière. Cfr. THUILLIER 2000, p. 244, n° 99.

Francesco Grimaldi⁴⁷² – fossero state formalizzate da un contratto, come avverrà ad esempio in occasione del secondo soggiorno del 1654 nella stipula dell’apoca nella quale l’artista si impegnava per tutto il tempo del suo servizio a non «divertirsi in altri lavori, che nell’incaricatigli per ordine del Rè, e del sudetto Sig.r Cardinale»⁴⁷³.

Jean-Baptiste de Bretagne († 1650)

Ancora sfuggente è la personalità di Jean-Baptiste de Bretagne, commissario delle guerre e autentico curioso d’antichità e opere d’arte, come dimostra la sua ricca collezione riunita in un piccolo appartamento di tre stanze nel Marais. Questa passione sembra accompagnarsi all’attività d’intermediario per la vendita di dipinti, un’occupazione che rivela i legami che uniscono tra loro vari collezionisti⁴⁷⁴. Interessante è ad esempio la richiesta rivolta alla vedova di Particelli d’Hémery di 2400 Lt per tre dipinti venduti ma non ancora pagati alla morte del marito, nonché la restituzione di due opere di Bassano di cui non era stato fissato il prezzo⁴⁷⁵.

Nell’inventario *post mortem* del 1650, tra i circa 350 dipinti, è descritto al lotto 210 «un petit tableau de Romanel représentant une Vierge portant son petit Jesus garny de sa bordure d’or bruny, prisé cinquante livres»⁴⁷⁶. Come notato da Mignot, l’opera non fu necessariamente realizzata dall’artista durante il suo primo soggiorno parigino, ma potrebbe rientrare con maggiore probabilità tra i dipinti acquistati in precedenza sul mercato romano. L’opera, di cui difficilmente si potrebbe tentare ad oggi l’identificazione, sembra potersi legare ad un’altra voce inventariale di pochi anni successiva. Nell’inventario di Marie Carrel († 1653)⁴⁷⁷ si registra al lotto 65 «un tableau représentant une Vierge, d’après Romanelli, avec sa bordure poirier noirci, prisé 8 livres»⁴⁷⁸. La donna era moglie di Innocent Regnard, “bourgeois de Paris”, che Wildenstein identificava in via ipotetica con il protettore dell’incisore Guillaume Chasteau, il quale però è stato in seguito riconosciuto in Gilles Renard⁴⁷⁹. Crediamo che proprio l’inventario del 1650 qui in esame possa darci qualche indicazione più precisa. Riteniamo, infatti, che questo personaggio possa riconoscersi nell’Innocent Regnard,

⁴⁷² LAURAIN-PORTEMER 1973, pp. 153-154, 164 n. 27. Nella lettera di Grimaldi al cardinale, il pittore si discolpa dalle calunnie che lo accusano di aver dipinto per altri durante il suo soggiorno a Parigi.

⁴⁷³ Apoca del 27 settembre 1654 firmata da Benedetti e Romanelli. Cfr. Appendice I – Fonti n° 41.

⁴⁷⁴ Su Jean-Baptiste de Bretagne, collezionista e intermediario di dipinti, si vedano MIGNOT 1984, pp. 71-87 e SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 111, 178-179.

⁴⁷⁵ MIGNOT 1984, p. 71; SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 72-73 e SZANTO 2011, pp. 236, 251, 254.

⁴⁷⁶ Archives nationales, MC/ET/CV/797, 25 ottobre 1650 trascritto in MIGNOT 1984, pp. 73-84. Lotto n. 210, p. 78.

⁴⁷⁷ Archives nationales, MC/ET/LXXXVII/179, 9 giugno 1653, inventario *post mortem* trascritto in WILDENSTEIN 1957, pp. 220-222. Esperti per i dipinti sono de Richemont e il pittore Augustin Quesnel.

⁴⁷⁸ *Ivi*, p. 222.

⁴⁷⁹ Su Gilles Renard si veda SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 186-188 e per il suo rapporto con Chasteau cfr. PRÉAUD 1990, p. 125. Lo stesso personaggio è identificabile con il Pierre Regnard o Renard ricordato da BONNAFFÉ 1884, pp. 266-267.

definito «amy du dit deffunt sieur de Bretaigne»⁴⁸⁰ nell'inventario di quest'ultimo, il quale aveva assistito alla stima dei dipinti e si era occupato in prima persona di quella delle figure in bronzo⁴⁸¹. Sulla base di questi legami si è tentati d'ipotizzare che la *Vergine* copia da Romanelli possa essere tratta dal dipinto in collezione de Bretagne, a meno che questo non possa ritenersi la medesima opera declassata a semplice copia, donata all'amico⁴⁸².

Giulio Mazzarino (1602-1661)

Già dalle prime pagine di questo capitolo, appare eloquente l'importante ruolo svolto da Mazzarino come araldo della pittura italiana in terra francese, non solo negli anni del suo ministero, ma anche in quelli precedenti al suo trasferimento. I nomi di amatore, curioso, collezionista e mecenate, con le loro peculiari sfumature semantiche, sono le differenti definizioni con le quali la figura del cardinale è stata descritta dagli studi dedicati ai suoi rapporti con il mondo della cultura in generale. In occasione della mostra del 1961, organizzata da Laurain-Portemer e Weigert, quest'ultimo considerava Mazzarino più un «collectionneur et “curieux” que un véritable Mécène»⁴⁸³, contrariamente alla studiosa che nei suoi studi arrivò a parlare di un autentico “mecenatismo ministeriale”⁴⁸⁴. Una tale considerazione è stata ancora riaffermata più di quarant'anni dopo dalle parole di Jean Delumeau che si è spinto nel definire il cardinale non soltanto «plus collectionneur que mécène» ma anche «plus amasseur qu'amateur, plus séduit par l'aspect décoratif que par la qualité»⁴⁸⁵. Nonostante le diverse considerazioni della critica qui rapidamente accennate, grazie anche alle pagine di Schnapper e alle consistenti ricerche condotte da Patrick Michel sul “principe dei collezionisti”, il suo ruolo in questo campo nella Francia di metà Seicento è ormai incontestabile⁴⁸⁶.

I primi anni di Mazzarino collezionista restano i più problematici per la scarsità di documenti ma soprattutto per la loro ambiguità, risultando spesso difficile discernere tra gli oggetti d'arte inviati dagli agenti del cardinale quali fossero indirizzati alla sua persona e quali invece destinati a Richelieu e alla corte francese. Se negli anni '30 e nei primissimi anni del suo trasferimento a Parigi, la maggior parte degli acquisti effettuati sul mercato artistico italiano era destinata ad accrescere le collezioni di Richelieu e di altri amatori francesi, non si può completamente escludere che anche nel suo ultimo periodo romano Mazzarino possedesse una raccolta di opere d'arte, soprattutto di sculture, come

⁴⁸⁰ MIGNOT 1984, p. 73.

⁴⁸¹ *Ivi*, p. 82.

⁴⁸² La stima passa da 50 a 8 lt da un inventario all'altro. Da sottolineare inoltre che le cornici dei due dipinti sono diverse, ma da imputare forse ad una sostituzione, sebbene in un lasso di tempo molto breve.

⁴⁸³ WEIGERT 1961, p. XVII.

⁴⁸⁴ LAURAIN-PORTEMER 1985.

⁴⁸⁵ DELUMEAU 2006, p. 39.

⁴⁸⁶ SCHNAPPER 1994 (2005), 189-215 e MICHEL 1999.

prova un rapido riferimento alle «statue e marmi di Casa»⁴⁸⁷ contenuta in una missiva di Benedetti del 1640. Ugualmente nella corrispondenza e nei taccuini autografi, redatti all'inizio del periodo francese, è conservata memoria di alcuni acquisti personali in materia di marmi e di pitture⁴⁸⁸. Accanto alla corrispondenza diplomatica un posto di primaria importanza per lo studio delle collezioni cardinalizie ci è offerto dai due inventari redatti il primo nel 1653, dopo il rientro a Parigi alla fine della Fronda, il secondo nel 1661 in seguito alla morte del cardinale⁴⁸⁹.

Come la pratica d'intermediario artistico per i collezionisti francesi e gli acquisti personali si sovrapponevano nei primi anni del periodo parigino è documentato dai dipinti citati in alcune lettere del 1642, alle quali abbiamo fatto solo una rapida allusione trattando della collezione di Particelli d'Hémery. Il 9 marzo, Ottaviano Castelli parlava espressamente di una «Venere ignuda fin' a mezzo il corpo con Amoretti attorno»⁴⁹⁰, opera di grandi dimensioni – tre tele d'imperatore! – richiesta da Mazzarino a Romanelli per tramite del letterato e nuovamente menzionata dall'abate Benedetti in due lettere successive. In quella datata 19 maggio, in cui erano ricordati i due dipinti per monsù d'Hémery, l'agente romano informava che il quadro, dopo la sopraggiunta morte di Castelli avvenuta il 14 del mese, si trovava presso il pittore, precisando ulteriormente che «l'Em.za V.a ne scrisse al sud.to Castelli di farlo fare»⁴⁹¹. Nella missiva del 1 dicembre, l'abate rammentava la *Venere* per Mazzarino e altri due grandi quadri con una *Galatea* e un'*Aurora*, fatti fare al pittore viterbese e pagati in totale 150 scudi in moneta e 12 equivalenti in altri beni di scambio⁴⁹². Come supposto da Michel⁴⁹³, le due commissioni passate per il tramite degli intermediari romani del cardinale apparentemente sembrerebbero avere destinatari diversi, Mazzarino stesso nel caso della *Venere* e il mercato parigino nel caso della *Galatea* e dell'*Aurora*, però il preciso riferimento alla redistribuzione dei prezzi tra i tre quadri, proposta da Benedetti al cardinale, – «V. Em.za potrà hora distribuire il prezzo a detti quadri et a me pare che potrebbe valutare la Venere 70 scudi e gli altri due 110»⁴⁹⁴ – sembra far intendere che tutti fossero destinati alla vendita. Tuttavia il dipinto della Venere, «di tanta

⁴⁸⁷ Lettera di Benedetti a Mazzarino del 13 aprile 1640 citata in Michel 1999, p. 53, 89 n. 2.

⁴⁸⁸ I taccuini (*Carnets*) di Mazzarino sono stati parzialmente trascritti da Victor Cousin 1854-1856. Per le opere d'arte si veda il primo articolo Cousin 1854, pp. 457-470. Cfr. anche SCHNAPPER 1999 (2005), pp. 197-198.

⁴⁸⁹ Per l'inventario del 1653, redatto da Colbert, si veda Henri d'Orléans, duc d'Aumale 1861. Per quello *post mortem* del 1661 de COSNAC 1884 e la nuova edizione rivista da YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004. Si veda anche MICHEL 1999, pp. 349-352.

⁴⁹⁰ Lettera di Castelli a Mazzarino del 9 marzo 1642. Cfr. Appendice I – Fonti n° 6.

⁴⁹¹ Lettera di Benedetti a Mazzarino del 19 maggio 1642. Cfr. Appendice I – Fonti n° 7. Schnapper menziona una cornice di una Venere tra gli invii fatti da Benedetti a Mazzarino a fine febbraio 1643, ritenendo che sia per il dipinto di Romanelli. Nella lettera del 3 marzo 1643 Benedetti non specifica l'autore del quadro, che era stato spedito da quasi un anno. Cfr. SCHNAPPER 1994 (2005), p. 198. La lettera è conservata presso gli AMAE, c. p., Rome 82, f. 62v.

⁴⁹² Lettera di Benedetti a Mazzarino del 1 dicembre 1642. Cfr. Appendice I – Fonti n° 8.

⁴⁹³ MICHEL 1999, p. 132.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

esquisitezza»⁴⁹⁵ come definito dall'ammirabilissimo Castelli, potrebbe essere rimasto nella collezione del cardinale dove sembra essere recensito nell'inventario del 1653, ma non più presente in quello del 1661: «4. Vénus au naturel couchée et couronnée de fleurs, tenant une flèche en main et tournant la face vers un cupidon, sans bordure – Romanelly»⁴⁹⁶. Michel ha portato l'attenzione su un dipinto di una *Venere che strappa l'arco ad Amore*, tela attribuita a Guido Reni nell'inventari e note del conte d'Hoym, ma ricondotta in nota a Romanelli, della quale si precisa la provenienza dalle collezioni del cardinale, comune ad altri dipinti reniani posseduti dall'ambasciatore sassone⁴⁹⁷. Sfortunatamente non conosciamo le dimensioni della Venere dell'inventario di Mazzarino, ma le misure di quella del conte d'Hoym sono di gran lunga inferiori a quelle del dipinto commissionato tramite Castelli⁴⁹⁸.

Al di là della Venere, altri dipinti di Romanelli sono recensiti negli inventari cardinalizi. Tra di essi si devono subito menzionare le opere commissionate al pittore durante il primo soggiorno francese. Questi dipinti, insieme a quelli di Gismondi, Salucci, Manciola, erano parte integrante della decorazione fissa del Palazzo Mazzarino. Si trattava, infatti, di un gruppo di tele eseguite durante la campagna decorativa della metà degli anni '40 del secolo e inserite nei soffitti o nelle pareti degli ambienti, come ricordato dalle voci inventariali anonime del 1653, ma recanti un'attribuzione nell'inventario *post mortem*⁴⁹⁹.

La *Giustizia* e la *Prudenza* «en deux tableaux rondz pareilz, dans la première chambre basse»⁵⁰⁰ corrispondono ai due pendant realizzati da Romanelli al suo arrivo a Parigi tra maggio e giugno del 1646, di cui fanno menzione le lettere di Francesco Buti e del pittore stesso⁵⁰¹. Appreziate le prime prove pittoriche, il viterbese ricevette da Mazzarino la commissione di «alcuni quadri che vanno

⁴⁹⁵ Lettera 9 marzo 1642. Castelli prosegue affermando «che q(ues)ta è la miglior cosa, che sia uscita dalle mani di questo Virtuoso, dicendosi da q(ues)ti della Professione, che q(ues)ta hà più bel corpo della Venere di Titiano».

⁴⁹⁶ AUMALE 1861, p. 293. SCHNAPPER (1994 [2005], p. 198 n. 38), ha mostrato qualche dubbio sull'ipotesi di un simile accostamento per la descrizione non completamente concorde.

⁴⁹⁷ PICHON 1880, II, p. 56: «279. Un tableau attribué au Guide, peint sur toile, de 2 pieds 3 pouces de haut sur 3 pieds de large, représentant une Vénus qui arrache l'arc à l'Amour, figures de grandeur naturelle». Il dipinto è detto essere stato acquistato alla vendita dei beni di Pierre Gruyn (13 aprile 1723) per 1750 lt. Cfr. MICHEL 1999, pp. 333, 343 n. 180.

⁴⁹⁸ Le dimensioni del dipinto nella collezione di Charles-Henri conte d'Hoym equivalgono a circa 73 x 97 cm, mentre la *Venere* citata da Castelli misurerebbe 3 tele d'imperatore, una lunghezza di più di 3 metri.

⁴⁹⁹ SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 209-210 e Michel 1999, pp. 132-134. I dipinti afferenti dalla decorazione fissa del palazzo sono all'incirca raggruppati insieme con la menzione dell'ambiente. Alcuni dipinti della collezione come le opere di Scarsellino, Sacchi o Guercino furono inserite nei soffitti del palazzo. Cfr. YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN 2004, pp. 173 (n° 915), 191 (n° 1050), 199-200 (nn° 1111, 1117).

⁵⁰⁰ AUMALE 1861, p. 334 nn° 371 e 372. Attribuiti a Romanelli nell'inv. 1661. Cfr. YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUBE 2004, p. 208, n° 1182, 300 lt: «Deux autres faits par Romanelly sur toile representans l'un la Justice et l'autre la Prudence rondz, prisez ensemble la somme de trois cents livres cy ... IIIc £».

⁵⁰¹ Lettera di Buti del 15 maggio 1646: «intanto egli per non star in otio si darà à dipingere due ovati della stanza dove nel primo arrivo dormì il Sig.r Carlo Vaini, sotto la stanza del Sig.r Cav. Bubellett». Lettera di Romanelli 16 giugno 1646: «l'altro giorno il Sig. Card. Mazzarino vidde il primo quadro che io gl'ho fatto. Questo è una Giustitia per collocare nel vano di una stanza dove hora vado facendo la Prudenza». Cfr. Appendice I – Fonti n° 14, 17.

nelle soffitte che adesso si dorano»⁵⁰², notizia da mettere in rapporto con altre due composizioni dell'artista che ornavano altri ambienti del palazzo. Nella camera dell'alcova al primo piano figurava «une Flore grande au naturel, avec deux enfans en l'air»⁵⁰³ rappresentata in un dipinto ovale al centro del soffitto, circondata da quattro tondi con battaglie di Manciola e da altrettante prospettive di Salucci⁵⁰⁴. Seguiva nel soffitto dell'ambiente di passaggio tra la camera e la galleria «La Renommée et la Victoire, dans un tableau ovale, figures au naturel»⁵⁰⁵. Sfortunatamente, di tutte le tele di Romanelli che decoravano i soffitti di Palazzo Mazzarino soltanto la *Prudenza* (fig. II.3) è stata rintracciata da Silvia Bruno in una collezione privata parigina⁵⁰⁶.

Oltre ai quadri espressamente realizzati per la decorazione fissa del palazzo, nelle raccolte cardinalizie erano presenti anche altri dipinti. È il caso del piccolo quadro di paesaggio registrato in entrambi gli inventari e raffigurante il soggetto tassiano di Erminia che soccorre Tancredi ferito⁵⁰⁷. Grazie ad un'incisione di Le Vasseur (fig. A.III.58), Kerber ha potuto identificare il dipinto nell'*Angelica e Medoro* (fig. IV.4) di Oxford, il cui soggetto era stato confuso tanto dagli estensori degli inventari quanto nella didascalia dell'incisione⁵⁰⁸. La presenza del quadro nel primo inventario del cardinale non prova necessariamente che il dipinto sia stato commissionato durante il primo soggiorno di Romanelli⁵⁰⁹, al contrario lo stile dell'opera la colloca cronologicamente intorno alla metà degli anni '30 del Seicento, pertanto si tratta di un precedente acquisto avvenuto sul mercato romano⁵¹⁰. Registrato nel solo inventario del 1661 è invece il dipinto di *Erodiade con la testa di san Giovanni Battista* (fig. IV.5)⁵¹¹, ma la lettura di un processo verbale del 1670, di cui si dirà più avanti, consente di avere la certezza che il dipinto fosse già presente nella collezione alla stesura del primo

⁵⁰² Lettera di Romanelli del 15 giugno 1646. Cfr. Appendice I – Fonti n° 16.

⁵⁰³ AUMALE 1861, p. 336 n° 402, Romanelly. YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, p. 209, n° 1195, 400 lt: «Un autre fait par Romanelly sur toile representant une Flore grande au naturel avecq deux enfans en l'air, ledict tableau ayant forme ovale prisé la somme de quatre cents livres cy ... IIII c £».

⁵⁰⁴ AUMALE 1861, pp. 335-336, nn° 398-401, Manciola; nn° 403-406, Saluzzo. YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, p. 209, nn° 1194, 1196.

⁵⁰⁵ AUMALE 1861, p. 336, n° 407, Romanelly. YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, p. 209, n° 1197, 300 lt: «Un autre fait par Romanelly sur toile representant la Renommée et la Victoire dans un ovale, prisé la somme de trois cents livres cy... III c £».

⁵⁰⁶ BRUNO 2007, p. 320, fig. 3. *La Prudenza*, olio su tela (in origine ovale), 200 x 153 cm.

⁵⁰⁷ AUMALE 1861, p. 318, n° 210: «Un petit paysage, long de travers, avec Tancrede blessé, Argante morte et Erminie avec deux enfans en l'air, long en travers, sans bordure. Romanelli». YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, p. 190, n° 1044, 200 lt: «Un autre fait per Romanelly sur toile representant un petit paysage où est Tancrede blessé, Argant mort et Erminie, avecq deux enfans en l'air, hault d'un pied dix poulces et large de deux piedz quatre poulces, garny de sa bordure de bois doré, prisé la somme de deux cents livres cy... II c £».

⁵⁰⁸ KERBER 1973, pp. 135, 163 n. 11 e IDEM 1979, pp. 4, 12-13 n. 29.

⁵⁰⁹ Di questa idea sono FINALDI, KITSON 1997, p. 140; BARROERO in LO BIANCO 1997, p. 394; MICHEL 1999, p. 133.

⁵¹⁰ Una datazione alla seconda metà degli anni '30 è stata avanzata già da BRIGANTI 1953, pp. 15, 18 e ripresa con convinzione da FAGIOLO DELL'ARCO 2001, pp. 112, 120 n. 6.

⁵¹¹ AUMALE 1861, p. 345: «Herodiade, par Romanelli, sur toile 200 l.» e YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, p. 206, n° 1170, 200 lt: «Un autre fait par Romanelly sur toile representant Herodyas au naturel tenant la teste de S.t Jean, hault de trois pieds neuf poulces et large de trois piedz, garny de sa bordure de bois doré, prisé la somme de deux cents livres cy... II c £».

inventario⁵¹². La tela, vista da Bernini nel 1665 nel palazzo⁵¹³, è stata riconosciuta da Loire in quella di simili dimensioni conservata presso la Residenz di Monaco di Baviera⁵¹⁴. Un ultimo dipinto di Romanelli è infine ricordato nuovamente nel solo inventario *post mortem* di Mazzarino. Si tratta del quadro dell'*Assunzione della Vergine* che la nota inventariale precisa essere fatto «pour servir a la chapelle de l'appartement neuf»⁵¹⁵. L'Assunta di Romanelli non doveva figurare sull'altare al momento della morte di Mazzarino, probabilmente perché la cappella non era stata ancora terminata⁵¹⁶. Da una lettera di Colbert sappiamo che i lavori nell'appartamento nuovo erano stati conclusi nel giugno del 1658, contrariamente a quelli della cappella che rimaneva ancora imperfetta⁵¹⁷. Questa fu brevemente citata in quegli stessi anni da Sauval, il quale parlando dell'altare menzionò solamente gli angeli in stucco di Michel Anguier⁵¹⁸. È possibile pertanto immaginare che il cardinale abbia colto l'occasione del secondo soggiorno di Romanelli, impegnato tra il 1655 e il 1657 sul cantiere del Louvre, per la realizzazione della propria cappella di palazzo. Il viterbese avrebbe potuto fornire i progetti per l'altare, avvalendosi della ormai sperimentata collaborazione di Anguier per l'esecuzione delle figure in stucco, dipingendo infine la pala d'altare che probabilmente fu compiuta al suo rientro in Italia e spedita a ridosso della morte del cardinale⁵¹⁹.

Una probabile svista fece invece attribuire al viterbese un dipinto, raffigurante una mezza figura coronata di alloro, nell'inventario del 1653, corretto in quello del 1661 in Baccarely, forse Gilles Backereel o un altro membro della famiglia di pittori fiamminghi⁵²⁰.

Fatta eccezione di alcuni legati testamentari e all'acquisto nel 1665 di una parte delle opere per le raccolte reali, la maggior parte della collezione rimase nel palazzo che, insieme al suo contenuto, fu diviso tra i due nipoti Ortensia Mancini (1646-1699), duchessa di Mazzarino, e Filippo

⁵¹² Già Henri d'Orléans notava che alcuni dipinti presenti nel solo inventario del 1661 si interponevano tra gli altri in precedenza registrati, spesso dove erano dei numeri vacanti. Pertanto concludeva che essi potessero essere già in possesso di Mazzarino prima del 1653 ma non ritrovati al momento in cui Colbert stilava l'inventario. Cfr. AUMALE 1861, p. 343.

⁵¹³ CHANTELOU 1665 (2001), p. 212. L'opera fu osservata distrattamente dallo scultore durante il suo soggiorno parigino. Cfr. Appendice I – Fonti n° 70.

⁵¹⁴ LOIRE 2006a, pp. 168, 170.

⁵¹⁵ YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, p. 220, n° 1276, 150 lt: «Un autre fait par Romanelly sur toile representant l'Assomption de la Vierge, hault de six piedz neuf poulces et large de quatre piedz trois poulces, prisé la somme de cent cinquante livres cy... CL £».

⁵¹⁶ SCHNAPPER 1994 (2005), p. 210 e MICHEL 1999, pp. 510, 535 n. 24.

⁵¹⁷ Lettera di Colbert a Mazzarino del 10 giugno 1658: «L'appartement du pallais de V.E. joignant la bibliothèque est entièrement achevé.» e «[...] et la mettre en estat qu'elle puisse servir [la cappella] d'ornement à cet appartement au lieu qu'elle est difforme à present [...]». Cit. in MICHEL 1999, pp. 510, 535 nn. 21-22.

⁵¹⁸ SAUVAL 1724, II, p. 179. Come proposto da Michel, la visita a Palazzo Mazzarino avvenne non prima dell'anno 1657.

⁵¹⁹ A sostegno di questa ipotesi si ricorda che le tele del *cabinet sur l'eau* di Anna d'Austria al Louvre furono spedite dall'Italia tra il 1658 e il 1660, come documentano numerose lettere. Cfr. Appendice I – Fonti nn° 56, 60-64.

⁵²⁰ AUMALE 1861, p. 327, n° 300: «Une demie figure couronnée de lauriers, au naturel, sans bordure. Romanelli». YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, p. 201, n° 1126, 60 lt: «Une autre fait par Baccarely sur toile representant une demy figure couronnée de lauriers, hault de deux poulces et large d'un pied neuf poulces, garny de sa bordure couleur de pierre brune et or, prisé la somme de soixante livres cy... LX £».

Mancini (1641-1707), duca di Nevers. Alcuni documenti d'archivio, quali il processo verbale stilato nel 1670 in seguito ai danni recati a statue e dipinti dalla *pruderie* del duca di Mazzarino, l'inventario *post mortem* di Ortensia del 1699 e il *récolement* del 1714, permettono di valutare la situazione delle collezioni nel palazzo prima della loro definitiva dispersione avvenuta nel corso del secondo decennio del Settecento⁵²¹. Nella divisione del palazzo cardinalizio tra gli eredi, la maggioranza delle collezioni di scultura e pittura, riunite nella parte più antica dell'edificio e nelle due gallerie, rientrò nel lotto aggiudicato ai duchi di Mazzarino, ed è infatti nei documenti relativi ad essi che si possono ritrovare alcuni dei dipinti di Romanelli. Il quadro con *Angelica e Medoro*, nuovamente mal interpretato come Armida e Tancredi, è presente sia nel processo verbale del 1670, sia nell'inventario del 1699 che nel *récolement* del 1714⁵²², mentre il quadro di Erodiade è assente solo nell'inventario della duchessa⁵²³. La lettura del processo verbale del 1670 permette di gettar qualche lume su quest'ultimo dipinto, confermando un'intuizione di Henri d'Orléans che riteneva che alcune opere non iscritte nell'inventario del 1653 fossero già presenti nelle raccolte cardinalizie prima di quella data⁵²⁴. Il documento, passando in rassegna i diversi quadri e le sculture presenti nel palazzo, fa riferimento alla numerazione dell'inventario del 1653 e per l'*Erodiade* è indicato il numero 355 che corrisponde ad un gruppo di numeri vacanti (nn° 352-366), che dovevano riferirsi a delle commissioni o a degli acquisti come quelli fatti a Londra ma non ancora giunti a palazzo per essere inventariati⁵²⁵. Per quanto riguarda i dipinti inseriti nei soffitti del palazzo, al pari delle altre tele che erano parte integrante della decorazione delle stanze, non sono registrati nei documenti appena citati ma è probabile che siano rimasti *in situ* fino alla vendita definitiva dell'edificio da parte degli eredi del cardinale.

È infine da considerare dubbiosa la provenienza dalle collezioni di Mazzarino di alcuni dipinti donati nel 1691 da Armand-Charles de La Porte, marchese de La Meilleraye, duca di Mazzarino e marito di Ortensia Mancini, al figlio Paul-Jules⁵²⁶. Oltre ad alcuni arazzi il marchese fece

⁵²¹ Sulla dispersione delle collezioni cardinalizie si veda l'attenta ricostruzione condotta da MICHEL 1999, pp. 310-345. I tre documenti sono conservati a Parigi presso gli Arch. nat., KK//600, ff. 329-379v, *Procès-Verbal de destruction des statues du Palais Mazarin*, 28 ottobre 1670 e la BnF, Ms. Nouv. Acq. fr., 22876.

⁵²² Arch. nat., KK//600, f. 359 (proc.-verbal 1670), nel "cabinet denbas attenant le passage de la galerie" si trova "un petit paysage ou est Tancrede blessé"; BnF, Ms. Nouv. Acq. fr., 22876, f. 30v (inv. 1699) e f. 211 (réc. 1714), Harmide et Tancrede 120 lt.

⁵²³ Arch. nat., KK//600, f. 373 (proc.-verbal 1670), nella "salle d'audience denbas" è una "Herodiad au naturel"; BnF, Ms. Nouv. Acq. fr., 22876, f. 201r (réc. 1714), Herodiad 30 lt.

⁵²⁴ AUMALE 1861, p. 343.

⁵²⁵ Per la questione dei numeri vacanti si vedano più recentemente SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 204-205, 208 e MICHEL 1999, p. 350. L'*Erodiade* mostra uno stile prossimo a quello della *Prudenza* eseguita da Romanelli al suo arrivo a Parigi, pertanto si può ritenere un dipinto eseguito durante il primo soggiorno parigino. MICHEL (1999, p. 244) ritiene che la tela sia databile al secondo soggiorno per la sua presenza nell'inventario del 1661, ma lo stile è ben differente dalle tele eseguite in quegli anni.

⁵²⁶ Arch. nat., MC/ET/XCV/46 *Estat des meubles que Monseigneur le Duc de Mazarin donne a Monseigneur le Duc de la Meilleraye son fils inventoriez pour la plus grande partye par l'Inventaire de feu l'Éminentissime Monseigneur Cardinal Mazariny*, 5 settembre 1691. Documento analizzato da MICHEL 1999, p. 325.

dono di una *Testa di san Giovanni*, definita come originale di Romanelli⁵²⁷. Nell'inventario del 1661 gli unici dipinti raffiguranti una testa di san Giovanni erano una tela data a Domenichino⁵²⁸, ritenuta da Michel uno dei 12 dipinti di provenienza Ludovisi acquistati nel 1646⁵²⁹, e un anonimo dipinto⁵³⁰, entrambi di dimensioni leggermente inferiori rispetto al quadro donato.

Negli inventari cardinalizi, il nome del viterbese appare inoltre associato a quello del suo maestro Pietro da Cortona nella rubrica riguardante i numerosi arazzi posseduti da Mazzarino. Al disegno di entrambi sono assegnati due preziosi pezzi di seta dipinta e ricamata con fili d'oro e d'argento e un terzo panno privo di fregio, tutti raffiguranti episodi della storia della profetessa Debora e conservati al Louvre: *Il combattimento tra Barac e Sisara* (fig. IV.6, inv. SN527), la *Giustizia di Debora* (inv. SN528) e *Giaele mostra il cadavere di Sisara* (fig. IV.7, inv. SN530)⁵³¹. Sebbene risulti difficile conoscere il ruolo avuto dal cortonese in questa impresa, la parte avuta dal viterbese è maggiormente nota grazie alle ricerche condotte da Michel, il quale ha ricostruito la genesi di questa serie di tele, rimasta incompleta, la cui commissione spetta al cardinale Francesco Barberini⁵³². Avviata già nel 1644, quando venne lumeggiata «una tela di oro cuscita insieme [...] con il disegno di Gio. Franc.o [Romanelli] che rapp. nta un historia dell'Ebora, et una battaglia di molte figure, et cavalli»⁵³³, l'esecuzione delle tele proseguì fino al 1654, come permettono di seguire i vari pagamenti registrati nei libri contabili dei Barberini, nonché la presenza dei cartoni delle tele nell'inventario del cardinale Francesco del 1649⁵³⁴. Alcune notizie sulla commissione si rintracciano inoltre nella

⁵²⁷ «Plus un tableau orig.l pein sur toile par Romanelly representant la teste de sain Jean ayant de hault trois pieds gary de sa bordure de bois doré pour la somme de Deux cent cinq.te livres cy... 250». Fogli non numerati.

⁵²⁸ YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, p. 196, n° 1089, 100 lt: Un autre fait par le mesme Dominiquain sur toile representant la teste de Saint Jean l'evangeliste, hault de deux piedz un poulice et large d'un pied six poulices, gary de sa bordure de bois doré, prisé la somme de cent livres cy... C £. Lo stesso dipinto, grazie ai riferimenti ai numeri inventariali, risulta registrato anche nell'inventario di Ortensia Mancini del 1699 [...] e nel Recollement del 1714 [...] f. 197v il cui prezzo è ridotto a 20 lt.

⁵²⁹ MICHEL 1999, pp. 115-119.

⁵³⁰ YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, p. 222, n° 1290, 45 lt: «Une teste de Saint Jean sur toile, haulte de deux piedz deux poulices, large d'un pied neuf poulices, sa bordure de bois doré et autres couleurs, prisé la somme de quarente cinq livres cy... XLV £».

⁵³¹ AUMALE 1861, pp. 114-115 e YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, p. 281, n° 1786: «Deux pièces de tapisseries de brocard d'or de Florence tout uny, représentant l'histoire de Debora, dessin de Pierre de Cortone et de Romanely, la peinture de clair obscur illuminée d'or, la frize d'un feston de broderie d'or entaillée à l'entour [...] et une autre pièce de brocard d'or de Florence tout unie pareille aux precedentes et sans frize, prisé lesdictes trois pièces ensembles [...] deux mil livres tournois».

⁵³² Sulle vicende delle tele dedicate alla storia di Debora si vedano Michel 1998, pp. 73-85 (con bibliografia precedente), MICHEL 1999, pp. 164-166, 292-293, 460-461, IDEM 1999b, pp. 51-71 e Harper 2017, pp. 43-44. Solo la biografia del cortonese scritta da FABBRINI (1896, pp. 127-128) cita un cartone realizzato per Mazzarino da Pietro da Cortona raffigurante Debora e Barac che conducono alla vittoria gli Israeliti. I documenti noti menzionano per l'esecuzione di disegni e cartoni anche l'allievo di Romanelli, Giuseppe Belloni, cfr. MICHEL 1998.

⁵³³ Pagamento al ricamatore Sigismond Libenauer in data 27 maggio 1644 nel libro dei conti di Francesco Barberini. Cfr. MICHEL 1998, pp. 73, 82 n. 10.

⁵³⁴ Nell'inventario 1649 sono ricordati due cartoni, uno di Niccolò della Foggia e uno di Romanelli per la *Storia di Debora*. Cfr. ARONBERG LAVIN 1975, p. 228, nn° 345-346. Altri cartoni sono realizzati successivamente da Belloni su disegno di Romanelli. Cfr. *Ivi*, p. 4 doc. 21.

corrispondenza della famiglia in esilio in Francia, ad esempio nella lettera del 31 luglio 1646 dello stesso Romanelli al cardinale Francesco nella quale il pittore, in quel momento impegnato a Palazzo Mazzarino, sollecitava «a seguirar quella opera perche [gli] pareva cosa per le Camore della Reggina»⁵³⁵. Il parere del viterbese, che non reputava adeguato «per la Regina il regalo delli due pezzi della tela d'oro»⁵³⁶ era inoltre riportato da Taddeo Barberini al fratello Antonio in un'altra missiva datata 23 novembre. Tra i numerosi doni offerti dai Barberini alla corte francese, in occasione dell'esilio, il cardinale Francesco pensò di omaggiare la regina reggente con le preziose tele d'oro, che quest'ultima donò molto presto al cardinale Mazzarino, come sembra provare la loro presenza nelle collezioni cardinalizie sin dal 1653, dove però ne sono registrate solo due⁵³⁷. La terza tela, priva della cornice ricamata, fu quasi certamente commissionata a Romanelli da Mazzarino in persona, durante il secondo soggiorno del viterbese, il quale, rientrato in patria nel maggio del 1657, aveva informato Benedetti dell'interesse portato dal cardinale nei confronti di «certe tele d'oro dipinto»⁵³⁸. Il desiderio di completare la serie dedicata alla profetessa Debora si interruppe pochi anni dopo con la morte di Mazzarino nel 1661, ma una seconda versione del ciclo incompiuto fu intrapresa nuovamente dal cardinale Francesco Barberini per la propria collezione⁵³⁹. Di differente avviso è invece Oy-Marra, la quale ritiene che la regina menzionata nelle missive di Romanelli e dei Barberini sia Enrichetta Maria di Borbone in esilio a Parigi dal 1644⁵⁴⁰. Appoggiandosi a Balducci il quale ricorda nella biografia del viterbese la realizzazione di cinque tele d'oro da parte del pittore e di una eseguita da Bernini, tutte tratte dall'Antico Testamento e donate da Francesco Barberini al re d'Inghilterra, Carlo I Stuart⁵⁴¹, la studiosa ha immaginato che il cardinale Mazzarino sia entrato in possesso delle preziose tele approfittando della precaria situazione finanziaria della regina in esilio, che nell'estate del 1648 era stata costretta a impegnare e vendere molti dei suoi averi, tra i quali gioielli, argenterie e arazzi⁵⁴². Inoltre, a riprova dell'ipotesi di una commissione inglese, Oy-Marra ha sottolineato come il raro soggetto della storia di Debora, tratto dal libro dei *Giudici*, rinviasse ai difficili eventi della guerra civile inglese e rappresentasse un invito a tenere vive le speranze della regina per un felice ritorno degli Stuart sul trono. Questa supposizione si scontra però con i numerosi pagamenti pubblicati da Michel che tolgono qualsiasi dubbio sull'identità della regina citata nella corrispondenza di

⁵³⁵ Lettera di Romanelli, 31 luglio 1646. Cfr. Appendice I – Fonti n° 19.

⁵³⁶ Lettera di Taddeo Barberini, 23 novembre 1646. Cfr. Appendice I – Fonti n° 20.

⁵³⁷ Cfr. AUMALE 1861, pp. 114-115. Sui doni e i passaggi di opere dalle collezioni dei Barberini a quelle di Mazzarino prima del 1653 si veda MICHEL 1995.

⁵³⁸ Lettera di Benedetti, 28 maggio 1657. Cfr. Appendice I – Fonti n° 53.

⁵³⁹ MICHEL 1998, pp. 76-78.

⁵⁴⁰ OY-MARRA 2000, pp. 179-183.

⁵⁴¹ BALDINUCCI 1847 (1974), V, p. 423.

⁵⁴² Siamo informati delle difficoltà di Enrichetta Maria dalla corrispondenza di Francesco Barberini con il suo agente Patrick Conn. Cfr. le lettere del 17 luglio e del 7 agosto 1648 citate rispettivamente da OY-MARRA 2000, p. 181, n. 14 e MADOCKS 1984, p. 547, n. 22. Fu in queste circostanze, come desumibile dall'ultima missiva, che il *Bacco e Arianna* di Reni fu venduto.

Romanelli⁵⁴³. Ad esempio, il 10 luglio 1648 il ricamatore Libanauer viene pagato per una tela d'oro «p. fare l'Historia de Eborā con Sisera e p. la Reggina di Francia»⁵⁴⁴, menzione che si ritrova anche in altri documenti barberiniani. Anche dal punto di vista del soggetto trattato è stato osservato come la storia della profetessa Debora, alla quale s'intreccia quella di Giaele, si accordasse alla perfezione con il tema delle *femmes fortes* che, soprattutto durante la reggenza di Anna d'Austria, conobbe in Francia una grande fortuna. Michel, in particolare, ha richiamato l'attenzione su *La gallerie des femmes fortes* del gesuita Pierre Le Moyne edita nel 1647, opera nella quale sia Debora che Giaele trovano posto tra le eroine scelte per omaggiare la reggente, dedicataria di questa galleria di ritratti al femminile⁵⁴⁵. Nell'elogio consacrato alla profetessa il parallelo con Anna d'Austria è eloquente e avviene attraverso il ruolo svolto da Debora nei confronti del popolo d'Israele e sulla base di corrispondenze biografiche⁵⁴⁶. Se la profetessa è «une Vesve Gouvernante d'une Nation Saincte: une Vesve distributrice des droits & Arbitre des devoirs; une Vesve mediatrice entre Dieu & son Peuple; uve Vesve Intendante de la Paix & de la Guerre; uve Vesve directrice des combats & de la Victoire; une Vesve Generale d'Armée, voire Mere & Maistresse d'un General d'Armée»⁵⁴⁷, altrettanto è Anna, sebbene le sue vittorie non avvengano sui campi di battaglia ma «de son Cabinet & du pied des Autels»⁵⁴⁸. Ma ciò che è messo in evidenza è l'autorità legittima di cui sono rivestite le due donne, entrambe reggenti del proprio popolo, il quale è richiamato all'obbedienza e al rispetto delle cariche regali da esse ricoperte⁵⁴⁹. Possiamo inoltre notare, come nell'incisione dedicata a Debora, dove la profetessa compare in primo piano in veste militare, sullo sfondo sia rappresentato il momento dell'arringa del popolo e dei soldati sotto la palma, scena scelta a quelle delle tele d'oro⁵⁵⁰. Ma ancora più interessante è richiamare il fatto che il frontespizio dell'opera, in cui la scultura della reggente è innalzata alla gloria delle altre *femmes fortes* della storia, fu inciso da Karl Audran su disegno di Pietro da Cortona⁵⁵¹. Per questa commissione al pittore, il gesuita potrebbe aver coinvolto i Barberini in esilio in Francia, i cui rapporti di amicizia, soprattutto nei confronti del cardinale Antonio sono ben

⁵⁴³ L'autore ha giustamente richiamato l'attenzione su un'altra serie di tele d'oro dipinte da Romanelli, tratte da alcuni affreschi delle Logge vaticane e dal Settecento conservate in numero di tre (ma in origine sei) in Palazzo Reale a Genova, che potrebbe riferirsi alla commissione Barberini per i sovrani inglesi. Su queste tele si veda CILIENTO in MALTESE 1983, pp. 107-111.

⁵⁴⁴ MICHEL 1998, pp. 74, 82 n. 17. Si vedano anche le nn. 20-21, 24.

⁵⁴⁵ Sull'argomento si veda BAUMGÄRTEL, NEYSTERS 1995.

⁵⁴⁶ Le Moyne 1647, pp. 3-12.

⁵⁴⁷ *Ivi*, p. 8. Il gesuita riprende una tradizione secondo la quale il generale Barac era figlio di Debora, in questo modo rende il parallelo con Anna e il giovane Luigi XIV ancora più evidente.

⁵⁴⁸ *Ivi*, p. 10.

⁵⁴⁹ La "questione morale" relativa alla figura di Debora è significativamente incentrata sulla capacità delle donne di governare. *Ivi*, pp. 10-12.

⁵⁵⁰ Sulle incisioni delle *femmes fortes* di Claude Vignon e Abraham Bosse si veda PACTH BASSANI 1992, pp. 437-448.

⁵⁵¹ Per il disegno si vedano BREJON DE LAVERGNÉE 1989, pp. 140-141, GRISWOLD in *Masterworks from the Musée des Beaux-Arts, Lille*, 1992, pp. 252-253, n° 73. Per la stampa *IFF XVII^e*, pp. 208-209, n° 304.

noti⁵⁵². Le tele d'oro con la storia di Debora, ideate o meno sin da subito come dono per la regina di Francia, erano pertanto in perfetta sintonia anche con la decorazione promossa durante la reggenza. Si può ad esempio ricordare il decoro ancora *in situ* consacrato alle donne illustri che Charles Poerson realizzò nel 1645 per il cabinet di Marie de Cossée-Brissac, seconda moglie del duca de La Meilleraye⁵⁵³. Nello stesso anno, Simon Vouet firmava un contratto per le decorazioni dell'appartamento della regina nel Palais-Royal, impegnandosi a dipingere per la camera dell'alcova tre dipinti ovali con «des actions des Femmes Illustres»⁵⁵⁴. Alla luce di quanto detto finora, crediamo di poter affermare che Romanelli, quando a fine luglio 1646 parlava delle «Camore della Reggina» come luogo adatto alle tele d'oro dono dei Barberini, si riferisse esattamente a queste stanze del Palais-Royal, che il pittore aveva visitato poco dopo il suo arrivo a Parigi e che mostravano una decorazione che esaltava le virtù della regina tramite alcune celebri figure femminili del passato⁵⁵⁵.

Jean-Baptiste Colbert (1619-1683)

La presenza di qualche opera di Romanelli nella collezione del ministro di Luigi XIV si deve certamente ai suoi stretti legami con il cardinale Mazzarino, del quale fu intendente privato dal 1651, occupandosi della gestione della sue immense fortune e dei suoi beni. Nel suo inventario stilato nel 1683 da Charles Le Brun, per la parte relativa ai dipinti, l'*hôtel* di rue de Petits-Champs racchiudeva all'incirca una sessantina di quadri raggruppati prevalentemente nella galleria e nel cabinet⁵⁵⁶. Tra questi erano presenti tre opere di Romanelli e qualche suo disegno. Una tela raffigurante *Angelica e Medoro*, stimata 80 lt, si trovava nel *cabinet* del defunto mentre una piccola *Annunciazione* di 25 lt nella galleria⁵⁵⁷. In occasione della mostra consacrata a Colbert nel 1983 gli organizzatori cercarono di ricostruire un ambiente dell'*hôtel* parigino del ministro, riunendo alcuni pezzi di mobilio e dipinti

⁵⁵² SPARTI (1997, pp. 98, 103 n. 90) ricorda la dedica ad Antonio Barberini *De l'art des devises* (1666) di Le Moyne e la citazione del nome del gesuita nelle *Aedes Barberinae* di TEZI (1642), quest'ultima non rinvenuta. AVON (2017, n. 116) aggiunge un'altra di Le Moyne dedicata al cardinale *Le Speculatif* del 1657.

⁵⁵³ Cfr. BREJON DE LAVERGNÉE, DE REYNIÈS, SAINTE-FARE GARNOT 1997, pp. 100-101, 104-105. Tra le figure femminili sono presenti sia Debora che Giaele.

⁵⁵⁴ Il contratto del 13 settembre 1645 è stato pubblicato in WEIGERT 1951 (1952), pp. 101-105, specialmente le pp. 102-103. Cfr. anche THULLIER, CUZIN, BREJON DE LAVERGNÉE, LAVALLE 1990, p. 136. Per l'appartamento della regina nel Palais-Royal, si vedano SAUVEL 1968.

⁵⁵⁵ Nella lettera del 15 giugno 1646 siamo a conoscenza della visita al Palazzo Reale, ben distinto da quello del Louvre: «Delli Palazzi che mi scrive non ne ho visto nessuno altri che quel del Lovre e quello del Re». Cfr. Appendice I – Fonti n° 16.

⁵⁵⁶ Sulla collezione di Colbert si vedano SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 365-367 e BOYER 2014. L'inventario, conservato presso la BnF, *Mélanges Colbert* 76 e digitalizzato, è parzialmente pubblicato da CLÉMENT 1873, VII, pp. 379-396.

⁵⁵⁷ Bnf, Ms. *Mélanges Colbert* 76, f. 65v: «200. Un autre tableau peint sur toile par Romanelle, représentant Angélique et Médor garny de sa bordure de bois doré prisé quatre vingt livres» e f. 68r: «216. Une petite Annonciation sur toile de Romanelle avec sa bordure dorée prisée vingt cinq livres». Citata parzialmente in LABORDE 1846, p. 174 n. 52 e CLEMENT 1873, VII, pp. 383-384.

appartenenti agli eredi o “evocatori” degli oggetti menzionati nell’inventario⁵⁵⁸. Nella piccola selezione figuravano quattro dipinti di cui due erano opere di Romanelli i cui soggetti ben si accordavano ai quadri citati dell’inventario, rappresentando rispettivamente un’*Annunciazione* e un’*Angelica e Medoro*⁵⁵⁹. Sfortunatamente, l’assenza di fotografie e di una vera scheda nel catalogo, come inoltre il fine prevalentemente evocativo della sezione espositiva, non lasciano certi della provenienza dei dipinti dalla collezione del ministro francese⁵⁶⁰. Le dimensioni della tela di soggetto ariostesco, raffigurante il momento in cui Medoro scrive il nome di Angelica su una roccia (92 x 150 cm, fig. IV.1), corrispondono a quelle del dipinto apparso negli anni ’70 sul mercato parigino e ascrivibile alla seconda metà degli anni ’30 del Seicento⁵⁶¹, opera che abbiamo tentato di accostare al “Medoro” dell’inventario di Marie Particelli.

Il terzo lotto della collezione recante il nome di viterbese è il numero 239 nel quale sono registrati un «petit tableau peint sur bois representant le Calvaire et deux desseins au crayons de Romanel avec leurs bordures de bois doré»⁵⁶², stimati in totale la somma di 20 lt. Non potendo pronunciarsi molto sul dipinto del Calvario e sui disegni, è interessante rilevare come questa sia la prima notizia nota della presenza di opere grafiche del viterbese nelle collezioni francesi del Seicento. Durante i lavori condotti nel palazzo di Mazzarino e soprattutto nell’appartamento estivo del Louvre, Romanelli produsse certamente una notevole quantità di studi grafici, alcuni dei quali ancora conservati. Purtroppo ignoriamo a chi appartenessero queste opere che, come vedremo, riappariranno nelle collezioni francesi del secolo successivo, prima tra tutte quella di Pierre Crozat. Questi disegni, così come gli altri presentati nella galleria, possedevano ciascuno una cornice e dovevano figurare appesi alle pareti come dei dipinti da quadreria.

Jean-Louis d’Antoine († 1683)

Con Jean-Louis d’Antoine lasciamo la capitale francese per Aix-en-Provence, dove il consigliere della Corte dei Conti di Provenza riunì una collezione di pitture descritta nell’inventario *post mortem* del 1683 e costituita per la maggior parte da copie⁵⁶³. Tra queste è presente una «Erodias,

⁵⁵⁸ COLBERT 1983, p. 69.

⁵⁵⁹ *Ivi*, p. 70: n° 84, *Annunciazione*, olio su tela, 71x90 cm, Parigi, coll. privata e n° 86, *Angelica e Medoro*, olio su tela, 91x150 cm, Parigi, coll. privata.

⁵⁶⁰ Salvo il caso di una provenienza dalle collezioni degli eredi di Colbert, elemento non specificato nel catalogo.

⁵⁶¹ Sul dipinto si veda KERBER 1983, pp. 46, 124, n. 86. Tela acquistata dall’antiquario Joseph Hahn in Normandia e da lui esposta alla VII biennale degli antiquari di Parigi del 1974. Cfr. il catalogo VII^e biennale des antiquaires, Paris 1974, p. 65. Tra i dipinti rubati presso la Galerie J. Hahn di Parigi, cfr. *Art et curiosité*, 49, nov.-dic. 1973, pp. 86-87, n° 18. Dipinto riprodotto anche in Fagiolo dell’Arco (2001, p. 120 n. 6, tav. XXIII fig. 41) come *Rinaldo e Armida*.

⁵⁶² Bnf, Ms. Mélanges Colbert 76, f. 71v. Cfr. CLÉMENT 1873, VII, p. 384.

⁵⁶³ Aix-en-Provence, Sénéchassée d’Aix, Arch. départementales des Bouches-du-Rhône, IV.B.1161, 9 agosto 1683, *Rapport d’estime des peintures et tableaux délaissés par le feu Jean-Louis d’Antoine*. Esperti: i pittori Jean-Baptiste

copie de Romanel, de 5 p[ans] sur 4 p.»⁵⁶⁴ stimata 22 lt. L'opera potrebbe essere una copia dell'*Erodiade* della collezione Mazzarino passata ad inizio Settecento nelle collezioni bavaresi⁵⁶⁵. Si può notare che Jean-Baptiste Daret, uno dei due esperti chiamati a valutare i dipinti, era il figlio del pittore Jean Daret, del quale, come riportato nel 1679 dallo storico Pierre Joseph de Haitze, Romanelli aveva tessuto pubblicamente le lodi durante un suo passaggio ad Aix-en-Provence, in occasione dei suoi soggiorni francesi⁵⁶⁶.

Charles III di Créquy (1623-1687)

Elevato a pari di Francia dalla regina madre e da Mazzarino nel 1652 come ringraziamento per la lealtà e i servizi resi durante il periodo della Fronda, il duca di Créquy apparteneva ad una famiglia che aveva dimostrato spiccati interessi collezionistici⁵⁶⁷. Come il nonno, il maresciallo di Créquy, anche il nipote fu ambasciatore francese a Roma tra il 1662 e il 1665. I numerosi contatti con la città pontificia, anche prima della sua ambasceria, così come i legami con i sovrani e con il cardinale Mazzarino, possono spiegare la presenza nella collezione di dipinti di una «Madeleine élevée par des anges, la bordure de glaces et de fleurs dessus, 60 livres» data a Romanelli⁵⁶⁸. Merz ha richiamato l'attenzione su un disegno conservato a Düsseldorf (fig. IV.8), opera di un copista, che potrebbe mostrarci la perduta composizione del quadro in collezione Créquy, inoltre lo studioso ha ricordato il passaggio all'asta Angran nel 1748 di un piccolo dipinto di medesimo soggetto⁵⁶⁹.

Louis Bauyn de Cormery (1644 -1701)

Appartenente ad un'importante famiglia di finanzieri, Louis Bauyn signore di Comery riunì nel suo hôtel in place des Victoires circa un centinaio di dipinti registrati nell'inventario stilato alla sua morte sopravvenuta al principio del 1701⁵⁷⁰. Poco più della metà delle opere possiedono un'attribuzione, ma anche tra quelle anonime si celavano importanti dipinti, come dimostrano i

Daret e Jean-Claude Cundier. Citato in BOYER 1965, p. 94. Tra i 20 dipinti con attribuzioni circa la metà sono copie da Bassano, Mignard, Romanelli, Reni, Veronese, Carracci, Matthieu van Plattenberg (Montagne).

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

⁵⁶⁵ Le dimensioni date in spanne (1 spanna = 24 cm circa), secondo l'unità di misura impiegata nel sud della Francia, combaciano con quelle del dipinto monacense.

⁵⁶⁶ DE HAITZE 1679, p. 78. Cfr. Appendice I – Fonti n° 75.

⁵⁶⁷ Cfr. Schnapper 1994 (2005), pp. 383-385.

⁵⁶⁸ Paris, Arch. nat. MC/ET/CXIII/135, inventario *post mortem* del 21 marzo 1687, parzialmente dito in MAGNE 1939, pp. 185-195, nello specifico p. 191.

⁵⁶⁹ MERZ 2005, p. 399 n° 229. Per l'asta Angran si veda l'Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti n° 4.

⁵⁷⁰ Paris, Arch. nat., MC/ET/CXVI/134, inventario *post mortem* del 22 febbraio 1701, trascritto limitatamente ai soli dipinti in WILDENSTEIN 1967, pp. 6-13. Esperto per la stima delle pitture, François Sicre.

prezzi elevati assegnati ad alcune di esse⁵⁷¹. Gli artisti italiani, ben rappresentati con circa una trentina di opere, sono in prevalenza i grandi maestri del Cinquecento (Tiziano, Raffaello, Tintoretto, Veronese) e dei primi decenni del Seicento (Ludovico e Annibale Carracci, Albani, Cavalier d'Arpino). Tra gli artisti nordici diverse opere sono date a Rubens, Rembrandt, Wouwermans mentre i francesi sono quasi esclusivamente rappresentati da ben cinque dipinti di Poussin e due paesaggi di Claude Lorrain. Tra le opere degli artisti italiani, sono presenti anche due tele di Romanelli, sebbene nell'inventario solamente uno dei dipinti gli sia attribuito. Al n° 476 troviamo citato «un tableau sur toile, avec sa bordure dorée de deux pieds trois pouces de hault et deux pieds dix pouces de large, représentant un Nativité, composé de six figures, scavoir; la Vierge, le petit Enfant, Saint Joseph et trois anges, peint par Romanel, prisé 100 l.»⁵⁷². Il lotto seguente, privo di attribuzione descrive «un autre tableau sur toile avec sa bordure dorée de deux pieds trois pouces de hault et deux pieds dix pouces de large, représentant une Annonciation où le Saint Esprit paroît dans une glorie accompagné de plusieurs testes de chérubins, prisé 100 l.»⁵⁷³. La paternità a Romanelli, anche di questo dipinto delle stesse dimensioni del precedente, ci viene confermata da un documento d'archivio di pochi anni successivo alla morte di Louis Bauyn. Da un dépôt di alcune memoires fatto nel 1707 da Marie Desqueulx, moglie di Joseph Roland Guille des Buttes, siamo a conoscenza che la donna si era aggiudicata alcuni beni messi in vendita nel 1703 dopo la morte di Louis Bauyn. Tra il mobilio compaiono anche due dipinti definiti originali di Romanelli e raffiguranti una *Natività* e un'*Annunciazione*, stimati rispettivamente 431 e 330 lt⁵⁷⁴. Grazie alle misure riportate nell'inventario e alle precise descrizioni dei soggetti, proponiamo di mettere in relazione questa *Annunciazione* con il quadro ora nella collezione parigina di Pierre Rosenberg (fig. IV.9). Oltre alla descrizione, le loro dimensioni combaciano quasi perfettamente, risultando di poco più piccola la tela in collezione Rosenberg (69 x 85 cm) rispetto appartenuta a Louis Bauyn (circa 73 x 92 cm). Come abbiamo ricordato parlando dei Romanelli posseduti da Colbert, in occasione della mostra a lui consacrata nel 1983 fu esposta una tela di un'*Annunciazione* che riteniamo fosse proprio quella in collezione Rosenberg, sulla base delle dimensioni date nel catalogo, purtroppo privo di riproduzioni. L'opera doveva richiamare quella di medesimo soggetto registrata nell'inventario di Colbert, dove però si parla di un piccolo dipinto, definizione che lascia credere che l'opera del ministro francese fosse di più ridotte dimensioni.

I due dipinti di Romanelli entrarono nella collezione attraverso acquisti sul mercato artistico o grazie ai legami familiari. A tal proposito è interessante notare come la madre di Louis Bauyn, Marie Dujardin, appartenesse alla ricca famiglia di orefici e gioiellieri legati alla corte e al cardinale

⁵⁷¹ Sulla collezione di Louis Bauyn si veda SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 409-412, soprattutto pp. 410-411.

⁵⁷² WILDENSTEIN 1967, p. 11.

⁵⁷³ *Ibidem*.

⁵⁷⁴ Paris, Arch. nat., MC/ET/XXXVI/319, deposito di Marie Desqueulx, 26 maggio 1707, cfr. anche RAMBAUD, I, 1964, pp. 519-520.

Mazzarino. Il padre, François Dujardin, ma più probabilmente i fratelli Paul o Jacques, conobbero di persona Romanelli durante il suo primo soggiorno parigino, come vedremo poco oltre. Infine, la famiglia Bauyn fu una delle principali sostenitrici della politica finanziaria di Colbert, il quale affidò importanti incarichi a Prosper Bauyn, fratello maggiore di Louis, morto nel 1700⁵⁷⁵.

Jean-Baptiste Boyer d'Éguilles (1645-1709)

Sebbene morto nel 1709, il parlamentare Jean-Baptiste Boyer d'Éguilles rientra a pieno diritto tra i *curieux du Grand Siècle* studiati da Schnapper, al quale si devono le prime compiute pagine sulla raccolta di pittura da lui riunita nel suo *hôtel particulier* di Aix-en-Provence, costruito nel corso degli anni '60 del Seicento⁵⁷⁶. Sulla formazione della collezione, composta da più di un centinaio di dipinti, siamo informati dalle poche notizie dovute alle parole di J.-P. Mariette e dalle stampe che il parlamentare fece trarre dalle pitture e dai disegni del proprio cabinet. La celebre impresa del *Recueil*, edito in una prima versione in concomitanza della morte del collezionista e in una seconda edizione del 1744 curata da Mariette, fu il frutto della collaborazione di due incisori Sébastien Barras (1653 ca.-1703) e Jacob Coelemans (1654-1731/1735) – ma anche dello stesso Boyer d'Éguilles artista dilettante – i quali intorno alla metà degli anni '90 del Seicento incominciarono a riprodurre le opere della collezione⁵⁷⁷. Costituita da opere di scuola italiana, nordica e francese, la raccolta fu verosimilmente formata – almeno per quel che riguarda la pittura italiana – durante un soggiorno nella penisola. La pittura italiana, la più rappresentata all'interno della raccolta, offriva una piccola antologia di dipinti del Cinque e del Seicento, delle principali scuole regionali e dei suoi massimi esponenti, da Raffaello a Tiziano, da Caravaggio a Reni fino a Maratti. Tra le stampe che riproducono la raccolta è presente una *Maddalena* di Romanelli (fig. A.III.52), incisa da Boyer d'Éguilles e Coelemans⁵⁷⁸. La santa penitente è raffigurata a mezzo busto, con la testa appoggiata ad una mano e lo sguardo pensieroso rivolto verso l'alto. L'incisione è stata messa in realzione con una composizione dipinta, di formato ovale rispetto al foglio inciso in controparte, la quale si conserva presso il Musée des Beaux-Arts di Tours⁵⁷⁹. Il quadro (fig. IV.10) è considerato una copia tardo-

⁵⁷⁵ WEIL-CURIEL 2006, pp. 198-199. Marie Dujardin († 1670) aveva sposato Prosper Bauyn de Bersan nel 1634, ma già nel 1657 risultava separata dal marito. Lo studioso indica un legame con Colbert attraverso il matrimonio con un cugino del ministro di una figlia di Marie Dujardin, risposatasi in secondo nozze con l'orefice Paul Lemercier. Ma la coppia ha un figlio, François, nel 1604 e Marie risulta vedova del marito nel 1623, pertanto sembra trattarsi di un caso di omonimia.

⁵⁷⁶ SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 419-421.

⁵⁷⁷ Oltre alle pagine di Schnapper sopracitate, sulle stampe del *Cabinet d'Éguilles* si vedano MARIETTE (CHENNEVIERES, MONTAIGLON 1851-1860, I), pp. 71-72, 176-179; ROBERT-DUMESNIL 1835-1871 (1967), pp. 215-222, 231-245; *IFF XVII^e*, II, pp. 96-101; *IFF XVIII^e*, II, pp. 74-86.

⁵⁷⁸ Si veda il capitolo sulle incisioni da Romanelli nel Settecento e l'Appendice III – Incisioni n° 52.

⁵⁷⁹ Olio su tela, 74 x 62 cm (ovale), inv. 858.1.6. Cfr. FOHR 1982, p. 141 n° 211 e GILET, MOINET, SUEUR 1996, p. 372 n° 436. Acquistata come originale di Guido Reni con la collezione Cathelineau nel 1858, il

seicentesca derivata dal perduto originale di Romanelli appartenuto a Boyer d'Éguilles. L'opera mostra una buona qualità pittorica, benché offuscata dal tempo, percepibile anche dalle riproduzioni fotografiche. Solo una visione diretta del dipinto successiva ad necessario intervento di pulitura potrebbe far considerare la stimolante idea di trovarsi davanti all'originale del pittore viterbese, nonostante il diverso formato dell'incisione⁵⁸⁰. Jean Boyer ha ritenuto plausibile datare il dipinto al breve passaggio provenzale del pittore in occasione del primo viaggio parigino (1646-1647)⁵⁸¹, datazione condivisibile per il confronto con altre opere della fine degli anni '40 – ad esempio le due allegorie della *Primavera* e dell'*Autunno* della Galleria Doria Pamphilj – ma non escludiamo un suo possibile acquisto avvenuto direttamente a Roma.

Infine crediamo di poter identificare un probabile secondo dipinto di Romanelli nel cabinet di Boyer d'Éguilles, finora non preso in considerazione dalla critica. Nella raccolta d'arte della Fondazione Roma è presente un piccolo quadro, dei primi anni '40 del Seicento e raffigurante la *Madonna col Bambino e san Giovannino* (fig. IV.11)⁵⁸², la cui presenza in Francia è attestata da vari cataloghi di vendita parigini⁵⁸³. L'opera è riprodotta in controparte in un'incisione di Barras (fig. A.III.49)⁵⁸⁴, che mettiano per la prima volta in rapporto alla tela in collezione romana. Conoscendo l'attività dell'incisore per il *recueil d'estampes* del parlamentare provenzale, ipotizziamo che il dipinto facesse parte della sua raccolta ma non inserito nelle edizioni pubblicate nel 1709 e 1744, dove non fu riprodotto a bulino da Coelemans, come accaduto per gran parte delle stampe di Barras. L'assenza dell'incisione dai due *recueils* editi suggerisce certamente prudenza, sebbene sia noto dalle notizie riferite da Mariette lo stretto legame che univa l'incisore al collezionista, il quale provvide alla sua educazione inviandolo a Roma e gli affidò la decorazione del suo hôtel⁵⁸⁵.

Questa disamina della presenza di opere di Romanelli nelle raccolte francesi secentesche mostra in maniera eloquente l'importanza dell'ambiente romano e la forte dipendenza da questo della fortuna del viterbese⁵⁸⁶. Il ruolo svolto da Mazzarino nella diffusione dei suoi dipinti in Francia e nel creare un primo moto di interesse nei confronti dell'arte di Romanelli è indiscutibile. La

dipinto fu declassato a copia da Reni a fine Ottocento, per essere correttamente messo in relazione a Romanelli da Fohr.

⁵⁸⁰ Il dipinto, al momento della visita organizzata nel dicembre 2018, non era conservato nel museo bensì presso dei depositi esterni alla città, pertanto non è stato possibile vederlo dal vivo. Ringraziamo Madame Claire Bray et Madame Catherine Pimbert del servizio di Documentazione del museo per l'invio delle più recenti fotografie a colori tratte dall'opera.

⁵⁸¹ BOYER 1971, p. 165.

⁵⁸² Olio su tela, 73 x 60 cm, inv. 427. Cfr. BERNARDINI in BERNARDINI, LOLLI GHETTI 2014, p. 127 n° 39 e BRUNO in BERNARDINI, BUSSAGLI 2015, p. 377 n° 377.

⁵⁸³ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn°41-42, 71, 75, 92.

⁵⁸⁴ Cfr. Appendice III – Incisioni n° 49.

⁵⁸⁵ MARIETTE 1851-1860, I, p. 72.

⁵⁸⁶ La dipendenza da Roma è stata ravvisata da GADY (1997, p. 155) in generale per gli artisti legati alla cerchia barberiniana come Pietro da Cortona e Andrea Sacchi.

corrispondenza del prelato italiano, tra il 1640 e il 1642, ricorda l'invio a Parigi di almeno cinque tele⁵⁸⁷, un numero non insignificante per un giovane pittore appena trentenne. In gran parte questi dipinti, commissionati da Mazzarino per il tramite dei suoi agenti a Roma, erano rivolti ad accrescere le collezioni di alcuni amatori francesi interessati non solo ai grandi nomi dei maestri del Cinquecento ma anche alla produzione pittorica più moderna. Il successo che Romanelli aveva conseguito alla fine degli anni '30, grazie soprattutto alla protezione e alla stima accordatagli dai Barberini, lo avevano portato ad una repentina notorietà soprattutto tra l'entourage della famiglia pontificia, nella quale gravitava lo stesso Mazzarino. Questi, al servizio del cardinale Antonio, aveva certamente seguito con interesse i lavori di Pietro da Cortona in Palazzo Barberini, la cui volta era stata scoperta ufficialmente pochi giorni prima della definitiva partenza di Mazzarino per la Francia⁵⁸⁸. I contatti con Romanelli, probabilmente già allacciati durante gli ultimi anni del soggiorno romano del prelato, furono mantenuti grazie alla sua rete di agenti come l'abate Benedetti, il letterato Castelli o il cantante Pasqualini, tutti interpellati da Mazzarino in merito alle commissioni passate al Viterbese.

Queste prime commissioni per la Francia, facilitate dall'ambiente barberiniano e ottenute per mezzo dei membri gravitanti attorno alla famiglia papale, hanno luogo in un momento propizio per gli artisti italiani e stranieri attivi nell'Urbe. Le iniziative artistiche promosse da François Sublet de Noyers, dal 1638 *surintendant des Bâtiments de France*, al fine di dar lustro alla Francia anche nel campo delle arti, contemplavano l'appello agli artisti presenti nella Città eterna. Nel corso dei primi anni '40 l'invito a trasferirsi a Parigi rivolto a Poussin e Duquesnoy, a Pietro da Cortona e Sacchi, lasciava trasparire con estrema chiarezza la possibilità per molti artisti di ottenere promettenti commissioni francesi sia restando a Roma sia soggiornando nella capitale francese⁵⁸⁹. Lo stesso Mazzarino si era premurato di favorire attraverso i suoi contatti la missione romana di Chantelou, nel tentativo di attirare in Francia Poussin e Duquesnoy, ma parallelamente si applicò affinché altri artisti prendessero la via della capitale francese e così avvenne nell'estate del 1640, quando cinque artisti accolsero l'offerta e giunsero a Parigi; tra di essi i pittori Giovanni Maria Mariani e il Manciola e lo stuccatore Pietro Sasso, che in seguito lavorerà con Romanelli al Louvre. Gli agenti del cardinale scrutavano la scena romana alla ricerca di artisti disposti ad intraprendere un soggiorno in Francia e in questo clima favorevole alcuni artisti non esitarono a proporre i propri servizi. Così Benedetti nell'ottobre 1641 accennava al cardinale la buona disposizione di Giovanni Francesco Grimaldi a compiere questo viaggio. Lo stesso Romanelli non fu immune dal richiamo che la Francia

⁵⁸⁷ Oltre ai due dipinti per Michel d'Hémery, sono menzionate una *Venere*, un'*Aurora* e una *Galatea*.

⁵⁸⁸ La volta del salone fu inaugurata alla presenza di Urbano VIII il 10 dicembre 1639 (cfr. POLLAK, 1928-1931, I, p. 328). Mazzarino lasciò Roma il 13 dicembre. Tuttavia il prelato avrebbe avuto agio di seguire i lavori nel corso degli anni.

⁵⁸⁹ Si veda in particolare l'analisi condotta da Bonfait sugli artisti coinvolti nella commissione dei quadri per il maresciallo de la Ferté-Senneterre. Cfr. BONFAIT 2000, p. 56.

rappresentava in quel momento per un giovane pittore desideroso di accrescere la propria fama. Infatti, pochi mesi dopo la proposta di Grimaldi, in una lettera scritta nel dicembre dello stesso anno⁵⁹⁰, l'abate Benedetti informava il cardinale della pronta disposizione del viterbese di mettersi al servizio della corte francese, avendo avuto notizia dell'invito già rivolto a Pietro da Cortona nel corso di quell'anno⁵⁹¹. Il pittore che, come abbiamo visto non era estraneo a Mazzarino e alla sua cerchia, propose i propri servizi di pittore dimostrando grande sicurezza delle proprie capacità e del discreto successo di pubblico ottenuto negli ultimi anni; talento e fortuna riconosciutigli dallo stesso Benedetti nella missiva. Certamente anche le tele commissionategli per Michel d'Hémery, dovevano rendere fiducioso Romanelli della buona accoglienza della sua proposta che tuttavia non portò sul momento ad un viaggio del pittore in Francia.

Furono soprattutto i due soggiorni successivi a Parigi a far conoscere concretamente l'artista al pubblico francese. Per il primo, datato 1646-1647, spettò nuovamente ai Barberini, nel loro esilio francese, l'aver proposto a Mazzarino il nome del pittore per i lavori di decorazione che quest'ultimo desiderava eseguire nel proprio palazzo. Il buon esito di quell'impresa portò l'artista a compiere il secondo viaggio (1654-1657) al servizio della regina Anna d'Austria. Oltre alla favorevole congiuntura politica, sembra che il viterbese avesse già ottenuto qualche successo presso i francesi residenti a Roma, come rassicurava Benedetti annunciando la partenza del pittore al cardinale Mazzarino⁵⁹². Per entrambi i soggiorni un moto di curiosità nei confronti del pittore all'opera è ben documentato dalla corrispondenza e dai suoi biografii⁵⁹³. Romanelli stesso ricorda in una sua lettera il gusto provato dalle persone della corte nel vederlo dipingere nelle stanze di Palazzo Mazzarino⁵⁹⁴, mentre Baldinucci si dilunga molto nel descrivere la stima dimostrata dai sovrani e dal cardinal ministro verso le opere di Romanelli, riportando la notizia delle frequenti visite del re, della regina e dei vari membri della corte, i quali «per lo piacere, ch'ei si prendevano in vederlo operare, e del piacevole e spiritoso discorso suo, trattenevansi bene spesso molto tempo»⁵⁹⁵. Per entrambi i soggiorni il biografo riporta infine che il viterbese realizzò numerosi quadri non solo per il re e la regina ma anche «per Dame e Cavalieri favoriti di quella Corte»⁵⁹⁶. Lo stesso pittore, durante il suo

⁵⁹⁰ Lettera di Benedetti a Mazzarino dell'8 dicembre 1641. Cfr. Appendice I – Fonti n° 5.

⁵⁹¹ Sul mancato viaggio di Pietro da Cortona negli anni 1641-1642 si veda FUMAGALLI 1997, pp. 38-44. Sugli inviti in Francia promossi da Mazzarino e Benedetti si veda LAURAIN-PORTEMER 1975, pp. 72-74, 80-84.

⁵⁹² Lettera di Benedetti del 12 marzo 1646: «Se ne viene con gran speranza di dar gusto per la stima che qui una mano de ss.ri Francesi hanno mostrato di fare delle opere sue». Cfr. Appendice I – Fonti n° 12.

⁵⁹³ Sulle reazioni del pubblico francese nei confronti di Romanelli e degli artisti all'opera nel Palazzo di Mazzarino si veda LAURAIN-PORTEMER 1973, pp. 160-162.

⁵⁹⁴ Lettera di Romanelli del 15 giugno 1646: «questa gente vogliono entrare per tutto et hanno gusto di veder dipingere». Cfr. Appendice I – Fonti n° 16.

⁵⁹⁵ BALDINUCCI 1847 (1974), V, p. 426: «Ma non solo i personaggi, che detti abbiamo [Mazzarino e Francesco Barberini], e la Regina, si portavano a vederlo operare, ma gran numero eziandio di Cavalieri e Dame». Cfr. Appendice I – Fonti n° 141.

⁵⁹⁶ *Ivi*. Qualche confusione viene fatta nel distinguere i due soggiorni del viterbese, ma si fa chiara menzione di opere realizzate per i membri della corte: «[la Regina] fece tanta stima dell'opere di lui, che pare, che possa dirsi, che il dipignere per essa fosse quasi l'ordinaria occupazione di lui; toltone il tempo, che gli fu necessario

primo soggiorno, entrò in contatto con alcuni amatori e mercanti di prodotti di lusso, come ad esempio quel «giovine amorevol.^{mo} figlio di un gioielliere ricco che a la carrozza, et perche si diletta della Pittura, a gran piacere di condurmi seco»⁵⁹⁷. In sua compagnia Romanelli aveva già visitato alcune abitazioni come quelle di Louis Phélypeaux de La Vrillière e di François II d'Harcourt «tutte piene veramente di belli quadri»⁵⁹⁸. Nel giovane citato dal viterbese è stato riconosciuto uno dei figli di François Dujardin, ricco gioielliere vicino alla corte e alla cerchia del cardinale Mazzarino. Jacques, nato nel 1612, o uno dei suoi fratelli minori, è stato ritenuto da Laurain-Portemer il probabile accompagnatore di Romanelli alla scoperta dei palazzi parigini, invece più recentemente, Weil-Curiel ha proposto il nome di Paul del quale si conoscono maggiormente gli interessi artistici⁵⁹⁹. I legami di questa famiglia con gli artisti sono inoltre comprovati dalle accuse rivolte da Mazzarino a Grimaldi, accusato di aver lavorato, durante il suo burrascoso soggiorno parigino (1648-1651), anche per conto di altri tra i quali «Monsieur di Giardin»⁶⁰⁰. Sfortunatamente tra gli autori dei dipinti registrati negli inventari *post mortem* di François (1657) e Paul Dujardin (1661), né il nome del viterbese né quello del suo collega bolognese sono presenti⁶⁰¹. Nel caso di Paul, diversi elementi fanno credere che diverse opere, ad esempio quelle ereditate dal padre, siano state rivendute, pertanto è plausibile che una simile sorte sia capitata anche ad altri dipinti tra i quali quelli di Romanelli e Grimaldi⁶⁰². In molti casi l'interesse dimostrato dai vari personaggi della corte doveva restare in superficie, non traducendosi necessariamente in commissioni per il pittore. Ciononostante le notizie biografiche riportate da Baldinucci come il rapido riferimento a Particelli d'Hémery fatto da Félibien e comprovato dalle ricerche di Szanto, lasciano credere che diverse opere fossero state realizzate per i membri della corte durante o in seguito ai soggiorni francesi dell'artista.

Gli affreschi realizzati per Mazzarino e per Anna d'Austria, così come le tele commissionate per decorare gli ambienti del palazzo cardinalizio o per il *Cabinet sur l'eau* della regina madre, costituivano le più rilevanti creazioni compiute da Romanelli in Francia nei decenni centrali del Seicento. Il grande apprezzamento dimostrato da siffatti committenti e il prestigio di tali opere creò un conseguente interesse nei confronti dell'artista – mosso anche da spirito di emulazione – da parte degli esponenti della corte legati soprattutto al cardinal ministro, tra i quali rientrano le figure ben

impiegare per adempiere i comandi del Re, e'l condurre belle invenzioni per Dame e Cavalieri favoriti di quella Corte» e, poco oltre, «Consumò il Romanelli in quell'opera diciotto mesi, ne' quali pure colori molti quadri per Re, e per molti Cavalieri e Principi della Corte».

⁵⁹⁷ Lettera di Romanelli del 6 luglio 1646. Cfr. Appendice I – Fonti n° 18.

⁵⁹⁸ *Ibidem*.

⁵⁹⁹ LAURAIN-PORTEMER 1973, pp. 160, 168 nn. 90-91 e WEIL-CURIEL 2006, pp. 199-200. Quest'ultimo riferisce che Paul era il figlio maggiore di François Dujardin, nato pertanto prima del 1612. In questo caso bisogna sottolineare che “giovane” figlio del gioielliere era più anziano del pittore.

⁶⁰⁰ Lettera di Mazzarino a Benedetti del 26 novembre 1651 trascritta in LAURAIN-PORTEMER 1973, p. 167 n. 87. Sul soggiorno parigino di Grimaldi si veda ARIULI in MATTEUCCI, ARIULI 2002, pp. 128-131.

⁶⁰¹ Paris, Arch. nat., MC/ET/LIV/323, 1 marzo 1657, inventario *post mortem* di François Dujardin e Arch. nat., MC/ET/LIV/332, 7 aprile 1661, inventario di Paul Dujardin, trascritti in WEIL-CURIEL 2006, pp. 401-403.

⁶⁰² *Ivi*, p. 200.

note di Particelli o Colbert. La possibilità di ottenere un'opera da un artista italiano al lavoro per conto del primo ministro del regno, spinse certamente Nicolas Lambert de Thorigny, presidente della camera dei conti, a commissionare a Romanelli la tela di *Venere versa il dittamo sulla ferita di Enea* (fig. IV.12) per il *cabinet dorée* del suo hôtel sull'Île-Saint-Louis. Un'eco del plauso ottenuto dai lavori del viterbese si ha inoltre in una lettera del 1658 di Antoine de Ratabon nella quale il *surintendant général des Bâtiments du roi* ci informa dell'apprezzamento dimostrato dal cancelliere Séguier verso la decorazione del nuovo appartamento di Anna d'Austria al Louvre, termine di confronto per i decori intrapresi nel proprio hôtel in quel momento⁶⁰³.

Benché durante i suoi soggiorni francesi Romanelli fosse assorbito da grandi imprese decorative, Mazzarino, Anna d'Austria e altri membri della corte poterono affidargli commissioni secondarie che il pittore portò a termine a Parigi o in seguito al suo rientro in patria, come visto nel caso delle tele per il cabinet della regina. Al pittore non furono solo richiesti dipinti ma elaborò anche progetti grafici da tradurre in incisione o in arazzo. Esempi di simili commissioni in rapporto diretto con la Francia sono le incisioni eseguite o solo edite dai fratelli Nicolas e François de Poilly e da Gérard Audran sui disegni del viterbese, alcuni dei quali tuttora conservati al Département des Arts graphiques del Louvre⁶⁰⁴.

Un disegno quadrettato (fig. IV.13)⁶⁰⁵, passato sul mercato artistico newyorkese nel 2000 e di cui esiste una copia conservata a Düsseldorf (fig. IV.13.a), era stato finora ritenuto un progetto grafico per un'incisione non nota. Il disegno raffigura un'allegoria dedicata al cardinale Mazzarino, rappresentato al centro della composizione nell'atto di dettare a Mercurio, che, armato di penna e carta, trascrive le parole pronunciate dal cardinale. Alle due estremità del foglio le figure di Marte e della Pace scacciano i nemici personificati dai Turchi e dalla Discordia, messi in fuga grazie all'azione del ministro. Le due divinità fluviali ai suoi piedi, mostrate nell'atto di abbracciarsi fraternamente, erano state identificate come il Rodano e la Saona, fiumi della città di Lione alla quale alluderebbe il leone⁶⁰⁶. Un passaggio di una lettera scritta dall'abate Benedetti a Mazzarino nell'agosto del 1660 ci permette finalmente di riconoscere con precisione l'occasione celebrata e il destinatario dell'opera tratta da questo disegno⁶⁰⁷. Nella lettera l'agente romano riporta al cardinale il suo «pensiero fatto esprimere dal Romanelli in un certo parato di stanza per Monsignor de Bourlemont, riuscito assai bene», soffermandosi a descrivere con dovizia di particolari la scena rappresentata. Il disegno, che corrisponde puntualmente alla descrizione, è pertanto lo studio preparatorio di un parato, purtroppo

⁶⁰³ NEXON 2010, p. 86, n. 24. Cfr. Appendice I – Fonti n° 57.

⁶⁰⁴ Cfr. Appendice III – Incisioni nn° 28-30.

⁶⁰⁵ Christie's, New York, 28 gennaio 2000, lotto 31, 27,1 x 42 cm. Messo in relazione da Merz con il disegno apparso a Vienna all'asta di Dorotheum il 3-4 gennaio 1938, lotto 159, 27,5 x 42 cm, come “anonimo del XVII secolo”. Cfr. MERZ 2005, p. 400.

⁶⁰⁶ Cfr. KERBER 1975, p. 196 e MERZ 2005, p. 400. Per BAUMGÄRTEL (BAUMGÄRTEL, NEYSTERS 1995, p. 139) i due fiumi sono un'allegoria dell'Abbondanza (cornucopia) e della Fortezza (leone).

⁶⁰⁷ Lettera di Benedetti a Mazzarino del 9 agosto 1660, cfr. Appendice I – Fonti n° 65.

non identificato, che Benedetti aveva ideato e fatto realizzare da Romanelli per Louis d'Anglure de Bourlemont (1618-1697), uditore del Tribunale della Rota a Roma dal 1657 al 1679⁶⁰⁸. Come apprendiamo dalla descrizione, il cardinale, appoggiato alla base di una colonna simbolo di forza, è colto nell'atto di dettare «gli articoli della Pace» all'ombra di un boschetto di palme e olivi, mentre ai suoi piedi giacciono la Senna – riconoscibile dal giglio di Francia – e il Tago – fiume della Spagna simboleggiata dal leone. L'abbraccio che unisce le due divinità fluviali allude alla «stabilità confederazione» e celebra chiaramente la firma del Trattato dei Pirenei del 7 novembre 1659, che sanciva la pace tra le due nazioni.

Due dipinti, tradizionalmente messi in rapporto al secondo soggiorno parigino dell'artista per i soggetti e per lo stile ascrivibile agli anni cinquanta del Seicento, sono il *Mosè salvato dalle acque* (fig. IV.14, 86,4 x 114,3)⁶⁰⁹ del museo di Indianapolis e il dipinto del museo Magnin di Digione con *Mosè e le figlie di Jetro* (fig. IV.15, 72 x 97 cm)⁶¹⁰. Entrambe le tele riprendono soggetti trattati dal pittore nel petit cabinet della regina ed eseguiti al suo rientro a Viterbo (1658-1660). In particolar modo la tela statunitense mostra, nella sua pittura smaltata e preziosa così come nei tipi femminili, un forte legame con gli affreschi dell'appartamento estivo (1655-1657) e con il dipinto di analogo soggetto conservato a Compiègne (fig. III.30, 201 x 140 cm), dal quale differisce per le dimensioni leggermente inferiori e per il formato orizzontale anziché verticale. La probabile presenza della tela in Francia, almeno sul finire del Settecento, è attestata dalla vendita parigina del 30 maggio 1799, nel cui catalogo è descritto un dipinto delle stesse dimensioni «raffigurante représentant la fille de Pharaon, à qui l'on présente le petit Moïse, trouvé sur les eaux»⁶¹¹. Ugualmente di più ridotte dimensioni è la tela del museo Magnin (72 x 97 cm), che tratta il soggetto dell'Antico Testamento in maniera assai prossima al dipinto un tempo nel cabinet e ora nei depositi del museo del Louvre (95 x 195 cm, fig. III.31)⁶¹², rispetto al quale inverte la composizione variando in parte gli atteggiamenti dei personaggi. L'appartenenza del dipinto a una collezione francese seicentesca sembra essere documentata da un'antica iscrizione sul telaio, recante la data «1673» e il nome del probabile possessore, «M. Sermet» o «M. Jormet», personaggio purtroppo non identificato.

⁶⁰⁸ Secondo altre fonti nato nel 1627, il prelado fu dal 1680 fino alla morte arcivescovo di Bordeaux. Come il fratello maggiore, Charles-François d'Anglure (1605-1669), arcivescovo di Tolosa, forti erano legami con i Barberini e Mazzarino, grazie anche alle origini italiane della madre, Angélique d'Ajacet de Aquaviva (di Diacceto d'Acquaviva). Alcune informazioni sulla collezione bordolese sono in FAVREAU 2001, pp. 306-307, 309.

⁶⁰⁹ Indianapolis, Museum of Art, inv. 72.18, olio su tela, 86,4 x 114,3 cm. Sul dipinto si vedano KERBER 1979, pp. 9, 16 n. 68, tav. XVIII fig. 39 (con bibl. precedente) e JANSON, FRASER 1980, p. 78.

⁶¹⁰ Digione, Musée Magnin, inv. 446, olio su tela, 72 x 97 cm, leggermente tagliato sul lato sinistro. Cfr. KERBER 1979, pp. 9, 16 n. 67, tav. XVIII fig. 38; BREJON DE LAVERGNÉE 1980, pp. 97-98, n° 88; MÉROT, STARCKY, CHASERANT 1998, p. 104, n° 37.

⁶¹¹ Parigi, catalogo di vendita 30 maggio e giorni seguenti 1799, olio su tela 83 x 110 cm, lotto 10, cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti n° 121. Lo stesso dipinto è nuovamente in vendita a Parigi nel catalogo del 17 dicembre 1804 lotto 8. Cfr. The Getty Provenance Index.

⁶¹² In origine 102 x 195 come il suo pendant col *Miracolo delle quaglie*.

Il soggetto del piccolo quadro raffigurante l'*Incoronazione di Luigi XIV* (fig. IV.16, 51 x 64 cm), apparso in due aste a Monaco negli anni Ottanta del Novecento e attribuito a Romanelli e studiato attentamente da Kerber insieme ai due disegni relativi⁶¹³. Il primo di questi, conservato a Rouen (fig. IV.17)⁶¹⁴, è di mano del viterbese al contrario del disegno di Düsseldorf (fig. IV.18)⁶¹⁵, concordemente ritenuto una copia con alcune varianti tratta dal foglio precedente o da un altro modello⁶¹⁶. Nel dipinto può riconoscersi la mano di Romanelli, soprattutto prendendo come termine di paragone un'altra opera nella quale il pittore si cimenta in una scena commemorativa di un particolare evento, nella quale compaiono simultaneamente figure allegoriche e ritratti. Ci riferiamo al grande dipinto con la *Condanna del giansenismo* realizzato entro l'estate del 1654 e ricordato da Benedetti in una sua lettera del 21 settembre come il quadro col quale Romanelli prese congedo da Innocenzo X, poco prima di partire per Parigi⁶¹⁷. Nonostante l'oggettiva difficoltà nel riconoscere l'età dei personaggi ritratti in un dipinto, bisogna notare come in questa tela il re mostri i tratti ancora infantili di un bambino di una decina d'anni che difficilmente possono confondersi con quelli di un adolescente che al momento dell'incoronazione a Reims (7 giugno 1654) ne aveva compiuti sedici. L'età sembra maggiormente accordarsi, al contrario, al periodo del primo soggiorno parigino di Romanelli (1646-1647), quando il re aveva tra gli otto e i nove anni, inoltre è stato evidenziato come il volto del re sia molto vicino ai ritratti eseguiti nel 1648 da Henri Testelin e probabilmente da Jean Nocret entrambi conservati a Versailles. Nel disegno di Rouen il re è invece raffigurato in un'età leggermente più matura, ma i tratti meno definiti dovevano essere rielaborati dal pittore nel dipinto sulla base di precisi modelli presi dal vivo⁶¹⁸. È interessante osservare come il dipinto illustri quanto riferito da Baldinucci sull'attività di ritrattista di Romanelli in Francia. Riferendosi alla partenza dell'artista alla fine del suo primo soggiorno parigino, il biografo ricorda come Romanelli si licenziò dal sovrano solo dopo averne fatto il ritratto dal vivo, seguito in questo anche dalla regina e da altri membri della corte⁶¹⁹. L'opera è stata messa in rapporto da Patrick Michel con il «piccolo quadro d'una incoronazione del re presente di Francia di quando era fanciullo, di disegno del

⁶¹³ Sotheby's, Monaco, 8 dicembre 1984, lotto 322 e Sotheby's, Monaco, 22 giugno 1986, lotto 190.

⁶¹⁴ Rouen, Musée des Beaux-Arts, Cfr. KERBER 1990, pp. 44-46.

⁶¹⁵ Düsseldorf, Kusntakademie, KA(FP) 744, cfr. *Ibidem*.

⁶¹⁶ MERZ 2005, pp. 399-400 n° 230.

⁶¹⁷ Città del Vaticano, inv. 890, olio su tela, 271 x 326 cm. FISCHER PACE, BREJON DE LAVERGNÉE 1990, pp. 90-91, 93 n. 40, fig. 46. Il dipinto era stato in precedenza affidato a Pietro da Cortona, che realizzò un disegno ora agli Uffizi (inv.) e una tela abbozzata registrata nel suo inventario *post mortem*. Per la vicenda si veda SPARTI 1997, pp. 63, 68 n. 93, 116, 123 n. 29, 134 n° 20.

⁶¹⁸ La questione della datazione è analizzata da Kerber riportando anche le proposte di Cathrine Klingsöhr. Entrambi sostengono una datazione agli anni '50.

⁶¹⁹ BALDINUCCI 1847 (1974), p. 428: «ma prima [il re] volle di propria mano di lui esser ritratto al vivo, seguito in ciò anche dalla regina: ed è fama, che Gio. Francesco in questi ritratti, siccome in altri che egli aveva fatto in Parigi, si portasse lodevolissimamente al suo solito». Seppur questi ritratti sono citati da Baldinucci al primo soggiorno, non prendiamo la notizia come un dato assoluto, ricordando come la cronologia delle opere proposta dall'autore nella biografia non sia esente da errori e confusioni.

Romanelli⁶²⁰ ricordato senza indicazione delle misure nell'inventario del 1690 dell'abate Benedetti⁶²¹. È probabile che l'agente del cardinale Mazzarino avesse commissionato al pittore un quadro del giovane monarca – o ne avesse richiesta una replica –, quale segno della propria devozione alla nazione francese, testimoniata nell'inventario anche da una serie di ritratti della famiglia reale e dei suoi ministri.

Nonostante il successo ottenuto soprattutto durante i due soggiorni francesi, riflesso anche dalle rapide menzioni fatte dai contemporanei⁶²², il numero dei collezionisti francesi che, noti attraverso le fonti, possedevano opere di Romanelli rimane abbastanza ristretto: sei personalità che riunirono all'incirca diciassette opere tra le quali un paio di copie. Tra di essi i personaggi di maggior spicco, per l'alto rango e per possedere più dipinti del viterbese, furono il cardinale Mazzarino, Particelli d'Hémery, Colbert, Bauyn e Boyer d'Éguilles.

Il grande nucleo di opere presenti in Palazzo Mazzarino è soprattutto legato al cantiere decorativo e tra i sette dipinti posseduti dal cardinale ben quattro erano parte costitutiva della decorazione, al pari degli affreschi eseguiti dallo stesso pittore nella galleria alta. Anche l'*Assunzione della Vergine* fu probabilmente richiesto durante il secondo soggiorno dell'artista per ornare l'altare della cappella mentre solo due opere – l'*Erodiade* e l'*Angelica trova Medoro ferito* – possono considerarsi a tutti gli effetti dei dipinti da quadreria. Un fine altrettanto decorativo sembra possa riconoscersi almeno per alcune delle tele di Particelli d'Hémery, in particolare per quelle inviate nel 1640, in concomitanza della fine dei lavori di costruzione del suo hôtel.

Al mondo della borghesia ci introducono invece i nomi di Jean-Baptiste de Bretagne e di Innocent Regnard. Il primo inoltre indossava la duplice veste del collezionista e intermediario artistico, come dimostrava la vendita a Particelli d'Hémery di tre dipinti e la restituzione di due Bassano da parte della vedova. Legami di sicura amicizia lo univano invece a Innocent Regnard, nella cui piccola collezione, inventariata alla morte della moglie, era presente una copia di una *Madonna col Bambino* di Romanelli. La presenza di alcuni dipinti, esplicitamente definiti negli inventari come copie dal viterbese, come avviene anche nel caso dell'*Erodiade* di Jean-Louis d'Antoine, è un fatto di rilevante significato, indizio del riconoscimento di un prototipo apprezzato.

Accanto a queste presente è opportuno segnalare anche le eloquenti assenze. Interessante rimarcare come un ammiratore della pittura italiana come Phélypeaux de La Vrillière, erede tramite il genero dei dipinti di Romanelli, non sembrò interessato a richiedere quadri al pittore pur presente per ben due volte a Parigi, preferendo al contrario continuare a commissionare o ad acquistarne da

⁶²⁰ ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 30, vol. 305, notaio Thomas Octavianus, cit. in MICHEL 1999, pp. 40, 48 n. 69.

⁶²¹ Il dipinto fu donato per legato testamentario al cantante Atto Melani.

⁶²² Si vedano i riferimenti al pittore in GUILLEBAUD 1647 e LA MOTHE LE VAYER 1648.

altri artisti italiani. Così, se nel 1665 nessuno dei dipinti mobili di Romanelli presenti nelle raccolte di Mazzarino prese la via delle collezioni reali – al contrario del *Baccanale* di Cortona⁶²³ – neanche tra i più importanti amatori della seconda metà del secolo, come ad esempio Jabach⁶²⁴, sembra possibile rintracciare opere del viterbese.

I prezzi

Nonostante le numerose variabili che influenzano l'estimazione di un dipinto rendono estremamente delicato il tentativo di interpretare sulla base del prezzo l'apprezzamento estetico dell'opera e la fama guadagnata da autore in un determinato periodo, nondimeno da una simile analisi può fornire qualche indizio su quanto emerso finora sul posto occupato da Romanelli nelle collezioni francesi secentesche⁶²⁵. Le stime ottenute dai dipinti di Romanelli così come le informazioni sulla disposizione di alcuni di questi nelle dimore dei collezionisti, insieme al rapido confronto con le valutazioni di altri artisti contemporanei, possono fornire qualche indizio sull'apprezzamento del viterbese. Tenendo bene a mente la prudenza con la quale è necessario analizzare gli inventari – soprattutto quelli *post mortem* – le riflessioni condotte da Schnapper, in particolare le analisi sulla stima di un dipinto italiano di qualità nel corso del XVII secolo, ci permettono di valutare i prezzi di alcune opere di Romanelli⁶²⁶.

Il caso degli inventari della famiglia Particelli consente di seguire la stima dei tre dipinti di Romanelli nell'arco di alcuni decenni. Schnapper, analizzando i prezzi dei dipinti dell'inventario del 1650, reputava che le stime fossero assai modeste e riteneva necessario raddoppiarle o triplicarle⁶²⁷, al contrario di Szanto, il quale ha considerato altamente stimato il gruppo di dipinti tra i quali molti anonimi attestati intorno alle 100 lt⁶²⁸. Possiamo effettivamente notare che nel passaggio dall'inventario di Michel Particelli d'Hémery (1650) a quello dei due figli (1660 e 1672), i dipinti del viterbese valutati a 25 o 40 lt subiscono un notevole incremento, vedendo triplicare o addirittura quadruplicare il loro valore. Nel caso delle *Virtù teologali*, invece, l'aumento sarà lieve passando da

⁶²³ Cfr. MICHEL 1999.

⁶²⁴ PY 2001, pp. 264-265.

⁶²⁵ Sulle numerose variabili in campo per la valutazione di un dipinto (dimensioni, numero di figure, genere, stato sociale delle persone coinvolte nella transazione, ecc.) e sulla problematicità legata ai prezzi, soprattutto quelli presenti negli inventari, si vedano i contributi di SCHANNPER 1994 (2005), pp. 13-18, 71-81 e IDEM 2004, pp. 188-241.

⁶²⁶ SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 72-75. Le analisi dello studioso hanno grossomodo valutato il prezzo di un buon dipinto italiano nel corso del Seicento, basandosi sui dati derivanti dai prezzi affidabili presenti in alcuni inventari: 1600-1640 ca. tra le 150 e le 800 lt; 1640-1660 ca. tra le 500 e le 1000 lt; 1670-1700 tra le 2000 e le 3000 lt.

⁶²⁷ SCHNAPPER 1994 (2005), p. 73. Modesto è definito il più alto prezzo assegnato alla *Madonna col diadema blu* di Raffaello, stimata 500 lt. Le due stime successive più elevate furono quelle per il *Mosé fa scaturire l'acqua dalla roccia* e per una *Cena* attribuita a Leonardo da Vinci valutati 450 lt.

⁶²⁸ SZANTO 2011, p. 227.

100 a 110 lt⁶²⁹, fino a quando la tela – la sola a comparire nell’inventario La Vrillière del 1681 – si attesterà alla cifra di 150 lt.

All’interno della collezione di dipinti del cardinale Mazzarino, la cui valutazione è ritenuta affidabile da Schnapper, i prezzi delle tele di Romanelli sono maggiormente elevati, oscillando tra le 150 e le 400 lt, per un’ampia categoria di opere che va dai dipinti da quadreria o per la cappella di palazzo fino a quelli inseriti nei soffitti dei vari ambienti⁶³⁰. Al momento della stesura dell’inventario nel 1661 il pittore era ancora in vita, elemento che poteva influire ulteriormente sulla valutazione economica delle sue opere. Nell’inventario redatto alla morte di Marie de L’Aubespine, moglie di Nicolas Lambert de Thorigny, nel 1679, la tela di *Venere che versa il dittamo sulla ferita di Enea* per il *Cabinet de l’Amour* dell’hôtel era stimata 300 lt, il prezzo più alto insieme a quello della tela di Perrier tra i sette dipinti posti nel lambris⁶³¹. Alla morte del marito nel 1692, l’inventario registrerà un forte incremento del valore del dipinto di Romanelli, che nuovamente insieme a quello di Perrier, sarà valutato 600 lt⁶³². Nella collezione di Jean-Baptiste Colbert (inv. 1683), il prezzo più elevato raggiunto da un’opera di Romanelli è di 80 lt, mentre i due dipinti più piccoli sono valutati rispettivamente 25 e 20 lt⁶³³. Infine nel 1701, nell’inventario di Louis Bauyn le due tele di Romanelli si attestano al prezzo di 100 lt, non particolarmente elevato a questa data, sebbene verranno valutati pochi anni dopo all’aggiudicazione di Marie Desqueulx tre e quattro volte tanto.

Generalmente più basso è il valore attribuito ai dipinti inventariati nelle collezioni dei personaggi appartenenti alla borghesia parigina, come nel caso di Jean-Baptiste de Bretagne, nella cui collezione la *Madonna col Bambino* del viterbese è stimata 50 lt, un prezzo comunque abbastanza importante per un dipinto definito di piccole dimensioni. Per quel che riguarda le copie, i prezzi ottenuti dai dipinti tratti da opere di Romanelli, confrontati con quelli di altre copie registrate negli stessi inventari, rientrano nella media. Così, la *Madonna* d’après Romanelli stimata 8 lt nell’inventario di Marie Carrel (1653) è valutata di poco superiore rispetto ad altre copie tratte da artisti moderni come Domenichino e Reni (6 lt ciascuno), ma al di sotto del prezzo della copia da un *Baccanale* di Poussin, probabilmente di maggiori dimensioni, valutata 15 lt⁶³⁴. Infine, nel caso dell’inventario di Jean-Louis d’Antoine (1683) la copia dell’*Erodiade* di Romanelli del valore di 22 lt è prossima a quelle

⁶²⁹ Nell’inventario di Marie Particelli del 1672 è chiaramente visibile che alla stima iniziale di 100 lt sono state aggiunte 10 lt in più.

⁶³⁰ La stima è indicata solamente nell’inventario del 1661. N° 1044, *Erminia e Tancredi* (*Angelica e Medoro*) 200 lt; n° 1170, *Erodiade* 200 lt; 1182 *Giustizia e Prudenza* insieme 300 lt; n° 1195 *Flora* 400 lt; n° 1197 *La Fama e la Vittoria* 300 lt; n° 1276 *Assunzione della Vergine* 150 lt. Cfr. YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, pp. 190, 206, 208-209, 220.

⁶³¹ Parigi, Arch. nat., MC/ET/XII/178, inventario *post mortem* di Marie de L’Aubespine, 18 agosto 1679, parzialmente edito in BABELON 1972/1973, pp. 139-140.

⁶³² Parigi, Arch. nat., MC/ET/XII/217, inventario *post mortem* di Nicolas Lambert de Thorigny, 13 maggio 1692, parzialmente edito in BABELON 1972/1973, pp. 140-141.

⁶³³ CLÉMENT 1873, vol. VII, pp. 383 nn° 194, 200, 216, 239.

⁶³⁴ WILDENSTEIN 1957, pp. 220-222, nn. 3. *Rapimento di san Paolo* di Domenichino; 27. un *Baccanale* di Poussin; 29. una *Testa della Vergine* di Reni.

tratte da Carracci o Reni, ma non da quella di uno dei due Mignard (50 lt), stima elevata corrispondente alla fama goduta dai pittori ad Aix-en-Provence⁶³⁵.

Le cifre riportate possono essere parlanti se confrontate con i prezzi assegnati nei diversi inventari alle opere degli altri pittori. Innanzitutto non sorprenderà notare come il valore dei dipinti del viterbese sia sempre di molto inferiore non soltanto alla stima attribuita ai grandi maestri del Cinquecento, ma in linea generale anche rispetto ai pittori di alcune generazioni più anziani, come gli allievi dei Carracci. Un paragone eloquente può essere fatto con le opere del suo maestro Pietro da Cortona conservate in diverse collezioni francesi, nelle quali – come ben analizzato da Bénédicte Gady – i dipinti del cortonese erano non soltanto molto stimati ma lo erano anche maggiormente rispetto a quelli del suo allievo⁶³⁶. Nella collezione La Vrillière, il prezzo 150 lt per le *Virtù teologali* di Romanelli – che, insieme a due sovrapporte raffiguranti di Enrico IV e Maria de' Medici, ornavano il camino di una sala dell'hôtel – rimaneva molto inferiore rispetto alla stima ottenuta dalle sei tele del maestro cortonese, stimate non meno di 400 lt⁶³⁷. Così, nell'inventario di un estimatore di entrambi gli artisti come il cardinale Mazzarino, una simile gerarchia era già definita, attestandosi le sette opere del viterbese tra 150 e le 400 lt contro le tele attribuite al suo maestro che, sebbene in numero inferiore – solo due – erano valutate 400 e 1500 lt⁶³⁸. Pur tenendo da conto le specificità di ciascun caso, non diversamente vengono valutati i dipinti dei due pittori nell'inventario di Colbert nel 1683⁶³⁹. Invece, una simile consonanza di prezzi può essere riscontrata con alcuni pittori francesi contemporanei. Nell'inventario di Particelli d'Hémery, povero di dipinti francesi, il valore della tela con le *Virtù teologali* del viterbese (100 lt) è pari a quello delle opere di Jacques Blanchard (60-100 lt) e Sébastien Bourdon (100 lt), ma inferiore al prezzo di un grande dipinto di Jacques Stella (200 lt)⁶⁴⁰. Medesima situazione nell'inventario coevo di de Bretagne, ricco anch'esso di opere italiane, dove una piccola *Madonna col Bambino* di Romanelli (50 lt) è valutata all'incirca come i quadri di Blanchard

⁶³⁵ BOYER 1965, p. 94.

⁶³⁶ GADY 1997, pp. 153, 154-155, 161 n. 10. Durante la vita, nessuna delle circa 15 opere di Pietro da Cortona nelle collezioni francesi viene valutata meno di 200 lt negli inventari.

⁶³⁷ I tre grandi quadri di Berrettini presenti nella *Galerie dorée* sono stimati 800 lt ciascuno, mentre i tre restanti dipinti di dimensioni inferiori sono valutati 400 o 450 lt. Cfr. COTTÉ 1985, pp. 92-95, nn. 19, 36, 56, 68, 70, 74.

⁶³⁸ Inv. 1661: n° 960 *Baccanale* 1500 lt (dono Sacchetti) e n° 1260 *Santa Dafrosa* 400 lt (dono Bichi). Cfr. YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, pp. 179, 218. Sul *Baccanale* si veda MICHEL 1999, p. 135 e LOIRE 2009 (2010). Sulla *Santa Dafrosa* si veda invece MICHEL 1999, pp. 245-380, 405 n. 73. Una tela di tale soggetto era conservata presso la Fondazione Longhi a Firenze e data da BRIGANTI (1982, pp. 170-171) come distrutta. Recentemente un dipinto della santa è riapparso e si conserva nel Musée Comtadin-Duplessis di Carpentras.

⁶³⁹ Il dipinto attribuito a Cortona raffigurante *L'incontro tra Giacobbe e Esaù* è valutato 500 lt, mentre i 3 quadri di Romanelli oscillano tra le 80 e le 20 lt, pur tenendo conto delle dimensioni inferiori. Cfr. CLÉMENT 1873, VII, pp. 383 nn° 194, 200, 216, 239.

⁶⁴⁰ Romanelli n° 130 (100 lt); Blanchard nn° 22 (60 lt), 118 (100 lt); Bourdon n° 129 (100 lt); Stella n° 12 (200 lt). Cfr. SZANTO 2011, pp. 250, 252, 262-264. Tra i dipinti qui ricordati, solo il *Davide e Golia* di Stella è definito “grande” nell'inventario.

(60 lt e 45 per un dipinto di media grandezza) e di Charles Mellin (70 lt)⁶⁴¹. Alcuni decenni dopo negli inventari del 1679 e 1692, la sua tela per Lambert de Thorigny era valutata di pari valore di quella di Perrier⁶⁴². Diversa invece la situazione nell'inventario di Colbert (1683) dove le stime dei tre dipinti di Romanelli di medio o piccolo formato sono stimate tra le 80 e le 20 lt, all'incirca come un *Baccanale* di Bourdon (40 lt) o una *Maddalena* di Champaigne (30 lt), ma lontane dal valore attribuito all'*Apollo e Marsia* di Nicolas Mignard (150 lt) e soprattutto rispetto ai dipinti di Charles Le Brun (200 lt), al quale si devono la stima delle pitture inventariate⁶⁴³. Nel caso dei dipinti posseduti da Louis Bauyn, le due tele del Viterbese sono stimate 100 lt, un prezzo medio ma di gran lunga inferiore a quello ottenuto dalle opere attribuite ai nomi dei più stimati artisti di Cinque e Seicento come Veronese (3500 lt), tre disegni di Raffaello (300-400 lt), Poussin (tra le 200 e le 2500 lt), Ludovico o Annibale Carracci (tra le 350 e le 1000 lt), Albani (1600 e 1400 lt), Rubens, di cui uno tra gli anonimi, (tra le 150 e le 300 lt) o Rembrandt (350-250 lt). La stima dei due Romanelli è uguale o di poco superiore alle tele di Lorrain (70-100 lt) o Swanevelt (60-100 lt), ma inferiore ai dipinti attribuiti a Wouwerman (120-450 lt).

La fama internazionale raggiunta da Pietro da Cortona alla fine gli anni '30, grazie all'impresa del voltone Barberini, attirò su di lui le attenzioni della corte francese e se i tentativi di attrarre l'artista non ebbero l'esito sperato oltralpe ciò non frenò il desiderio dei Francesi di ottenere suoi dipinti, le cui stime nei vari inventari seicenteschi erano come appena visto superiori a quelle del suo allievo. Questa gerarchia è certamente ben presente ai collezionisti stessi, nonostante Romanelli avesse acquistato nei due decenni centrali del secolo una notevole reputazione dentro e fuori di Roma, non lavorando più solo per i Barberini e la loro cerchia, ma anche per le famiglie dei pontefici successivi, i Pamphilj e i Chigi, e in generale per l'aristocrazia romana, tanto con decorazioni ad affresco quanto con l'esecuzione di dipinti da quadreria. I due soggiorni parigini consacrarono a livello internazionale la fama dell'artista, che fino al principio degli anni '40 era stata sostenuta con grande cura dalla protezione dei Barberini.

Così l'anonimato nel quale si celavano i dipinti di Romanelli nell'inventario di Particelli d'Hémery del 1650 può effettivamente lasciar credere ad una fortuna francese ancora in via di

⁶⁴¹ Romanelli n° 210 (50 lt); Blanchard nn° 179 (60 lt), 199 (*moyen tableau* 45 lt); Mellin n° 30 (70 lt). MIGNOT 1984, pp. 74, 78. Le cinque tele di Georges de La Tour (nn° 2, 12, 14, 20) oscillano invece tra le 15 e le 32 lt, mentre un quadro di Valentin (n° 22) è valutato 75 lt.

⁶⁴² BABELON 1972 (1973), pp. 140-141. Una *Madonna col Bambino, sant'Elisabetta e san Giovannino* di Blanchard è stimata 200 lt, forse da riconoscere nel dipinto di Chicago (The Art Institute, inv. 63.43) di 94 x 122 cm, cfr. THUILLIER 1998, pp. 102-103, cat. 13. Il dipinto di Le Sueur (Paris, Musée du Louvre, inv. 8055) di formato circolare (diam. 136 cm), posto sul camino del *Cabinet de l'Amour*, è stimato invece 250 lt, cfr. MÉROT 1987, p. 266, cat. 129. Un prezzo alto viste le dimensioni inferiori al quadro di Romanelli (160 x 217 cm) e agli altri posti sul lambris del cabinet.

⁶⁴³ Bourdon n° 247 (40 lt); Champaigne n° 211 (30 lt); Mignard n° 244 (150 lt); Le Brun nn° 199 e 242 (200 lt). CLÉMENT 1873, VII, pp. 383-385.

definizione, rispetto a quella ben salda di Cortona, la cui tela è al contrario sempre identificata come di sua mano negli inventari della famiglia⁶⁴⁴. Tuttavia bisogna essere cauti circa l'analisi delle attribuzioni date in questo inventario, tenendo presente che alcune di esse subirono in seguito dei cambiamenti, che portarono al declassamento di opere ritenute originali ad anonime e viceversa⁶⁴⁵. Un dato eloquente, proseguendo nel confronto tra maestro e allievo, è il fatto che la presenza di opere di Pietro nelle collezioni francesi del Seicento – una quindicina circa⁶⁴⁶ – equivalga quasi al numero di dipinti che abbiamo qui recensito, che con le tele per il cabinet di Anna d'Austria sono poco più di 20 dipinti, e questo nonostante i due soggiorni trascorsi dal pittore viterbese a Parigi. È pur vero che Romanelli, come lo stesso suo maestro prima di lui, era stato chiamato in Francia per eseguire importanti incarichi nel campo della grande decorazione, principalmente ad affresco. Lo stesso Benedetti già nella lettera del dicembre del 1641, dopo aver assicurato il cardinale Mazzarino delle molteplici capacità artistiche del pittore, prevedeva che questi si sarebbe fatto «honore in dipingere qualche galleria»⁶⁴⁷, essendo a conoscenza delle aspettative della corte francese nei confronti dei pittori italiani o formatisi nella penisola. Di conseguenza Romanelli lavorò prevalentemente nei cantieri decorativi del Palazzo di Mazzarino e del Louvre coprendo le volte di questi edifici di affreschi o dipingendo per soffitti o lambris alcune tele ad olio. Questi impegni impedirono all'artista di “divertirsi in altri lavori” – per usare le parole dell'apoca del 1654 – che non fossero quelli affidatigli ufficialmente dai suoi committenti. Ciò nonostante, nulla impediva al pittore di crearsi tanto a Parigi quanto a Roma delle favorevoli occasioni per nuove commissioni francesi, viste le conoscenze che tanto la corrispondenza nota e le biografie lasciano in parte intravedere. Un confronto può essere fatto con Giovan Francesco Grimaldi, che entrò al servizio di Mazzarino verso la fine del novembre 1648 ripartendo per Roma, dopo che i tumulti della Fronda rendevano pericolosa la permanenza nella capitale francese, al principio del 1651⁶⁴⁸. Rimasto a Parigi poco più di due anni, il pittore bolognese non lavorò solamente nel palazzo del cardinale Mazzarino ma, all'insaputa di quest'ultimo, eseguì delle opere per i Gesuiti, presso i quali si era rifugiato durante i disordini parigini, per il marchese di Fontenay-Mareuil, che era stato ambasciatore a Roma dal 1647 al 1650, per Dujardin e per altri personaggi della corte⁶⁴⁹. La risposta di Grimaldi alle accuse rivoltegli dal cardinale è eloquente sulle possibilità di contatti che un artista poteva intrattenere e

⁶⁴⁴ SZANTO 2011, p. 257 n° 55, Pietro da Cortona, *Abramo scaccia Agar e Ismaele*, 200 lt.

⁶⁴⁵ Passano ad esempio da originali ad anonimi alcune opere di Stella (n° 12), Antonio della Cornia, in realtà Sacchi (n° 7), Pordenone (n° 16), Orazio Gentileschi (n° 56). In alcuni casi il declassamento attributivo non intacca minimamente il prezzo che può addirittura aumentare nonostante l'anonimato (cfr. n° 9, *Morte di Adone* dato a Tintoretto nel solo inv. di Marie Particelli).

⁶⁴⁶ GADY 1997, pp. 153-154.

⁶⁴⁷ Lettera di Benedetti dell'8 dicembre 1641.

⁶⁴⁸ Per il soggiorno di Grimaldi a Parigi si vedano LAURAIN-PORTEMER 1973; MATTEUCCI 1990 e MATTEUCCI, ARIULI 2002, pp. 128-131.

⁶⁴⁹ Si veda la lettera del 26 novembre 1651 di Mazzarino a Benedetti del 1651 in LAURAIN-PORTEMER 1973, p. 167 n. 87.

delle attenzioni di cui poteva diventare oggetto a corte, pertanto è utile citarla quasi interamente, dandoci un resoconto preciso di quell'interesse al quale lo stesso Romanelli accennava al cardinale Barberini scusandosi di non poterlo servire. Grimaldi, venuto a conoscenza tramite Benedetti delle maldicenze che erano giunte a Mazzarino, si premurò di dissipare ogni malinteso proclamando la sua onestà e imputando l'origine di queste false voci al disappunto di clienti rifiutati, «i quali sono benissimo conosciuti da Vostra Eminenza, [e che] in sino da principio cominciarono a pretendere quadri», e all'invidia dei colleghi che, al contrario di lui, avevano accettato altri incarichi riempiendo le stanze di questi personaggi con dipinti di prospettive, paesaggi e battaglie⁶⁵⁰. Il pittore infine proseguiva negando i contatti con precisi membri della corte: «La relatione che viene fatta a Vostra Eminenza che io abia parlato et che io sia ricorso al sig.r Duca d'Orléans et al sig. principe di Condé, questo è in tutto bugia grande [...], e dopo la partenza di Vostra Eminenza, non sono già mai stato per parlare a detti principi ne meno ne i loro palazzo e mi partì con desiderio grande di vedere la galleria di Lucemburgo, dipinta dal Rubens e per non dare sospetto alcuni, non volsi andare a vederla e non o già mai procurato questa introductione e questa è verità come ne puole far fede Mons.r Nuntio, Madama la Marescialla di Ghibrian, come ancora Mons. il Marescial di Gramont, quale mi fece offerte grande acio' restai al suo servitio [...]. [...] E di più molte volte, Madama di Ghibrian mi volse condurre a riverire la Regina e io non volsi andarvi acio' li maligni non avessero auto occasione di scrivere mi fosse ito a lamentare»⁶⁵¹. Dopo l'aperta rottura dei rapporti del cardinale Mazzarino con Gaston d'Orléans e il principe di Condé, le voci che un pittore chiamato a suo esclusivo servizio potesse aver preso contatti con due suoi rivali, non favorivano di certo la posizione del Bolognese. Almeno una parte delle accuse aveva un fondo di verità come l'allestimento per le Quarantore nella chiesa dei Gesuiti e come lascia credere un brevetto reale firmato il 4 settembre 1649 dal giovane Luigi XIV e da Gaston d'Orléans, attraverso il quale Grimaldi era nominato pittore a servizio di quest'ultimo⁶⁵². A parziale discolpa dell'artista bisogna tenere a mente il difficile momento in cui avvenne il suo soggiorno parigino, con lo scoppio della Fronda parlamentare nel 1648 e di quella dei Principi nel 1650, che portarono ad un periodo d'instabilità politica e alla messa in discussione dall'autorità del cardinal ministro, che fu costretto a continui allontanamenti dalla capitale. La sua assenza e pericoli che incombevano sui personaggi italiani legati al cardinale, spinsero Grimaldi a cercare protezione altrove e a lasciare definitivamente Parigi nella primavera o nell'estate del 1651, poco dopo la messa al bando di Mazzarino. In un contesto ben diverso avvennero invece i due

⁶⁵⁰ Lettera di Grimaldi a Mazzarino dell'8 luglio 1651, *ivi*, p. 164 n. 27. I generi di pittura ricordati da Grimaldi per i quadri eseguiti dagli artisti per conto di altri personaggi della corte, potrebbero far pensare che il Bolognese si riferisca ad Alessandro Salucci e a Vincent Adriaenssen detto il Manciola, entrambi al servizio di Mazzarino e specializzati in quei generi artistici.

⁶⁵¹ *Ivi*, p. 168 n. 96.

⁶⁵² Il brevetto originale è allegato in un manoscritto contenente delle note biografiche sul pittore conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. 245), trascritto in FRATI 1912, p. 147 e MATTEUCCI, ARIULI 2002, p. 284.

soggiorni di Romanelli, sia per le vicende politiche francesi ma anche per la posizione dell'artista, giunto a Parigi nel 1646 con la forte protezione dei Barberini in esilio nello stesso paese e nel secondo soggiorno, forte della pregresse conoscenze e del successo derivato dalle più recenti commissioni romane. Il pittore, ben introdotto a corte, fu costantemente seguito nei suoi lavori dal cardinale in persona o dai suoi intendenti, che vigilavano sulla conduzione dei cantieri provvedendo alle necessità del pittore, già di sua volontà intenzionato a servire al meglio e tempestivamente per non prolungare la sua assenza da casa. Tuttavia le occasioni di ottenere ulteriori commissioni al di fuori di quelle ufficiali erano numerose, come testimoniano sia il caso di Grimaldi che il dipinto di Romanelli per Lambert de Thorigny. Per il pittore bolognese, oltre a quanto emerge attraverso la corrispondenza sopra citata, possediamo un importante documento autografo costituito da una lista di pagamenti redatta al rientro da Parigi, dalla quale emerge un discreto numero di clienti francesi, purtroppo non facilmente identificabili⁶⁵³. Nell'elenco stilato dal pittore compaiono l'abbé Fontaine, il vescovo di Lodève⁶⁵⁴ e i messieurs Daliot, Pietro Calien, della Bornia, della Taliata, di Giorlij, della Riviera e infine un monsieur di Marsiglia. I pochi ai quali può essere data con certezza un'identità sono l'abbate Nicolas Fontaine, scrittore e memorialista di Port-Royal, e François du Bosquet, vescovo di Lodève. Questi nomi, insieme a quelli dei personaggi della corte nominati dalla corrispondenza, mostrano la cerchia di contatti francesi che l'artista si creò sia a Parigi che a Roma, relazioni che portarono al matrimonio di una delle figlie con l'incisore lionese Benoît Farjat. Sfortunatamente per Romanelli non siamo in possesso documenti altrettanto preziosi, ma anche nel suo caso possiamo immaginare l'interesse di una clientela francese presente di passaggio o stabilmente stanziata a Roma oltre a quella interessatasi all'artista durante i suoi soggiorni parigini. Alcune figure ricordate da Grimaldi s'incontrano anche in relazione più o meno diretta con Romanelli. È il caso del maresciallo Antoine de Gramont, nominato da Amalteo nel suo scritto dedicato alla decorazione dell'appartamento estivo della regina, o quello della famiglia Dujardin o del vescovo di Lodève, al seguito del quale il Viterbese sarebbe dovuto partire per la Francia nel 1654. I nomi delle dame e dei cavalieri della corte che i biografi riferiscono frequentare l'artista al lavoro in Palazzo Mazzarino e al Louvre, rimangono purtroppo anonimi e i pochi documenti a noi noti, come ad esempio gli inventari già citati dei Dujardin, non hanno portato ad allargare la cerchia di collezioni della quale abbiamo qui dato notizia⁶⁵⁵.

⁶⁵³ La lista, come il brevetto, è contenuta nel manoscritto bolognese. Cfr. FRATI 1912, pp. 154-156 e con qualche variazione nella trascrizione MATTEUCCI – ARIULI 2002, pp. 289-291. Le date riportate sul documento sono novembre e 23 dicembre 1651, 22 gennaio (1652?) e 25 maggio 1655. L'unico personaggio della lista identificato dalle studiose è l'abbate Nicolas Fontaine.

⁶⁵⁴ Completiamo come Lodève la località trascritta parzialmente come "Lode[...]" da MATTEUCCI, ARIULI 2002, p. 290 e come "Lodi" da FRATI 1912, p. 156, ma è evidente nella riproduzione del foglio pubblicata dalle studiose che la località è di tre sillabe.

⁶⁵⁵ L'inventario del 1678 del maresciallo di Gramont (1606-1678) ricorda solo un Van Dyck tra i circa 150 dipinti anonimi recensiti, cfr. SCHANPPER 1994 (2005), p. 388.

I.3 ROMANELLI NELLA LETTERATURA ARTISTICA FRANCESE DEL SEICENTO

Per tutto il corso del Seicento, la presenza di Romanelli nella letteratura artistica francese è limitata a pochi rapidi cenni, che, pur nella loro concisione, registrano il successo ottenuto dal pittore grazie alle prestigiose commissioni parigine. Prima della metà degli anni quaranta del secolo, il viterbese aveva avuto poca visibilità oltralpe, dove il suo nome era noto ad una assai ristretta cerchia di amatori legata alla famiglia Barberini, protettrice del giovane pittore, e al cardinale Mazzarino che, come visto nel precedente capitolo, grazie alla sua cerchia di agenti romani svolse l'importante ruolo d'intermediario, introducendo a Parigi i primi dipinti dell'artista. L'esilio francese dei Barberini offrì infine l'occasione al cardinale Mazzarino di chiamare il pittore a decorare la galleria del proprio hôtel parigino, determinando così l'ingresso di Romanelli nel campo della letteratura d'arte francese. Il suo nome appare, infatti, associato all'impresa della galleria mazzarina nei primi due scritti in lingua francese, di differente natura, che affrontano questioni artistiche.

Romanelli viene citato per la prima volta nel terzo volume, edito nel 1647, del *Trésor chronologique et historique* del monaco Pierre Guillebaud. In quest'opera di natura annalistica, nella quale per ogni anno sono riportati gli avvenimenti degni di maggiore attenzione, l'autore traccia un conciso quadro del panorama artistico contemporaneo, annotando i nomi degli artisti ritenuti più in vista nelle Fiandre, in Italia e in Francia⁶⁵⁶. Nel sintetico resoconto, definito abbastanza sconcertante da Jacques Thuillier per la selezione compiuta dall'autore⁶⁵⁷, le Fiandre sono rappresentate da Rubens e Joos de Momper, entrambi scomparsi da diversi anni, mentre Parigi e la Francia da Laurent de La Hyre, Simon Vouet e dal pittore-ricamatore Nicolas de La Fage, per il quale Guillebaud, tra tutti gli artisti citati, fornisce il più lungo ed entusiastico omaggio. L'Italia della prima metà del XVII secolo è infine ristretta a tre centri principali: Firenze, dove è ricordata la presenza del solo Salvator Rosa, pittore e poeta; Napoli, con Massimo Stanzione e Aniello Falcone; e Roma, per la quale sono celebrati Pietro da Cortona, il suo discepolo Romanelli e Nicolas Poussin. In una nota a margine, Guillebaud amplia l'elenco degli artisti, aggiungendo i nomi di Alessandro Turchi, per la capitale pontificia, molto apprezzato dai collezionisti francesi come ad esempio La Vrillière⁶⁵⁸, e di Jean Varin e Jacques Sarrazin per quella francese. Tra gli artisti attivi a Roma, l'apprezzamento più sentito è rivolto a Pietro da Cortona, del quale in sette righe sono esaltate le qualità di artista versato in tutti i campi della pittura, di cui la volta di Palazzo Barberini offre una splendida testimonianza. Segue subito dopo un più breve elogio dell'allievo viterbese, ritenuto non inferiore al suo maestro nel dipingere tanto a fresco quanto ad olio e per il quale l'autore puntualizza: «Il travaille maintenant

⁶⁵⁶ GUILLEBAUD 1647, pp. 931-932. Il quadro della pittura contemporanea europea è posto a conclusione dalla trattazione dell'anno 1636, nonostante registri una situazione aggiornata al momento dell'edizione.

⁶⁵⁷ THUILLIER 1994, pp. 161-162.

⁶⁵⁸ Sulla fortuna di Turchi nella Francia del Seicento si veda DOSSI 2013.

à Paris dans le Palais du Cardinal Mazarin»⁶⁵⁹. Assente dal panorama romano è invece Andrea Sacchi, probabilmente scalzato da Romanelli per i suoi più diretti contatti con l'ambiente francese.

Gli affreschi della galleria di Palazzo Mazzarino sono nuovamente all'origine della menzione dell'artista nella lettera dedicata alla Pittura nei *Petits traitéz en forme de lettres* di François La Mothe Le Vayer del 1648⁶⁶⁰. Appoggiandosi all'autorità degli antichi per sostenere la nobiltà della pittura come arte liberale, lo scrittore ne rievoca le antiche origini e i suoi principali esponenti del passato, estendendo il discorso anche agli artisti «de ces derniers tems qui ont acquis le plus reputation dans la peinture»⁶⁶¹. Nel parallelo antichi-moderni trova posto anche Romanelli, elogiato in virtù dell'*artifice* e della *promptitude*, esemplate dalla decorazione della galleria parigina di Mazzarino eseguita in soli nove mesi di lavoro e che genera stupore tra gli intendenti d'arte⁶⁶².

Dalle poche righe consacrate a Romanelli in questi due testi è chiaro che la sua inclusione nel novero degli artisti che hanno raggiunto una certa fama è in gran parte debitrice dell'incarico ottenuto a Parigi, al quale viene fatto esplicito riferimento. I testi di Guillebaud e La Mothe Le Vayer, nella loro ben diversa finalità e natura, ci consegnano una preziosa testimonianza della novità rappresentata agli occhi del pubblico francese dal soggiorno di un pittore ancora poco noto a Parigi, ma che vi giungeva con la protezione di una potente famiglia papale e con quella del primo ministro di Francia, per il quale si metteva al servizio. A brevissima distanza l'uno dall'altro, ma soprattutto quasi contestualmente al soggiorno parigino del pittore, i due scrittori restituiscono l'eco che la curiosità e l'ammirazione degli affreschi della galleria avevano prodotto tra i membri della corte, ma anche tra gli esperti, come riferisce lo stesso La Mothe Le Vayer. Questi rapidi cenni vanno così ad aggiungersi alle notizie sull'interesse che circondava il pittore all'opera nella galleria tramandateci delle missive dello stesso artista e in seguito dai suoi biografi.

Tornando al primo volume dei *Petits traités* di La Mothe Le Vayer, la vicinanza del letterato e filosofo al cardinale Mazzarino e alla reggente come la contingenza e la risonanza dell'impresa di Romanelli appena conclusa nel palazzo cardinalizio, possono spiegare la scelta di inserire il pittore nella piccola selezione di artisti moderni, il suo elogio deve però essere letto soprattutto nel più ampio contesto occupato all'interno della lettera sulla "Pittura"⁶⁶³. Com'è stato sottolineato da Yvon Le Gall, l'autore, sebbene non costruisca il suo discorso annunciando un preciso ordine di valori associati a ciascun artista, ne lascia intravedere uno, non celando le critiche rivolte ad alcuni dei

⁶⁵⁹ GUILLEBAUD 1647, p. 931. Cfr. Appendice I – Fonti n° 26.

⁶⁶⁰ LA MOTHE LE VAYER 1648, *De la Peinture. Lettre IX*, pp. 97-122. Cfr. Appendice I – Fonti n° 28.

⁶⁶¹ *Ivi*, p. 105.

⁶⁶² *Ivi*, p. 112. I tempi di realizzazione degli affreschi furono di alcuni mesi in più rispetto a quanto riferito dall'autore. Prendendo in considerazione anche l'esecuzione degli stucchi e dei cartoni per gli affreschi iniziati dal giugno-luglio 1646, la galleria fu finita all'incirca nel settembre del 1647.

⁶⁶³ Oltre Romanelli, i soli artisti moderni messi a confronto con gli antichi sono Rubens, Caravaggio, Durer, Michelangelo, Raffaello, Tempesta, Bassano, Mellan.

pittori, tanto antichi quanto moderni⁶⁶⁴. Il pittore viterbese viene ricordato per l'artificio e la prontezza nel dipingere, chiudendo un discorso che l'autore francese aveva consacrato ai pittori dell'antichità celebri per la loro destrezza nell'eseguire in poco tempo le proprie opere quali Nicomaco di Tebe, «le plus expeditif de tous», Lala di Cizico, pittrice dalla «grande legereté de main» e Pausia di Sicione che, «piqué de ce qu'on le vouloit faire passer pour trop lent», in un solo giorno realizzò un suo celebre dipinto⁶⁶⁵. Questa digressione sui pittori celeri nel dipingere è introdotta richiamando le figure di Apelle e della sua controparte moderna, Raffaello, i quali – sommi vertici della perfezione artistica – sono stati presentati immediatamente prima. Tra le qualità riconosciute ad Apelle vi è la capacità di non eccedere nei tempi di esecuzione delle sue pitture, al contrario di Protogene che impiegava anche anni per dipingere un solo quadro⁶⁶⁶. Da questa storia riportata da Plinio, si desume il precetto di Apelle di rifuggire dall'eccessivo zelo nel dipingere – dall'autore francese definito «scrupuleux & superflu, qui fait dire parfois que des ouvrages sont trop achevez» – un insegnamento che secondo La Mothe Le Vayer sarebbe la causa per la quale numerosi artisti «chercherent leur gloire dans la promptitude, & qu'en effet ils furent loüez d'une diligence extraordinaire»⁶⁶⁷ e tra quelli dei tempi moderni l'autore sceglie di celebrare l'artificio, ovvero l'abilità⁶⁶⁸, e la prontezza di Romanelli. La rapidità con la quale il pittore eseguì la decorazione ad affresco doveva apparire stupefacente agli occhi del pubblico francese e lo stesso Romanelli nelle sue lettere al cardinale Francesco Barberini mostra la sua preoccupazione per un'impresa tanto grande che richiederebbe molto più tempo di quello desiderato. Grazie alla sua determinazione e all'aiuto della buona stagione, il pittore completò in un anno e mezzo l'opera, un lasso di tempo che inorgogliò lo stesso viterbese il quale nella lettera del 18 marzo 1647 esordì affermando che grazie a questa impresa poteva seriamente reputarsi un vero Pittore⁶⁶⁹. Nel testo di La Mothe Le Vayer la prontezza di Romanelli e dei maestri antichi prima di lui si contrappone alla “cura scrupolosa e superflua” che può nuocere alla bellezza di un'opera. Quest'eccesso di applicazione è evitato da questi artisti che si sono distinti per la “diligenza straordinaria”. Il termine di *diligenza*, accostato all'idea di rapidità esecutiva, può apparire un poco in contrasto con l'accezione di attenta e meticolosa applicazione, prevalente nella lingua italiana tanto odierna quanto del Seicento⁶⁷⁰. Tuttavia, la lettura della voce *diligence* nel dizionario artistico posto a conclusione del *Des principes de*

⁶⁶⁴ LE GALL 2007, pp. 55-79, soprattutto pp. 67- 80. La lettera è analizzata anche da MERLE DU BOURG 2004, pp. 46-47.

⁶⁶⁵ La Mothe Le Vayer 1648, pp. 111-112.

⁶⁶⁶ Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 80.

⁶⁶⁷ LA MOTHE Le VAYER 1648, p. 111.

⁶⁶⁸ Cfr. nel *Dictionnaire françois* di RICHELET (1680, p. 44): «*Artifice*, s.m. Subtilité, finesse, adresse».

⁶⁶⁹ Lettera del 18 marzo 1647: «Se mai V. Em.^{za} mi a creduto Pittore mi tenga pure adesso per tale, che nè meno io mi hero pensato di poter promettermi tanto». Poco oltre il pittore stima che l'impresa della galleria, che avrebbe richiesto quattro anni, sarà da lui terminata in un anno e mezzo. Cfr. Appendice I – Fonti n° 21.

⁶⁷⁰ Vocabolario della Crusca 1612, p. 267: «Diligenza. esquisita, e assidua cura». La stessa definizione è ripresa da BALDINUCCI (1681, p. 49) nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, dedicato ai membri dell'Accademia della Crusca.

l'architecture, de la sculpture, de la peinture di Félibien del 1676, ci dimostra come in ambito francese predominasse l'aspetto di prontezza e di rapidità, portando l'autore a porre l'accento sulla differenza con l'uso italiano: «Diligence. Il y a des Peintre qui pour imiter les Italiens disent qu'un tableau est fait *avec diligence*, pour dire avec soin, & qu'il est bien fini; car en cette rencontre le mot de diligence ne signifie pas promptitude»⁶⁷¹.

Come è lecito aspettarsi, gli elogi delle qualità pittoriche di Romanelli fanno la loro apparizione sull'altro versante delle Alpi non molti anni prima dei testi di Guillebaud e di La Mothe Le Vayer. Il successo del primo soggiorno parigino, così come sarà per il secondo, consacra la figura del viterbese a livello internazionale, facendo conoscere la sua arte non soltanto attraverso qualche quadro spedito dall'Italia, ma soprattutto attraverso la grande decorazione ad affresco per la quale gli artisti della penisola erano espressamente ricercati. La fama del pittore si era già attestata al principio degli anni quaranta nel cosmopolita ambiente culturale della città pontificia, al quale dobbiamo rivolgerci per trovare le prime attestazioni di tale successo nel campo della letteratura artistica. Questo sguardo all'Italia si rende necessario per poter contestualizzare meglio la risonanza di questo successo, accresciutosi in seguito alle due esperienze francesi. Per di più è possibile intravedere come alcune delle qualità riconosciute a Roma sembrano riverberarsi anche a Parigi.

Non parrà sorprendente che la prima delle menzioni di Romanelli in un testo a stampa sia contenuta in un'opera ecfastica dedicata alla dimora della famiglia alla quale il Viterbese aveva legato le sue fortune, ovvero la *Aedes Barberinae* di Girolamo Tezi edita nel 1642. Nell'ultima lettera che compone il volume, la descrizione del perduto affresco del *Parnaso* di Andrea Camassei offre all'autore l'occasione di celebrare non solo i poeti della cerchia barberiniana ma anche un'eletta selezione di artisti che compongono il "Parnaso pittorico" della collezione conservata nel palazzo. Uno ad uno sfilano sotto la penna di Tezi i dipinti dei più illustri pittori posseduti dal cardinale Antonio Barberini, a partire dalla *Fornarina* di Raffaello, ma, in deroga al principio che gli imporrebbe di citare solo i nomi degli artisti le cui opere sono presenti nella quadreria, Tezi pone un breve ma eloquente omaggio del nuovo astro nascente della pittura contemporanea⁶⁷². Per mezzo di un espediente retorico, l'autore aggira il suo stesso obbligo di tacere il nome di Romanelli, facendo sì che l'elogio sia una risposta all'obiezione rivoltagli da un interlocutore anonimo, ma ritenuto un "personaggio molto autorevole":

⁶⁷¹ FÉLIBIEN 1676, p. 560. Nel *Dictionnaire* di RICHELET (1680, p. 244) è presente la sola definizione di «promptitude à faire une chose»; è nel *Dictionnaire* di FURETIÈRE (I, 1690) che a questo primo significato è aggiunto un secondo, quello di esattezza, applicato anche alla pittura: «se dit aussi l'exacitude qu'on a à faire quelque recherche. [...] ce tableau est fait avec diligence, et est fort correct».

⁶⁷² TEZI 1642 (2005), pp. 150-169 (430-467). Il riferimento è all'edizione, corredata da traduzione italiana, a cura di FAEDO e FRANGENBER del 2005.

Costui, dopo aver letto dapprima dei più famosi Pittori del nostro tempo, mi disse: «Perché lasci da parte Giovan Francesco Romanelli? Non vedi forse che sta sorgendo una nuova gloria della pittura? Tutti si accorgono del suo valore e lo chiamano Raffaellino». Ed io dico: «Perché mai dovrei ignorare un giovane famoso per le lodi universali? Ma dal momento che non ho visto nel Palazzo proprio niente creato dal suo pennello, non c'è da meravigliarsi se ho taciuto il suo nome e le sue lodi»⁶⁷³.

La celebrazione *in extremis* del viterbese è indicativa della fortuna raggiunta dall'artista che, appena trent'enne, vedeva il proprio nome accostato a quello del divino Raffaello, del quale, in maniera iperbolica, veniva presentato quasi come nuovo erede. A distanza di alcuni decenni, sarà Passeri a rievocare le gloriose aspettative – disattese dai fatti – che circondavano il giovane pittore il quale, grazie al suo ingegno e alla sua predisposizione, «si guadagnò un nome glorioso di Raffaellino, quasi che desse segno nella tenerezza degli anni suoi di divenire un giorno competitore generoso di quel grand'uomo»⁶⁷⁴. Le roboanti lodi non erano motivate dall'ammirazione per nessun dipinto conservato nel palazzo, al contrario degli altri quasi tutti rintracciabili nell'inventario del cardinale Antonio del 1644⁶⁷⁵. Il più giovane dei nipoti di Urbano VIII era, all'epoca della stesura della descrizione di Tezi, il solo a risiedere stabilmente nel palazzo alle Quattro Fontane, oltre ad essere il principale dedicatario dell'opera e suo probabile finanziatore⁶⁷⁶. Per tale ragione l'inclusione del nuovo astro di Romanelli va letta non solo come eco del successo conseguito dall'artista ma soprattutto come un evidente omaggio al cardinale Francesco Barberini, suo potente protettore e sostenitore. Significativamente, quando pochi anni dopo il cardinal Francesco s'interessò personalmente alla riedizione di *Aedes Barberinae*, questi espresse la volontà di rendere un omaggio ancor più eloquente al suo protetto, in quel momento come lui rifugiatosi presso la corte francese. Nonostante il volume apparso nel 1647 non presenterà che minimi cambiamenti rispetto all'*editio princeps*, nei desideri del cardinale la nuova edizione ampliata avrebbe dovuto includere anche una descrizione delle *Nozze di Peleo e Teti* (1640) di Romanelli, dipinto che si trovava conservato nel

⁶⁷³ *Ini*, p. 168 (465). Con un simile espediente, Tezi aveva già celebrato Pietro Perugino, suo conterraneo, arrivando a far portare un suo dipinto a Palazzo Barberini, proveniente dalla sua collezione. Per inciso, ricordiamo che Tezi possedeva nella cappella del suo palazzo romano un'*Incoronazione di spine* di Romanelli. Cfr. SPEZZAFERRO 1996, p. 246. Un disegno su questo soggetto si conserva al Chrysler Museum di Haarlem cfr. MERZ 2005, p. 178, fig. 187.

⁶⁷⁴ PASSERI 1670 ca. (1995), p. 306. Esisteva un certa confusione sul soprannome di Raffaellino, con il quale era chiamato anche l'altro allievo di Pietro da Cortona, Giovanni Maria Bottalla (1613-1644).

⁶⁷⁵ FAEDO 2005, pp. 34-35. Si vedano anche le note relative al testo di Tezi con la descrizione dei dipinti.

⁶⁷⁶ Per una biografia del perugino Girolamo Tezi, membro della famiglia di Antonio Barberini, si veda Faedo 2005, pp. 5-13 e Sensi 2009, pp. 65-120, mentre sui probabili finanziatori della prima edizione del 1642 si rimanda a FRANGENBER 2005, pp. 150-151.

Palazzo della Cancelleria, unica aggiunta alla descrizione delle pitture già stilata nel 1642⁶⁷⁷. Questa nuova edizione sarà dedicata al cardinale Mazzarino come segno di riconoscimento per l'ospitalità offerta dalla corte francese all'esule famiglia.

Ugualmente legato ai Barberini è l'altro testo, edito pochi anni dopo quello di Tezi, nel quale è presente un nuovo omaggio al pittore viterbese. Le *Hesperides* del gesuita Giovanni Battista Ferrari, pubblicate a Roma nel 1646 dopo diversi anni di elaborazione, si presentano come uno «splendide hommage rétrospectif au “siècle d’Urbain VIII”»⁶⁷⁸, conclusosi dopo la morte del pontefice con la fuga della famiglia in Francia. Tra il ricchissimo corredo incisorio di cui si compone l'opera, dedicata alla classificazione e alla coltivazione degli agrumi, sono incluse anche otto tavole di soggetto allegorico-mitologico, incise su disegno dei massimi artisti dell'età barberiniana appena trascorsa. Accanto ai nomi dei più anziani e affermati maestri – Pietro da Cortona, Lanfranco, Reni, Poussin, Domenichino, Albani e Sacchi – trova posto anche quello del più giovane Romanelli, il quale esegue il disegno per l'incisione raffigurante la *Trasformazione di Tirsenia in limone* (fig. A.III.21)⁶⁷⁹. Se l'interesse degli studiosi si è limitato prevalentemente al coinvolgimento dei singoli artisti all'impresa editoriale, soffermandosi al più a commentare disegni e incisioni, gli elogi con i quali il gesuita ha reso omaggio ai pittori chiamati a tradurre in immagini le sue invenzioni poetiche sono stati quasi completamente tralasciati dalla letteratura su ciascun artista, come evidenziato da David Freedberg al quale spettano i più puntuali studi sul testo di Ferrari⁶⁸⁰. Ognuna delle incisioni è seguita da un encomio dell'artefice del quale sono celebrate le doti artistiche, ricordati i più importanti lavori eseguiti, nonché i mecenati che lo hanno sostenuto, il tutto in un intreccio di plurimi omaggi. Quello rivolto a Romanelli, pur nella sua brevità rispetto a quello dei suoi più anziani e rinomati colleghi, risulta di notevole interesse e sviluppa il tema della gloria nascente del giovane pittore ricordata già pochi anni prima da Tezi⁶⁸¹. La pittura di Romanelli – scrive l'autore – già nella sua giovinezza ha raggiunto la maturità, caratterizzata dalla capacità di padroneggiare tutti gli aspetti della pratica artistica: il pittore ha dato prova di essere esperto nell'affresco come nella tecnica ad olio, nel saper realizzare opere di piccole e grandi dimensioni, competente nel dipingere sia la figura umana che il paesaggio. Ma a queste competenze il pittore aggiunge il prodigio della celerità nel dipingere, capace in tal modo di soddisfare i desideri di Roma e di molte altre città, dove la sua fama lo precede. Ferrari passa poi a ricordare, tra le opere che adornano l'Urbe, quelle che il Viterbese ha posto nella basilica vaticana accanto a quelle dei più insigni pittori. L'elogio si chiude infine con un doveroso

⁶⁷⁷ Tra le ulteriori aggiunte previste per la nuova edizione vi erano l'inclusione di alcune collezioni antichità e del catalogo manoscritti della Biblioteca. Cfr. HERKLOTZ 2007, p. 130; FAEDO 2009, pp. 7-34, in part. 12-13; HERKLOTZ 2010, p. 544.

⁶⁷⁸ FUMAROLI 1994, pp. 76-77.

⁶⁷⁹ Cfr. Appendice III – Incisioni n° 21.

⁶⁸⁰ FREEDBERG 1989, p. 49.

⁶⁸¹ L'elogio scritto da Ferrari non deve essere di troppo successivo a quello di Tezi del 1642, anno nel quale è completata la pala vaticana con la *Presentazione al Tempio di Maria*.

omaggio al cardinale Francesco Barberini, al quale è riconosciuto il merito di saper riconoscere i talenti e di sostenerli con la sua munificenza, un argomento, questo del rapporto tra mecenate ed artista, che ritroveremo anche nella vita di Romanelli scritta da Giovan Battista Passeri e dagli altri biografi⁶⁸².

Il brano composto in lode di Giovan Francesco appare meno scontato di quanto potrebbe sembrare ad una lettura superficiale e registra una situazione assai favorevole al viterbese. A tutti gli effetti gli anni che precedono il primo soggiorno parigino sono per il pittore anni di grande successo pubblico grazie alle numerose commissioni che ne diffondono la fama ben al di fuori dei confini dell'Urbe, come ricordato da Ferrari. Questi, dovendo menzionare al suo lettore le più importanti opere dell'artista, si sofferma in maniera generica su quelle che giustamente considera le più degne di memoria e di maggiore prestigio, ovvero quelle collocate nella basilica petrina, senza però fornirne alcuna descrizione. Fin dal 1635 Romanelli, grazie alla protezione del cardinale Francesco e del pontefice, aveva ottenuto numerose commissioni per San Pietro e i Palazzi Vaticani, tra le quali la più importante era la grande pala d'altare con la *Presentazione di Maria al Tempio* (fig. IV.62), licenziata tra il 1638 e il 1642⁶⁸³. Come si avremo modo di vedere poco oltre, questa pala e pochi altri dipinti saranno quelli che i visitatori e gli autori di guide francesi del Seicento ricorderanno nei loro scritti.

La reputazione raggiunta da Romanelli nel panorama artistico romano a cavallo tra quarto e quinto decennio del Seicento, di cui i testi di Tezi e di Ferrari mostrano un riflesso, si può misurare attraverso le commissioni che l'artista ottiene soprattutto a partire dal 1638, anno che lo vede eletto principe dell'Accademia di San Luca e che sancisce l'affrancamento dalla bottega di Pietro da Cortona⁶⁸⁴. Oltre alle imprese patrocinate a Roma dai Barberini e dalla loro cerchia, che vedranno impegnato l'artista tanto in cantieri decorativi quanto per quadri da cavalletto, diverse pale d'altare del viterbese – alcune come doni del cardinale Barberini – raggiungono in meno di un decennio diversi centri italiani e non, come ad esempio Pisa, Pistoia, Bondeno, Napoli e l'abbazia svizzera di San Gallo⁶⁸⁵. Inoltre, come avverrà nella “pinacoteca incisa” di Ferrari e nell'aula vaticana ricordata

⁶⁸² FERRARI 1646, p. 279. Una trascrizione di questo e di tutti gli altri encomi ai pittori è in Bonfait 1994 pp. 248-253, per Romanelli pp. 251-252.

⁶⁸³ Inoltre, in quel giro di anni Romanelli realizzò per la basilica vaticana la sovrapporta con *San Pietro che libera un'ossessa* (1635-1637) e i cartoni per i mosaici per la Cappella della Madonna della Colonna con *San Gregorio Taumaturgo* (1636), la *Madonna col Bambino* e *San Giuseppe* (1643), *Davide e Salomone* (1644). Per i Palazzi Vaticani: il *Pasce oves meas* per la Galleria delle Carte Geografiche (1637), il dipinto della *Natività* (1638) per la cappella pontificia e le *Storie della contessa Matilde* (1637-1642) nell'omonima galleria. Cfr. RICE 1997, pp. 130, 149, 204-205, 280-282; BRUNO 1999 (2000) e FAGIOLO DELL'ARCO 2001, pp. 113-114.

⁶⁸⁴ L'elezione, avvenuta il 30 maggio 1638, fu voluta dal cardinale Francesco Barberini. Cfr. FALDI 1970, p. 73 n. 12: «Fu creato Principe dell'Accademia così ordinando l'Em.mo Sig. Card.le Barberino il Sig. Gio. Franco Romanelli».

⁶⁸⁵ La *Vocazione di san Matteo* (1637) per l'omonima chiesa di Pisa, il *San Michele arcangelo* (1641) per la chiesa di San Domenico di Pistoia, il *San Giorgio e il drago* (1643) per la chiesa arcipretale di Bondeno, l'*Assunzione della Vergine* (1645) per l'abbazia di San Gallo. Il *Beato Bernardo Tolomei guarisce un'ossessa* per la chiesa napoletana della Pietà dei Turchini sembra datare alla fine degli anni '30-inizio '40. Per i primi due dipinti si vedano gli

dallo stesso gesuita⁶⁸⁶, già dalla metà degli anni trenta alcune opere di Romanelli trovarono posto accanto a quelle dei più ricercati pittori attivi in Italia in cicli di dipinti appositamente commissionati a più artisti. In tal modo la *Costruzione del Tabernacolo* trovò posto insieme alle tele del maestro, Pietro da Cortona, e di Poussin nel ciclo dedicato a Mosè conservato nel palazzo torinese di Amedeo dal Pozzo⁶⁸⁷, mentre il *Combattimento tra gladiatori* fu una delle tele commissionate tra Roma e Napoli per la decorazione del Palazzo del Buen Retiro di Madrid, alla quale parteciperanno alcuni degli artisti chiamati in seguito a contribuire con i loro disegni alle incisioni di Ferrari (Domenichino, Lanfranco e nuovamente Pietro da Cortona e Poussin)⁶⁸⁸.

Le doti artistiche sulle quali secondo Ferrari si fonda la gloria pittorica di Romanelli sono prevalentemente due. Innanzitutto il pittore ha ben dimostrato con le sue opere di possedere tutte le competenze proprie alla sua arte (*ut omnes pictoris partes unus obtineat*) e di abbracciare tutte le tecniche e i generi (*in tabulis, & in parietibus; Idem homines, ac caeteras animantes omnes, locorumque scenas, necnon maiorem minoremque picturam artificio infinitè multiplici floridèque pingit*). All'artificio della sua pittura si aggiunge l'altra prerogativa propria al pittore ovvero la sua prontezza nel dipingere (*celeritate pingendi*) che l'autore definisce miracolo (*miraculum celeritatis*), descrivendo come l'artista soddisfi così i desideri di Roma e di molte altre città. L'abilità tecnica e la rapidità nel soddisfare le possibili esigenze di un committente, sono proprio le qualità riconosciute al viterbese già pochi anni prima da Benedetti nella lettera dell'8 dicembre 1641, nella quale l'agente informava il cardinale Mazzarino dell'interesse del pittore a compiere un soggiorno in Francia⁶⁸⁹. L'abate traccia un breve profilo dell'artista soffermandosi su quelle caratteristiche ritenute apprezzabili, soprattutto dal pubblico francese, e sulla considerazione da questi raggiunta nel corso di pochi anni. Il giovane Romanelli – riporta Benedetti – ha «pretensione d'haver talento da poter servire bene e presto così a oglio come a guazzo al paro di chi se sia, e veramente si porta bene, havendo acquistato assai da due anni in quà». Poco oltre l'agente prosegue ricordando come «nelle opere ch'egli ha fatto a fresco, s'è acquistato credito di pittore e quello che particolarmente in lui si stima è il lavorare con facilità e prestezza con belle idee senza stento» e concludendo «che la sua maniera fosse costà per piacere» e soprattutto «quel lavorare speditamente e con vaghezza». Nella missiva emerge la maturità raggiunta dall'artista nella propria professione, il quale nell'eventuale soggiorno francese specifica che non vorrà lavorare subordinato a nessuno, tanto meno a Pietro da Cortona suo maestro, «non sapendo se [questi]

autori citati alla nota precedente, per quello di Bondeno, cfr. BRUNO 1997 (1998), per la pala di San Gallo, cfr. VOGLER 1979.

⁶⁸⁶ FERRARI 1646, p. 279: Et ad summam quidem commendationem in Vaticani templi augustissimo theatro inter principum tabulas pictor aliquot eius suspiciendas picturas collocavit.

⁶⁸⁷ Cfr. CIFANI, MONETTI 1995 e 2001.

⁶⁸⁸ Cfr. UBEDA DE LOS COBOS 2005, pp. 231-233.

⁶⁸⁹ Cfr. Appendice I – Fonti n° 5.

havrebbe gusto d'un competitore»⁶⁹⁰. Il lungo alunnato presso il Cortona, conclusosi nel 1637, aveva formato un artista completo come avevano provato le prime opere autonome licenziate dal Viterbese negli ultimi anni. È interessante notare come le capacità d'impiegare i diversi media pittorici e di praticare tutte le specialità dell'arte sono le qualità che nel 1647 Guillebaud esalta in Pietro da Cortona il quale «excelle en toutes les manieres de peindre, soit à l'huisle, à fresc, à sec, & destrampe» e che ha dimostrato, con la decorazione del salone Barberini, di essere un artista valente «tant en Perspective qu'en Architecture, Figures plus grandes que le naturel, Animaux, Païsages, ornemens de Thermes, & Medailles de Grisaille»⁶⁹¹. L'essere allievo di un così celebre e abile artista costituiva un'ulteriore garanzia delle capacità con le quali Romanelli aveva dato prova di sé a Roma e le decorazioni realizzate in Palazzo Mazzarino mostrarono al pubblico francese le doti di competenza, destrezza e rapidità pittorica che ritroviamo tanto nelle parole di Benedetti quanto nell'*artifice* e nella *promptitude* celebrate da La Mothe Le Vayer.

Un'ulteriore testimonianza, che tra le principali e più apprezzate caratteristiche del pittore vi fosse la sua prontezza esecutiva, ci viene offerta nuovamente da Elpidio Benedetti. Nel 1654, in occasione delle trattative volte a vincere le possibili resistenze del Viterbese ad un secondo soggiorno presso la corte di Francia, l'agente del cardinale Mazzarino non fa mistero dell'alta reputazione e delle numerose attenzioni di cui è oggetto il pittore nella città pontificia, specificandone anche le ragioni. A tal proposito suggerisce di trovare nel più breve tempo possibile un accordo sulle questioni familiari e finanziarie addotte dall'artista «per che così non habbi egli ad impegnarsi in altre opere come del continuo ne viene ricercato» e aggiungendo subito dopo una frase che, nonostante un eccesso di enfasi, ci dà conto del posto occupato a Roma dall'artista a metà degli anni cinquanta: «non essendone in sustanza oggidì, doppo il s. Pietro da Cortona, chi della sua professione sia più adoprato, desiderandolo ogni uno e per la vaghezza e nobiltà della sua maniera e per la prontezza nell'operare»⁶⁹². Effettivamente, in seguito al successo del primo soggiorno parigino, la posizione di Romanelli nel panorama artistico italiano si era notevolmente accresciuta, così come la sua stima agli occhi di una clientela non più solo legata ai Barberini e alla loro cerchia, ma estesa anche ai Pamphilj e a molte altre famiglie romane e non⁶⁹³.

Questi smaccati elogi del pittore vengono in parte offuscati dall'opinione alquanto discordante presentataci quasi contemporaneamente alle parole di Benedetti da parte dell'abate Louis Fouquet. Nel corso del suo soggiorno romano, tra il 1655 e il 1656, l'abate s'impegnò nella ricerca di antichità e dipinti per conto del fratello maggiore Nicolas, sovrintendente delle finanze di Luigi XIV, affidandosi alla persona di Poussin per questo incarico. Per tal ragione, la corrispondenza

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

⁶⁹¹ GUILLEBAUD 1647, p. 931.

⁶⁹² Lettera di Benedetti a Mazzarino del 29 giugno 1654, cfr. Appendice I – Fonti n° 35.

⁶⁹³ Benedetti ricorda gli affreschi per Palazzo Lante ai quali possono aggiungersi le commissioni per gli Altemps, gli Albani o i Costaguti.

tra i due fratelli risulta particolarmente interessante, lasciando trasparire il severo giudizio del pittore francese sui suoi colleghi e, più in generale, sulla situazione artistica romana⁶⁹⁴. Confessando l'estrema difficoltà di acquistare delle buone opere a prezzi ragionevoli, Louis Fouquet lamentava il medesimo problema nell'assicurarsi i servizi di un buon pittore, riferendo il pensiero di Poussin secondo il quale «il n'y avoit plus personne dans la peinture qui y fût tolérable et qu'il ne voyoit pas mesme venir personne et que cet art alloit tomber tout à coup»; l'abate sentenziava infine che effettivamente «on ne rencontre plus ici à achepter aucun passable tableau, hors ceux de M. Poussin»⁶⁹⁵. Il tema della penuria di buone opere e di buoni pittori, come le esorbitanti somme richieste per i rari dipinti di qualità, emerge più volte nella corrispondenza mentre sono pochi i nomi di artisti menzionati⁶⁹⁶. Tra questi vengono fatti quelli dello scultore Orfeo Boselli, del pittore Pierre Mignard e di Romanelli. I primi due, legati da amicizia, si trovavano a Roma e l'abate lasciava intravedere la possibilità che, al rientro del pittore francese in patria, lo scultore potesse seguirlo di buon grado e che entrambi potessero essere impiegati per imprese ufficiali e di natura privata. La fama di eccellente ritrattista di Mignard non veniva messa in discussione, ma l'abate – forse sull'avviso di Poussin – affermava che la sua scienza nei restanti ambiti della pittura era inferiore e molto più limitata, mentre non era a conoscenza della sua capacità a lavorare ad affresco ed è a questo proposito che viene fatto il nome di Giovan Francesco. Informato della chiamata del viterbese a Parigi da parte del cardinale Mazzarino per la decorazione ad affresco dell'appartamento della regina, Fouquet riportava un duro giudizio sul pittore – forse di nuovo conformato a quello di Poussin – considerato soltanto «un des plus tolérables à Rome» e notava come l'alta considerazione tributatagli, mostrava ben visibili i segni dell'invidia impressi sui volti dei suoi colleghi⁶⁹⁷. Inoltre, sebbene avesse realizzato alcuni buoni dipinti, l'artista veniva accusato «d'une médiocre exécution et de nulle invention», per tale ragione l'abate consigliava di tenere d'occhio il suo lavoro in Francia e i giudizi che ne sarebbero derivati⁶⁹⁸. Se la critica rivolta alla mediocre esecuzione poteva riflettere quanto affermerà Passeri nella sua biografia del viterbese – «dipingeva [...] sempre alla prima con pochissimi ritocchi nel fine dell'opere»⁶⁹⁹ – l'attacco all'assenza d'invenzione sembra meno comprensibile alla luce del generale riconoscimento della facilità in questo campo riconosciutagli dalla letteratura di Sei e soprattutto di Settecento.

⁶⁹⁴ Sulla corrispondenza tra i due fratelli e sul ruolo di Poussin si veda DE LÉPINOIS – DE MONTAIGLON 1862, pp. 268-69.

⁶⁹⁵ Lettera di Louis Fouquet a Nicolas Fouquet del 2 agosto 1655 *Ivi*, p. 287.

⁶⁹⁶ Lettera di Louis Fouquet a Nicolas Fouquet del 23 agosto 1655: «Il faut un temps ou une fortune immense à acheter ici quelque chose de raisonnable en tableaux, dans la disette qu'il y a de bons ouvrages», cfr. Appendice I – Fonti n° 46. E ancora nella lettera del 27 dicembre in DE LÉPINOIS – DE MONTAIGLON, 1862, p. 297: «La difficulté est horrible pour des tableaux raisonnables, car M. Poussin ne se peut résoudre à m'en laisser prendre des médiocres».

⁶⁹⁷ Il tema della gelosia e dell'invidia dei colleghi è ripresa nelle prime biografie scritte da Passeri e da Baldinucci.

⁶⁹⁸ Lettera del 23 agosto 1655. Cfr. Appendice I – Fonti n° 46.

⁶⁹⁹ PASSERI 1670 ca. (1995), p. 308.

Questa pur rapida menzione del nome di Romanelli è di grande importanza. Da un lato le qualità e il valore della sua pittura sono notevolmente ridimensionati, quasi negate, mostrandoci il differente giudizio espresso probabilmente da Poussin stesso. Dall'altro lato, nella sua tollerabilità, il pittore, citato per la sua presenza a Parigi e in virtù della reputazione acquisita, è ritenuto tra i pochissimi nomi di artisti raccomandabili nell'ipotesi di un possibile coinvolgimento nei progetti decorativi promossi dal sovrintendente Fouquet.

Nuovamente in relazione ai soggiorni francesi sono i brevissimi accenni a Romanelli contenuti in due opere scritte negli anni cinquanta del Seicento dal pittore e poeta Hilaire Pader. Nella lettera dedicatoria indirizzata a Nicolas Fouquet, ne *La Peinture parlante* del 1653, l'artista tolosano celebra il ruolo di mecenate del sovrintendente, ricordando come in ogni epoca i grandi artefici hanno avuto bisogno di potenti protettori per esprimere la magnificenza delle loro opere. Nel lungo elenco di mecenati e artisti sia antichi che moderni, alle figure di Urbano VIII e di Richelieu, fautori delle glorie rispettivamente di Bernini e Pietro da Cortona il primo, di Poussin il secondo, segue quella dell'attuale ministro Giulio Mazzarino, protettore di Romanelli⁷⁰⁰. Appena un anno dopo la conclusione degli affreschi dell'appartamento d'Anna d'Austria, Pader cita nuovamente il pittore viterbese tra le effigi degli abili maestri italiani che ornavano l'immaginaria galleria da lui visitata nel *Songe énigmatique* (1658) e che in occasione del suo soggiorno romano aveva potuto conoscere: Pietro da Cortona, Sacchi, Camassei, Tornioli, Testa e il Maltese⁷⁰¹.

La fama di Romanelli, in occasione dei due soggiorni parigini, raggiunse il suo apice. Il suo nome era conosciuto ormai ben al di fuori della penisola italiana e il successo riscosso in Francia veniva ulteriormente amplificato e diffuso attraverso lettere private e dispacci diplomatici di coloro che avevano avuto l'onore di essere ammessi in spazi riservati a pochi. Di simili missive possediamo solo alcune labili tracce, come è il caso del rapido accenno dell'incontro, avvenuto al Louvre nel marzo del 1655, tra il referendario Marchisio ed il «pittore celebre detto il Romanelli»⁷⁰² comunicato al ministro San Tomaso a Torino o della lettera del 6 gennaio 1656 trascritta da Malvasia in cui il poeta dell'*entourage* del cardinale Mazzarino, Ascanio Amalteo, rivolgendosi al pittore Agostino Mitelli per prospettargli le glorie derivanti da un auspicato soggiorno nella capitale francese, accenna all'appartamento della reggente, che Romanelli è in procinto di terminare e «che veramente è riuscito mirabilmente»⁷⁰³.

⁷⁰⁰ PADER 1653, p. 4. Cfr. Appendice I – Fonti n° 30.

⁷⁰¹ IDEM 1658, p. 28. Cfr. Appendice I – Fonti n° 58. Pader soggiornò a Roma tra il 1635 e il 1640, lavorando presso la bottega di Niccolò Tornioli.

⁷⁰² *Schede Vesme* 1968, p. 939, lettera del referendario Marchisio al ministro San Tomaso (6 marzo 1655). Al cospetto di Luigi XIV e della madre Anna d'Austria al pittore venne mostrato il ritratto della principessa Margherita Violante di Savoia che la madre Maria Cristina sperava di legare in matrimonio col Delfino. Cfr. Appendice I – Fonti nn° 43-44.

⁷⁰³ MALVASIA 1678 [1841, t. II], p. 372. Cfr. Appendice I – Fonti n° 74.

La presenza del nome del Viterbese in questi pochi testi francesi di argomento artistico degli anni quaranta e cinquanta del XVII secolo, ai quali si aggiungono le missive finora ricordate, è chiaramente il riflesso del successo ottenuto a Parigi dal pittore grazie ai grandi decori realizzati per il cardinale Mazzarino e la regina madre. D'altronde proprio gli affreschi della galleria del palazzo cardinalizio e quelli dell'appartamento estivo nel Louvre furono celebrati attraverso i due componimenti ecfrastici di Claude Perry (1653) e di Ascanio Amalteo (1657)⁷⁰⁴. In entrambi gli scritti poetici la descrizione delle decorazioni pittoriche costituisce il pretesto per la glorificazione dei dedicatari ai quali le storie e le allegorie rappresentate fanno riferimento e al contempo gli affreschi descritti offrono il campo per mostrare il valore poetico degli autori più che quello artistico del pittore. Quest'ultimo, in effetti, è quasi completamente assente dal testo di Amalteo, seppur definito con enfatica e retorica adulazione il «più illustre pennello del secolo»⁷⁰⁵. Nella prima ode pindarica di Perry, la descrizione delle storie mitiche raffigurate sono precedute e concluse da brevi elogi dell'eccellentissimo pittore viterbese, salutato all'inizio come nuovo Zeusi e nuovo Apelle e del quale la volta della galleria è testimonianza del suo alto ingegno e della sua mano insigne e sapiente; in chiusura infine il poeta profetizza l'imperitura gloria del suo nome e della sua opera⁷⁰⁶.

I due grandi cantieri decorativi compiuti da Romanelli in Francia trovarono qualche rapido commento nella letteratura di viaggio, nelle memorie o nelle guide di Parigi scritte dalla metà del Seicento. In generale, queste annotazioni si limitano ad attestare quasi distrattamente l'attività del pittore e la presenza delle sue opere in un dato luogo, senza però dilungarsi in descrizioni o senza esprimere se non dei generici apprezzamenti.

Nelle prime due guide parigine di Henri Sauval e Germain Brice, il nome di Romanelli è ricordato pressappoco per le stesse decorazioni, ma la distanza cronologica che separa la redazione dei testi lascia trapelare un lieve cambiamento nei confronti del pittore⁷⁰⁷.

Sauval, che visitò il palazzo del Louvre poco tempo dopo la partenza del Viterbese, ebbe parole entusiastiche per il nuovo appartamento della regina, considerato «encore plus magnifique» del già superbo appartamento d'inverno e che per la piacevolezza della vista e per i suoi arredi e decori era così ben compiuto che passava per essere uno dei più perfetti del mondo⁷⁰⁸. L'autore di questi affreschi è definito «un des plus gracieux Peintres du tems», elogio che ritroviamo nuovamente rivolto a Romanelli a proposito della volta della galleria mazzarina e associato al

⁷⁰⁴ Cfr. Appendice I – Fonti nn° 31, 55 e i paragrafi dedicati ai decori celebrati nel cap. I.1.

⁷⁰⁵ AMALTEO 1657, p. 11. I pochi altri riferimenti al pittore celebrano retoricamente la sua erudizione e la sua abilità (pp. 10, 32).

⁷⁰⁶ PERRY 1653, pp. 216, 227. *Porticus Palatii* [...], Strophe I e Epodus X.

⁷⁰⁷ La guida di Sauval, fu redatta tra la metà degli anni '50 e il 1676, ma rimase in forma manoscritta fino al 1724.

⁷⁰⁸ SAUVAL 1724, II, p. 35. Cfr. Appendice I – Fonti n° 72. L'autore scrive pochi anni dopo la partenza di Romanelli, poiché il salone che unisce i due appartamenti è detto in corso di completamento.

termine diligente: «La voute qui la couronne a été peinte à fresque en six mois par Romanelli, Peintre Romain, fort gracieux, & l'un des plus diligens de notre siècle»⁷⁰⁹. Come già visto nel caso di La Mothe Le Vayer, anche qui l'aggettivo diligente va inteso nell'accezione francese di celere, rapido, poiché Sauval porta di nuovo l'attenzione sui brevi tempi di realizzazione delle pitture. Per Brice, invece, la maggiore distanza cronologica fa sì che nella seconda edizione della sua guida del 1687 l'autore degli affreschi al Louvre e nel Palazzo di Mazzarino sia presentato come «un nommé Romanelli, Italien, qui estoit fort estimé sur tout», un artista a più di vent'anni dalla morte un po' ignoto al redattore della guida, sebbene le sue opere siano ammirate come eccellenti e per la loro squisita bellezza⁷¹⁰. Entrambi gli autori introducono, infine, un terzo luogo parigino dove poter ammirare le opere di Romanelli, ovvero il Cabinet de l'Amour dell'Hôtel Lambert de Thorigny, attribuendo però al Viterbese tutti e cinque i dipinti del lambris⁷¹¹.

Le stesse decorazioni non trovarono ampio spazio nei resoconti di viaggio e nelle memorie scritte a partire dalla metà del secolo. In parte le ragioni di queste assenze possono essere giustificate per l'inaccessibilità dei luoghi ad ogni sorta di visitatori, come è il caso degli appartamenti privati della regina al Louvre, o dovute a particolari contingenze politiche come lo scoppio della Fronda che rese poco accessibile il palazzo del cardinale che non fu visitato ad esempio da Richard Symonds nel 1649. Alcuni dei viaggiatori di passaggio per la città e che visitarono il palazzo furono poi più colpiti dalla quantità di statue della galleria inferiore e in generale dal ricco mobilio o dai dipinti della collezione – in parte ancora *in situ* anche dopo gli acquisti reali – non facendo alcun cenno agli affreschi di Romanelli⁷¹². Lo stesso Bernini, che pure alloggiava nel palazzo, non prestò particolare attenzione alla presenza delle opere di Romanelli a Parigi, nonostante fosse sollecitato dai suoi interlocutori a esprimere giudizi e considerazioni su di esse e in generale su ciò che gli veniva mostrato, come nel caso dell'*Erodiade* del Viterbese e delle sue pitture nell'appartamento estivo della regina⁷¹³. Le marginali menzioni nelle memorie di Loménie de Brienne, di Guillet de Saint-Georges o nell'anonima lista di “cose più rimarchevoli” da vedere a Parigi, non aggiungono nessun dato rilevante se non costatare la paternità dei decori⁷¹⁴. Unica voce di maggiore interesse è quella

⁷⁰⁹ *Ivi*, p. 177.

⁷¹⁰ BRICE 1687, pp. 17, 103. Cfr. Appendice I – Fonti n° 78. Nessun cenno al pittore è fatto nella più stringata prima edizione del 1684. A partire dalla terza del 1698, l'autore sopprime l'espressione “d'un nommé Romanelli”, eliminando così l'impressione di riferire su un pittore a lui ignoto. Lo stesso avviene per Grimaldi.

⁷¹¹ SAUVAL 1724, II, p. 223. Brice introduce l'Hôtel Lambert a partire dalla terza edizione del 1698 (I, p. 309) e sempre qui cita «quelques Plafons, peints par ROMANELLI» anche nell'Hôtel de Nevers, nell'ala della Traversa dall'antico Palais Mazarin, probabilmente confondendosi con le realizzazioni eseguite da Grimaldi.

⁷¹² Gli affreschi non sono citati né dai fratelli Villiers (1657), né da Sebastiano Locatelli (1664-1665), da Christopher Wren (1665), da Lorenzo Magalotti (1668) o da Martin Lister (1698). Locatelli, Magalotti e Lister visitarono anche il Louvre senza ricordare i lavori compiuti da Romanelli. Wren afferma di aver visitato più volte “the glorious Appartement of Queen Mother in the Louvre” (WHINNEY 1958, 51, p. 237), che potrebbe riferirsi tanto a quello invernale quanto a quello estivo.

⁷¹³ CHANTELOU 1665 (2001), pp. 105, 212. Cfr. Appendice I – Fonti n° 70.

⁷¹⁴ Cfr. Appendice I – Fonti nn° 77, 82-83.

dell'architetto Nicomede Tessin il Giovane che, visitando nel 1687 la galleria affrescata da Romanelli in Palazzo Mazzarino, ne descriveva la perfetta *ordonnance* delle parti, notando che questa galleria sembrava «avoir offert quelques indications pour la grande galerie de Versailles»⁷¹⁵.

Roma più di Parigi offriva allo sguardo dei visitatori francesi la maggior parte delle opere dell'artista, visibili tanto nelle chiese quanto nei palazzi della città. È dunque interessante domandarsi se e quali dipinti trovassero spazio nella letteratura di viaggio scritta da e per i viaggiatori francesi ed incentrata sulla capitale pontificia. Anche in questo caso, le voci che ricordano il nome del pittore nelle loro relazioni e guide sono alquanto rare, solo cinque autori i cui testi in gran parte rimasero in forma manoscritta⁷¹⁶. Le opere maggiormente citate da questi sono innanzitutto la pala del *Riposo durante la fuga in Egitto* (1644) nella chiesa di San Carlino alle Quattro Fontane – chiesa che godeva di un grande favore presso i Francesi per la presenza di due opere di Pierre Mignard –, la pala con la *Madonna del Rosario* (1652) nella chiesa dei Ss. Domenico e Sisto e le diverse opere realizzate per la basilica di San Pietro e i Palazzi Vaticani⁷¹⁷. Di un certo interesse è la lista di dipinti conservati in alcuni palazzi romani inserita tra le carte dell'architetto Robert de Cotte e databile intorno al 1689⁷¹⁸. L'anonimo autore, passando in rassegna le stanze di Palazzo Barberini, nomina con precisione diversi dipinti e cartoni per arazzi realizzati da Romanelli⁷¹⁹. L'unico testo che fornisce un catalogo quasi esaustivo delle opere del Viterbese, conservate nelle chiese e nei palazzi romani, è la *Description de la ville de Rome* di François-Jacques Deseine⁷²⁰. Questa guida, edita nel 1690, deve la sua precisione al fatto di appoggiarsi a precedenti illustri, come lo stesso autore riconosce nella sua prefazione dichiarando il forte debito nei confronti della guida di Filippo Titi (1674) per la descrizione delle chiese e di quella di Pietro de' Sebastiani (1683) per i palazzi⁷²¹. Fatto salvo il caso della pala in San Pietro, ritenuta dall'anonimo autore della *Description de Rome moderne* come una delle migliori opere di Romanelli, nessun giudizio è espresso sulle restanti opere nelle relazioni e nelle guide.

I decenni immediatamente successivi alla morte dell'artista, avvenuta nel 1662, sono quelli in cui sono redatte le sue prime biografie scritte da Giovan Battista Passeri (1610 ca.-1679) e Filippo

⁷¹⁵ Nicomede TESSIN il Giovane 1687 in LAINE, MAGNUSSON 2002, p. 171, trad. fr. in WEIGERT 1932, p. 236. Cfr. Appendice I – Fonti n° 79.

⁷¹⁶ È il caso della relazione di viaggio di Jean-Baptiste Colbert marchese di Seignelay (1671) e delle anonime *Description de Rome moderne* (1677-1681 ca.) e “*mémoire de Cotte*” (1689 ca.). Solo le guide di Jean Huguetan (1681) e di François-Jacques Deseine (1690) furono pubblicate. Cfr. Appendice I – Fonti nn° 48, 73, 76, 80, 81.

⁷¹⁷ Nei Palazzi Vaticani la *Natività* (1637) della cappella segreta di Urbano VIII e gli affreschi della galleria della *Contessa Matilde* (1637-1642), in San Pietro la pala della *Presentazione della Vergine al Tempio* (1638-1642) e altre opere.

⁷¹⁸ La trascrizione completa delle pagine manoscritte è in THUILLIER 1960, pp. 202-206.

⁷¹⁹ Sono nominati una *Musa*, una *Lucrezia*, il *Bacco e Arianna*, le *Nozze di Peleo e Teti* e quattro cartoni raffiguranti la *Natività*, l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei Magi* e l'*Orazione nell'orto*. Cfr. Appendice I – Fonti n° 80.

⁷²⁰ DESEINE 1690. Cfr. Appendice I – Fonti n° 81.

⁷²¹ *Ivi*, I, *Preface*, pagine non numerate.

Baldinucci (1624-1697), ma rimaste manoscritte fino alla loro edizione nel corso del secolo successivo⁷²². I primi profili del pittore, per lo più generici encomi correlati da qualche notizia biografica, apparvero stampati in altre lingue, indicando così la reputazione raggiunta dal pittore a livello europeo. I primi ad essere editi furono i medaglioni scritti da Cornelis de Bie in olandese (1662)⁷²³ e da Joachim Sandrart (1675)⁷²⁴, quest'ultimo oltre ad evidenziare la formazione cortonesca di Romanelli ne ricorda la fama legata alla sua attività di frescante che lo portò ad essere chiamato a Parigi guadagnandosi per le sue opere grande onore e grandi ricompense. Incentrate quasi interamente sulle decorazioni parigine sono infine le sintetiche righe dedicate a Romanelli d'André Félibien e da Florent Le Comte, quest'ultimo riprendendo quanto scritto dal primo⁷²⁵. Nell'*entretien* VII (1688) il pittore, di cui sono ricordati i lavori per il Louvre, per il Palazzo Mazzarino e per diversi privati tra i quali Particelli d'Hémery, non è né più né meno che un allievo di Pietro da Cortona del quale imitava la maniera⁷²⁶.

L'immagine di Romanelli che emerge dai pochi brani della letteratura artistica francese del Seicento rispecchia il duplice sguardo che si era in parte formato nel corso dei due decenni centrali del secolo, e che, dopo la morte dell'artista, mostrò i limiti della grande fortuna da lui goduta in vita.

Nel corso della sua esistenza, il pittore ascese repentinamente alle più alte vette della gloria artistica, che i due soggiorni francesi consolidarono e fecero rifulgere con maggiore forza. Ricercato in patria e dalle corti europee – i suoi primi biografi riferiscono dei numerosi inviti rivoltigli – la fortuna di Romanelli perdurò anche negli ultimi anni della sua vita, quando ad esempio fu segnalato nella corrispondenza del principe Antonio Ruffo di Messina, tra i pittori più famosi attivi a Roma insieme a Pietro da Cortona, Sacchi, Poussin, Guercino, Salvator Rosa e altri⁷²⁷. Un'eco di questa fama l'abbiamo incontrata nelle rapide menzioni del nome dell'artista nei testi di Guillebaud, La

⁷²² Le *Vite* di Passeri saranno edito per la prima volta nel 1772 mentre il volume contenente la biografia di Romanelli delle *Notizie de' professori* di Baldinucci nel 1728.

⁷²³ de Bie 1662, p. 286. La data di edizione "1661" presente sul frontespizio è errata. Cfr. MORAN 2014, pp. 371-399, in particolare pp. 371-374. L'elogio in versi di Romanelli è inserito nel II libro consacrato agli artisti ancora in vita. Ringrazio la dottoressa Maria Maddalena Radatti per avermi gentilmente indicato questa presenza e per avermi tradotto i versi riferiti al pittore: «Sorgente dell'arte, che così vicino al bersaglio/ componi questo mio acerbo scritto/ poiché con grande fama vive/ da non vagliare con l'intelletto oltre la sua lode/ egli ha deliziato così bene con l'arte del pennelli/ che la mia penna non può sostenere/ per tutta la finezza che egli trasmette nel tempo/ riceve l'esempio dagli insegnamenti delle Muse».

⁷²⁴ SANDRART 1675, II, 2, p. 202.

⁷²⁵ FÉLIBIEN 1679, p. 53 e Idem 1688, II, pp. 299-300. LE COMTE 1699, II, p. 218 e IDEM, 1700, III, p. 20. Cfr. Appendice I – Fonti nn° 137-138, 84-85.

⁷²⁶ Il breve profilo del Viterbese si colloca in una digressione su alcuni pittori che hanno lavorato a Parigi (Colonna, Grimaldi, Manciola) e non in rapporto alla biografia di Pietro da Cortona (IX *entretien*).

⁷²⁷ Lettera dell'agente Giuseppe de Rosis ad Antonio Ruffo del 3 aprile 1660. Cfr. RUFFO 1916, p. 167: «Non si può dire infermità il desiderare quadri di Pittori famosi; ma più tosto perfezione di conoscenza; [...]. Li SS.ri Pietro da Cortona et Andrea Sacchi sono vivi; ma assai maltrattati dalla podagra. Monsiur Pusino, Gio. Francesco Romanelli, Gio. Miele fiamengo, Alessandro [sic] Rosa, et Guercino sono tutti vivi; di Monsiur Claudio Lorenese non ne hanno notizie [...]». Un solo grande dipinto di Romanelli con *Rachele nasconde gli idoli a Labano* era presente in collezione fin dal 1649, cfr. *Ivi*, pp. 32, 40.

Mothe Le Vayer e Pader, dove sono soprattutto le prestigiose creazioni realizzate a Parigi per il cardinal ministro e la regina a far guadagnare a Romanelli un posto di primo piano. In effetti nei vari panorami della pittura contemporanea tracciati anche da altri scrittori francesi come Bosse, Nicaise, de Coulanges o Sorbière, il Viterbese è del tutto assente tra i nomi dei pittori italiani del Seicento, al contrario del suo maestro e degli allievi dei Carracci, primi tra tutti Reni, Domenichino e Albani⁷²⁸. La sua presenza negli scritti è fondata sulle novità mostrate a Parigi dall'arte del pittore italiano, allievo del celebre Pietro da Cortona e ben introdotto nell'ambiente artistico romano. Un successo riconosciutogli sul momento ma che non riesce a passare il vaglio del tempo. Quel che di Romanelli colpiva il pubblico e gli autori francesi erano l'*artificio*, ovvero la maestria con la quale l'artista eccelleva nell'eseguire grandi e maestose composizioni ad affresco, al quale andava aggiunta la *prontezza* che gli permetteva di portare a termine queste imprese in poco tempo, procurando quello stupore e quell'ammirazione registrati nella corrispondenza e dai testi di Guillebaud e La Mothe Le Vayer. Come indicato, simili elogi erano già stati pronunciati e messi per iscritto sul fronte romano da Ferrari e da Benedetti, il quale riferiva come il «lavorare con facilità e prestezza con belle idee senza stento» o ancora «speditamente e con vaghezza» fossero tra le più apprezzate qualità dell'artista. Lo stesso Passeri, primo biografo di Romanelli, metteva in risalto l'importanza che questa facilità e rapidità nel licenziare le proprie opere avevano avuto per il suo successo, congiunte anche ai prezzi contenuti⁷²⁹. Tutte queste caratteristiche erano quelle particolarmente ricercate e apprezzate da committenti e collezionisti che non fecero mai mancare a Romanelli sempre nuove commissioni, come in un primo momento la temporanea disgrazia dei Barberini aveva fatto temere. In quegli stessi anni di grande successo, parallelamente agli elogi, alcune voci presenti nell'ambiente romano screditavano – non solo per invidia – le doti del pittore, accusandolo duramente di una mediocre esecuzione e di mancanza d'invenzione. Dietro questi forti giudizi si può intravedere la posizione di Poussin e della cerchia di artisti e amatori a lui più prossima, che propendevano per una pittura fondata su un attento studio e sulla perfetta cognizione di tutte le sue parti, soprattutto di quelle connesse più intimamente all'Intelletto⁷³⁰. Il pittore francese era lodato, ad esempio, dal gesuita Ferrari per il divino ingegno, la ricca disciplina e l'instancabile esercizio⁷³¹. Poussin stesso, secondo la testimonianza di Félibien, riteneva che i grandi pittori dovessero “lavorare d'Intelletto” e

⁷²⁸ Per Pietro da Cortona nella letteratura artistica francese a lui coeva si veda GADY 1997, pp. 158-159. Per Domenichino invece BONFAIT 1997 (1998).

⁷²⁹ PASSERI 1670 ca. (1905), p. 308: «Spediva con grandissima brevità di tempo le opere sue, e questa sua facilità eragli di gran giovamento, e benché egli non fosse molto rigoroso nel prezzo; ma moderato, e ragionevole; tuttavia per la quantità delle occasioni nelle quali s'impegnava del continuo, andava assai comodamente agiustando i fatti suoi».

⁷³⁰ Sulle posizioni di e su Poussin, pittore dotto e universale, si rimanda al “corpus pussinianum” redatto da THULLIER (1960).

⁷³¹ FERRARI 1646, p. 99: «caelestis ingenij temperies, affluentis disciplinae corrivatio, exercitationes indefessae diuturnitas», cfr. THULLIER 1960, p. 78.

non imitare ciò che la Natura poneva loro alla vista⁷³². Una posizione non dissimile è condivisa anche da Passeri per il quale la più grave debolezza di Romanelli fu il non aver messo a frutto le sue doti naturali attraverso una continua applicazione e un attento studio. Contrariamente a ciò l'artista, troppo favorito dalla Fortuna, si accontentò dei successi e dei favori ottenuti senza curarsi del progresso nella propria arte. L'intera sua biografia è costruita sull'idea di una fortuna amica la cui violenza, però, può rivelarsi dannosa, limitando anche gli ingegni più nobili e predisposti a grandi imprese se non sostenuti dalle fatiche di un costante e approfondito studio⁷³³. Come l'abate Fouquet, anche il biografo riferisce le voci dei contemporanei che ridimensionavano i meriti artistici del Viterbese, commentando che «il suo non fu mai un grido universale nel valore della Professione»⁷³⁴. Più volte l'autore torna a sottolineare la non perfetta conduzione o studio visibile in alcune sue opere o nel suo modo di dipingere o disegnare, nonostante il brio, la vaghezza, la facilità e l'ingegno nel comporre le storie. Così i suoi disegni «erano a gran segno graditi per la vivacità dello spirito, e per la vaghezza che faceva apparire nella sua graziosa maniera, e si sono vedute di sua mano alcune cose di gran curiosità; ma non perfettamente condotte» e ancora, a proposito della *Madonna del rosario* della chiesa dei Ss. Domenico e Sisto, veniva detto come questa mostrasse «un componimento leggiadro; ma non una esatta conclusione, e studio»⁷³⁵. La facilità e la rapidità, non affiancate da un'attenta riflessione, sembrano pregiudicare la bontà dell'esecuzione e anche delle invenzioni stesse dell'artista, che «dipingeva con grandissima assiduità, e senza intermissione con grandissimo diletto; ma sempre alla prima con pochissimi ritocchi nel fine dell'opere, e quasi dipingeva il tutto di maniera senza vedere alcuna cosa, in particolare li panni»⁷³⁶.

La figura di artista che emerge tra Roma e Parigi tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Seicento, è quella di un pittore dalla maniera graziosa e piacevole, un pittore versato in tutte le tecniche e capace di soddisfare i desideri di quei committenti sedotti da un tipo di pittura che si indirizzava agli occhi e non alla mente. Bisogna, infatti, notare come Romanelli, già assai poco presente tra gli artisti italiani del XVII secolo celebrati nei concisi panorami dedicati alla pittura contemporanea, sia completamente assente da qualsiasi testo artistico di natura più teorica e ciò non stupisce poiché neanche il suo maestro Pietro da Cortona vi era nominato.

La contrapposizione tra una pittura dotta e una pittura piacevole era chiaramente enunciata da Félibien nel parallelo che l'autore istituiva tra Pietro da Cortona e Nicolas Poussin⁷³⁷. Riportando il principio secondo il quale fossero due le qualità sovrane nel campo della pittura «l'une de travailler avec science pour instruire, et l'autre de peindre agréablement pour plaire», lo scrittore le ripartiva tra

⁷³² *Ivi*, p. 81. Le parole di Poussin annotate nel diario redatto da Félibien sul suo soggiorno romano del 1647-1649.

⁷³³ PASSERI 1670 ca. (1995), pp. 305-314, soprattutto pp. 305, 308, 314-315.

⁷³⁴ *Ivi*, p. 311.

⁷³⁵ *Ivi*, p. 314.

⁷³⁶ *Ivi*, p. 308,

⁷³⁷ Su questo confronto di veda l'attento studio di GADY 1998.

i due maestri, attribuendo all'arte di Poussin le qualità proprie ad istruire, a Pietro da Cortona invece quelle connesse al diletto⁷³⁸. Nonostante il grande apprezzamento di Félibien nei confronti di quest'ultimo, è comunque implicita una gerarchia di valori, almeno sul piano della funzione didattica della pittura. La distanza tra i due artisti è resa ancora più evidente confrontando le doti che gli vengono riconosciute: da un lato il talento del Cortonese è nelle sue disposizioni naturali quali la «beauté de l'imagination», «de feu» e « [le] chaleur», la «facilité» e la «véhémence» delle sue grandi produzioni, dall'altro la grandezza di Poussin è nella sua «force d'esprit», nella «science solide» o nel suo «profond raisonnement»⁷³⁹. Tra le caratteristiche attribuite all'arte e alle realizzazioni di Cortona come la facilità, la vaghezza, la graziosità o nella sapiente disposizione e composizione (*l'ordonnance*) possiamo riconoscere alcune delle doti che le fonti seicentesche assegnavano anche al suo allievo che, secondo le parole di Félibien, imitava la sua maniera.

Se durante la sua vita, Romanelli era stato innalzato sugli allori e fatto quasi un degno competitore del suo maestro – per Guillebaud ad esempio non gli era affatto inferiore nella pittura a fresco e ad olio – dopo la sua morte, il pittore è sì ricordato tra gli illustri artisti da de Bie, Sandrart e Félibien, ma ciò in virtù del suo alunnato presso Pietro da Cortona e soprattutto per aver realizzato alcune opere che in passato avevano riscosso tanto successo. La sua presenza nella letteratura artistica francese degli ultimi decenni del secolo è affatto marginale e quasi irrisoria, le poche righe che gli sono dedicate mostrano come la fortuna del pittore risuoni come un fatto del passato, del tutto estraneo alla situazione artistica del tempo di Luigi XIV e dell'*Académie royale de peinture et sculpture*. Romanelli, quando nominato, è considerato un artista grazioso e piacevole – *peintre agréable* è annotato a penna accanto al nome dell'artista Romanelli in un esemplare dei *Noms des peintres les plus célèbres* di Félibien⁷⁴⁰ – autore di alcune decorazioni a Parigi ma è ormai visto sostanzialmente come un imitatore della maniera del suo maestro Pietro da Cortona. La stessa immagine del Cortonese, subisce alla fine del secolo un forte ridimensionamento della sua grandezza agli occhi dei Francesi, come ben indagato dallo studio condotto da Bénédicte Gady⁷⁴¹. Félibien, pur nella sua somma ammirazione per il genio di Poussin, ritiene Berrettini l'unico pittore italiano che per il suo genio e le sue doti possa sostenere un confronto con il maestro francese, concedendogli una più lunga biografia rispetto a quelle dei suoi colleghi italiani contemporanei. Ma pochi anni dopo, sotto la penna di Roger de Piles e in seno all'Accademia stessa, la figura di Cortona è ormai marginalizzata, gli si riconosce la piacevolezza e altre qualità, ma queste sono sistematicamente minimizzate o compromesse dai difetti che nell'*Abrégé* del 1699 sono sintetizzati nella poca espressività nel dipingere le passioni, nella poca correttezza nel disegno e nella resa dei panneggi ed infine, nel fatto

⁷³⁸ FÉLIBIEN 1688, II, pp. 447-448. Cfr. GADY 1998, p. 125.

⁷³⁹ FÉLIBIEN 1688, II, pp. 452.

⁷⁴⁰ Paris, BnF, Res-V-2944, anche digitalizzato su Gallica.

⁷⁴¹ GADY 1998.

di essere «*maniéré par tout*»⁷⁴². Quest'ultima critica, poi soppressa nella successiva biografia dell'artista, si trovava già nei *Noms des peintres* di Félibien (1679), che considerava un po' manierato il suo lavoro, ed è interessante ricordare come una simile osservazione fosse fatta anche da Passeri nei confronti dell'allievo, quando rilevava che questi dipingesse quasi *di maniera*, soprattutto per la resa del panneggio. Da questi rapidi commenti sembra che tanto il maestro quanto il discepolo fossero avvicinati da alcuni critici alla schiera dei manieristi e di coloro che senza osservare la natura e i modelli dell'antico e dei sommi artisti del passato, non seguissero i precetti dell'arte ma si contentassero del proprio soggettivo modo di intendere e praticare la pittura. Una simile condanna, nei confronti di quegli artisti che si sono dedicati ad una pittura piacevole e seducente e non dotta perché sorretta dallo studio dei principi fondamentali dell'arte, è proclamata da Roland Fréart de Chambray nella sua *Idée* del 1662. L'autore giudica superficiale il genio di quegli artisti che si accontentano delle loro prime idee nel concepire un'opera, come pure biasima la cecità di quanti mostrano di prediligere alle creazioni dei più sapienti maestri quelle di un Cavalier d'Arpino, d'un Lanfranco e «*d'autres semblables manieristes, dont les Ouvrages n'ayant que le faux esclat d'une je ne sçay qu'elle nouveauté que ceux d'aujourd'hui appellent une furie de Dessein, et une franchise de pinceau*»⁷⁴³, che solo l'ignoranza delle regole e delle vere bellezze dell'arte fanno stimare. Un tipo di pittura definita "libertina" che ha come principale obiettivo quello di piacere al primo sguardo⁷⁴⁴. Facile includere in questa categoria di pittori *manieristi* e *libertini* la figura di Pietro da Cortona, apprezzato proprio per quelle novità che, secondo il pensiero di Fréart de Chambray, lo allontanerebbero dai buoni precetti dell'arte. Alla fine del secolo, proprio il *libertinaggio* – che Pietro da Cortona e la sua scuola hanno diffuso a Roma e in Italia – è creduta la principale causa della decadenza in cui versa la pittura nella penisola dal direttore dell'*Académie de France* a Roma, Matthieu de La Teulière⁷⁴⁵. Tagliato fuori dai dibattiti accademici, sia per il pericolo rappresentato da una pittura piacevole indirizzata alla vista sia per passare sotto silenzio l'importante ruolo giocato in Francia da Pietro da Cortona e dalla tradizione pittorica italiana nel campo della grande decorazione ad affresco, il pittore è considerato l'ultimo grande artista italiano del Seicento, epigono dei Carracci e della loro scuola, e contemporaneamente tra i principali responsabili del declino della pittura italiana. In entrambi i casi è chiaro che per Romanelli, allievo dell'ultimo dei grandi o della prima causa della decadenza italiana, non c'era alcun posto di rilievo nella letteratura francese di fine secolo. Al contrario di un artista come Domenichino che, seppur letto come allievo di Annibale

⁷⁴² DE PILES 1699, pp. 246-248, cit. p. 247.

⁷⁴³ FRÉART DE CHAMBRAY 1662, p. 120, cfr. la prefazione di Stanic in Fréart de Chambray 2005.

⁷⁴⁴ *Ivi*, préface senza numero di pagine.

⁷⁴⁵ Lettera del 9 dicembre 1692: «On ne saurait pas croire, Monsieur, à moins de le voir, le peu de bons peintres qu'il y a en Italie, particulièrement sur la correction du dessein. Pietro de Cortone et son escole y a répandu un si grand libertinage, sous prétexte de donner du brillant, que la plupart de leurs ouvrages sont comme les cliquans des habits de Comédie, donnant out au caprice de leur imagination, méprisant la sagesse et la solidité de l'Antique et de Raphaël». Cfr. GADY 1998, pp. 121-122.

Carracci e suo erede, conobbe una fortuna autonoma, Romanelli rimaneva agli occhi dei contemporanei, come ancora oggi, schiacciato dalla figura del suo maestro, per quanto riuscisse a trovare una propria strada. Infine, come per le creazioni di Pietro a Roma e Firenze, anche le realizzazioni parigine di Romanelli, non potevano essere celebrate in maniera ufficiale dalla Francia di Luigi XIV che rivendicava con forza la propria superiorità rispetto all'Italia anche nel campo artistico.

I.4 LE INCISIONI DA ROMANELLI NEL XVII SECOLO

Il corpus incisorio tratto dalle opere di Romanelli tra XVII e XVIII secolo si attesta a sessantacinque incisioni, un numero poco elevato e soprattutto ben lontano se confrontato con quello dei grandi artisti a lui contemporanei, come ad esempio il suo maestro Pietro da Cortona⁷⁴⁶. Per rendere subito chiara la distanza tra maestro e allievo, già solo le sessantatré stampe tratte da incisori francesi durante la vita di Berrettini eguagliano quasi completamente l'intero corpus romanelliano esteso sui due secoli presi in esame. Un divario ancora più rilevante se messo a confronto con le incisioni secentesche *d'après* Domenichino e Guido Reni⁷⁴⁷.

Trentaquattro stampe, poco più della metà di questo modesto insieme d'incisioni, furono realizzate nel corso della vita del pittore viterbese ed è rappresentato quasi esclusivamente da composizioni richieste per l'illustrazione libraria o attinenti a peculiari filoni editoriali, come quelli connessi ad alcune festività religiose o alle cerimonie di laurea. Come si avrà modo di vedere, del tutto assenti sono invece le stampe tratte in quegli stessi anni dalle pitture di Romanelli. Questa produzione incisoria, che copre poco meno di trent'anni, è opera di dodici incisori di differenti generazioni e nazionalità, tra i quali si contano ben otto francesi, gran parte dei quali attivi a Roma.

Gli incisori nordici a Roma: Greuter, Bloemaert e Natalis

Nonostante tra gli incisori di Romanelli il numero degli intagliatori francesi sia elevato, è necessario porre in risalto come i primi e principali interpreti del pittore furono tre artisti nordici ai quali spetta l'esecuzione di diciotto incisioni, alcune delle quali riscossero una grande fortuna al punto da essere copiate, rielaborate o addirittura oggetto di plagio, soprattutto in ambito francese.

I tre incisori nordici cui ci si riferisce nello specifico sono Johann Friedrich Greuter (1590/1593 – 1662), Cornelis Bloemaert (1603 ca. – 1692) e il più giovane Michel Natalis (1610 – 1668), quest'ultimo autore del maggior numero di fogli incisi tratti dal viterbese tra la metà degli anni '30 e la metà degli anni '50 del Seicento. Greuter e Bloemaert, giunti a Roma rispettivamente nel 1603 circa e nel 1634, elessero la capitale pontificia come loro nuova patria divenendo ben presto tra i massimi incisori attivi in città. Entrambi tradussero sei stampe ciascuno da Romanelli (figg. A.III.2-

⁷⁴⁶ Per il corpus di stampe tratte da Romanelli si rimanda all'Appendice III – Incisioni. Il corpus delle stampe francesi da Pietro da Cortona è stato redatto da TURRIO BALDASSARRI (1995) e in seguito completato e riordinato da GADY (1997, p. 163). Il numero delle incisioni secentesche da Reni esaminato da Candi (2016) è invece di 170 stampe.

⁷⁴⁷ Il corpus di stampe secentesche eseguite da incisori francesi dall'opera di Domenichino è di circa 72 fogli (BONFAIT 1998, pp. 81-83) mentre per Reni, prescindendo dalla nazionalità dell'artista, il numero è attestato a 170 (CANDI 2016, p.) o 187 stampe (SCHMIDT-LISENHOF 1978, p. 11).

3, 7, 9-11, 14, 16, 20-21, 25, 27)⁷⁴⁸, alle quali ne va aggiunta un'altra eseguita in collaborazione (fig. A.III.5). Natalis, invece, originario di Liegi, ne realizzò cinque (figg. A.III.1, 4, 6, 8, 12), durante il solo soggiorno romano avvenuto tra il 1633 e il 1638.

Con poche eccezioni, le stampe eseguite dai tre incisori si riferiscono quasi totalmente a commissioni italiane, come provano i contesti editoriali e celebrativi per i quali queste furono create e impiegate. Due frontespizi incisi da Greuter su disegni del viterbese, corredano le opere di due gesuiti: la quarta riedizione delle *Orationes* (fig. A.III.2, 1635) di Giovanni Battista Ferrari e le *Tesseræ gentilitiæ* (fig. A.III.9, 1638) di Silvestro da Pietrasanta, la prima dedicata al cardinale Francesco Barberini, la seconda al fratello, Taddeo, prefetto di Roma. Bloemaert è invece l'autore del foglio con *Tirsenia trasformata in albero di limone* (fig. A.III.21) inserito tra le tavole poste ad illustrare le *Hesperides* (1646) di Ferrari, splendida pubblicazione strettamente legata all'età barberiniana appena tramontata.

Il maggiore contributo dato da Romanelli nel campo dell'incisione si esprime però nel settore dell'illustrazione applicata a specifiche manifestazioni della festa barocca: quello delle cerimonie di laurea per le quali gli "scudi per conclusioni" rappresentavano sin dal principio del Seicento uno specifico filone della produzione incisoria. Nel corso di simili festeggiamenti, le incisioni rientravano tra i vari elementi che componevano gli apparati scenici allestiti per questo tipo di celebrazioni, assumendo diverse forme a seconda del rango dello studente e dei partecipanti alla cerimonia pubblica. Le stampe potevano limitarsi ad illustrare le antiporte e i frontespizi dei libretti contenenti le lettere dedicatorie, i componimenti poetici e le conclusioni difese nel corso della cerimonia, vero spettacolo scandito da musica e canti. Oltre ai libretti, singoli fogli sciolti riproducenti il solo frontespizio erano distribuiti tra il pubblico e nei casi più spettacolari due o più tavole incise erano riunite a formare imponenti manifesti illustrati composti da una parte figurata in alto, con soggetti allegorico-mitologici o di storia sacra o profana, e da una parte inferiore recante le iscrizioni dedicatorie e l'elenco delle tesi sostenute dal candidato⁷⁴⁹.

Come molti altri suoi colleghi, tra i quali Pietro da Cortona fu uno dei più prolifici⁷⁵⁰, anche Romanelli a partire dalla metà degli anni '30 consacrò una parte della sua produzione grafica a questo specifico campo dell'incisione per il quale lo si può senza dubbio riconoscere tra i massimi protagonisti. Tredici composizioni di Romanelli furono tradotte a stampa per mezzo del bulino di Greuter, Bloemaert e Natalis, in alcuni casi coinvolti insieme nell'esecuzione dei corredi incisori predisposti per le lauree, come avvenne per le due cerimonie tenutesi nel 1637 e nel 1638. Per le conclusioni filosofiche difese nel 1637 dal genovese Lorenzo Raggi, alunno del Collegio Romano,

⁷⁴⁸ I numeri delle illustrazioni delle immagini corrispondono a quelli dell'Appendice III con il corpus delle incisioni e sono abbreviate in A.III seguito dal numero di riferimento.

⁷⁴⁹ Sullo svolgimento delle cerimonie e sull'uso dei frontespizi si vedano gli esempi analizzati in PAMPALONE 2014. Sui libretti contenenti odi per musica in occasioni delle dispute di tesi si veda FRANCHI 2007.

⁷⁵⁰ Si conoscono almeno tredici frontespizi di tesi realizzati da Pietro da Cortona. Cfr. RICE 1998, p. 200.

Natalis incise l'antiporta del *Seculum Barberinum sive aetas aureas* (fig. A.III.4, 1636), libretto contenente i componimenti musicati in occasione della tesi, per la quale Greuter e Bloemaert intagliarono il grande frontespizio incentrato sull'esaltazione del regno di Saturno (fig. A.III.5), mitica età dell'oro rinnovatasi con l'età barberiniana. Nel 1638, per la tesi del fiorentino Antonio Lanci, alunno del Collegio Clementino, il libretto contenente le odi cantate durante la cerimonia reca nuovamente un'antiporta incisa da Natalis (fig. A.III.8), mentre il prezioso frontespizio è opera di Greuter (fig. A.III.7) e dedicato alla celebrazione della famiglia Barberini attraverso il ricercato soggetto di storia romana scelto per il suo duplice potenziale araldico⁷⁵¹.

Numerosi sono gli altri esempi riconducibili alle accademie o ai collegi frequentati dagli studenti per la presenza delle iscrizioni latine a loro relative. Tre incisioni recano il motto del Seminario Romano *POMIS SUA NOMINA SERVANT*: il foglio di Natalis con *Sileno addormentato* (fig. A.III.6, 1637 ca.), tratto da un'egloga di Virgilio, per il convittore Cristoforo Schinchinelli, quello con *Enea e il ramo d'oro* (fig. A.III.20, 1645 ca.), altro soggetto virgiliano inciso da Bloemaert per Ferdinando Raggi, nipote del Lorenzo sopracitato ed infine il foglio di Greuter raffigurante *Socrate e i suoi discepoli nel giardino di Academo* (fig. A.III.11, 1638-1640 ca.) inciso per uno studente non identificato⁷⁵². Il motto *ARCANIS NODIS* presente su altre due incisioni – una di Natalis (fig. A.III.12) e l'altra del francese Goyrand (fig. A.III.13)⁷⁵³ – rimanda invece all'Accademia Partenia, sorta alla fine del Cinquecento nei diversi collegi gesuitici compreso il Collegio Romano al quale il motto si riferisce⁷⁵⁴. Rientrano tra le incisioni per l'illustrazione di tesi anche altri tre fogli di Bloemaert: quello con *Giasone e il vello d'oro* (fig. A.III.27) per la famiglia Spinola e quello che illustra il *Sogno di Socrate* (fig. A.III.10) per i Barberini – quasi certamente per dei libretti di tesi – e le *Virtù teologali* (fig. A.III.25, 1654) per il manifesto di tesi di Domenico Salomoni.

Infine alcuni fogli si ricollegano alla produzione libraria connessa ad alcune festività religiose durante le quali i giovani convittori erano chiamati a recitare componimenti davanti a una nobile assemblea riunita per l'occasione: un esempio è costituito dall'annuale messa papale di Pentecoste, i cui sermoni stampati nel 1644 e nel 1645 sono ornati da due antiporte dedicate al tema della discesa dello Spirito Santo, incise da Bloemaert (fig. A.III.16) e dal francese Vouillemont (fig. A.III.18)⁷⁵⁵.

⁷⁵¹ L'episodio delle api accorse davanti la tenda del prefetto romano Ostilio Rutilio, tratto dal *De Prodigis* di Giulio Ossequente, e la preminenza data anche alla lancia nella scena raffigurata, consentiva l'omaggio ai Barberini e alla famiglia Lanci.

⁷⁵² Sulle incisioni contenenti il motto del Seminario Romano si veda RICE 2007 (2008).

⁷⁵³ Il foglio di Natalis presenta lo stemma dei Pallavicini e quello realizzato da Claude Goyrand mostra uno scudo araldico non ancora identificato.

⁷⁵⁴ Sull'Accademia Partenia si veda MAYLANDER, IV, 1929, pp. 218-220.

⁷⁵⁵ Per i frontespizi incisi per le incisioni contenute nei libretti con i sermoni declamati durante la festa della Pentecoste si veda RICE 2010.

Gli incisori francesi tra Roma e Parigi: tra nuove composizioni e copie

È proprio nel corso degli anni '40 del Seicento che, accanto ai tre nordici ricordati e a Camillo Cungi (1570/80 ca. – 1649), in quegli anni unico incisore italiano di Romanelli⁷⁵⁶, fanno la loro comparsa i primi intagliatori francesi ai quali si devono quindici stampe eseguite entro la morte dell'artista avvenuta nel 1662: Sébastien Vouillemont (1610 ca. – post 1660), Claude Goyrand (1610 ca. – 1662 ca.), Jean Baron (1616 – 1660) François (1623 – 1693) e Nicolas de Poilly (1627 – 1696), Guillaume Vallet (1632 – 1704), Etienne Picart (1632 – 1721) e Gérard Audran (1640 – 1703). Tra questi otto artisti si distinguono per numero d'incisioni i fratelli François e Nicolas de Poilly, rispettivamente con quattro e tre fogli, e Vouillemont autore anch'egli di tre stampe.

Fatta eccezione per Nicolas de Poilly, nel corso dei due decenni centrali del Seicento tutti i restanti incisori fecero un soggiorno di formazione a Roma, città nella quale alcuni, come Jean Baron, decisero di stabilirsi definitivamente. Durante la permanenza nella capitale pontificia questi artisti poterono lavorare a partire dai disegni forniti da Romanelli per una serie di commissioni in gran parte riconducibili a committenze italiane e a istituzioni presenti a Roma. Come per i loro colleghi nordici, anche le stampe incise dai Francesi rientrano in quella produzione incisoria già in precedenza ricordata, trattandosi prevalentemente di fogli realizzati per cerimonie di tesi, feste religiose, ricorrenze specifiche o in generale per l'illustrazione libraria.

Eseguiti certamente a Roma sono il frontespizio di tesi di Goyrand (fig. A.III.13) con il motto del Collegio Romano, quello di Baron (fig. A.III.24, 1652) dedicato ad Innocenzo X per la tesi di Vizzani, l'antiporta per la raccolta poetica di Raimondi (fig. A.III.26, 1654) incisa da François de Poilly con una dedica per la duchessa Isabella Lante-Altemps ed infine l'allegoria con *Cibebe, Giunone e Minerva* (fig. A.III.22) dello stesso Poilly, anch'essa verosimilmente un'antiporta per un libretto omaggiante la famiglia Pamphilj. Un'ulteriore testimonianza del riconoscimento dato a Romanelli come inventore d'immagini per frontespizi di tesi è il grande manifesto (101,5 x 83,5 cm) per le conclusioni difese da Francesco Rasponi al Collegio Romano nel 1661, inciso in collaborazione da Vallet e Picart (fig. A.III.31) e dedicato al cardinale Flavio Chigi. Per il Collegio Germanico fu invece realizzata l'antiporta di François de Poilly (fig. A.III.23, 1652) che decora il panegirico celebrativo del centenario della fondazione del collegio. Al soggiorno romano di Vouillemont si devono infine il frontespizio per uno scritto encomiastico commemorativo del battesimo di Cosimo III de' Medici (fig. A.III.19, 1645) e la già ricordata l'antiporta per il sermone di Pentecoste stampata nel 1645. Più problematico è un terzo foglio inciso dal francese, una grande allegoria dedicata ai *Commentari* di san Bonaventura (fig. A.III.15) priva di sicuri appigli per la cronologia e per il suo contesto editoriale.

⁷⁵⁶ Cungi è autore di una sola incisione dal pittore, l'antiporta realizzata nel 1645 per il libretto di tesi di Ippolito Durazzo.

Solamente cinque stampe furono invece incise e edite in Francia. Probabilmente al secondo soggiorno parigino di Romanelli si devono datare l'*Allegoria in onore del cardinale Mazzarino* (fig. A.III.28) di François de Poilly, forse un frontespizio di tesi, e i fogli incisi o soltanto editi dal fratello Nicolas, raffiguranti *San Gaetano Thiene* (fig. A.III.29) e *Sant'Orsola* (fig. A.III.30), il primo recante una dedica al cancelliere Pierre Séguier. Infine, Gérard Audran, rientrato a Parigi nel 1661, incise le due tavole per il *Saint Louys* del gesuita Pierre Le Moyne (figg. A.III.34-35), eseguite a partire da disegni di Romanelli (figg. A.III.34-35) avuti dal pittore durante il suo precedente soggiorno romano e che facevano parte di una serie di illustrazioni affidata anche alle invenzioni di Andrea Sacchi e Jacques Courtois⁷⁵⁷.

In linea generale la quasi totalità di questa produzione incisoria è legata a commissioni italiane, come provano le iscrizioni, gli stemmi o i contesti editoriali stessi, mentre ben poche sono quelle straniere o prettamente francesi⁷⁵⁸. Rientrano con certezza tra queste i fogli stampati a Parigi, come quelli di François e Nicolas de Poilly e di Gérard Audran, sebbene anche in questi casi l'ambiente romano poté giocare un ruolo non secondario. Ad esempio, nella decisione di affidare a Sacchi, Romanelli e Courtois l'illustrazione della riedizione del poema di Le Moyne è stato giustamente proposto di intravedere il diretto interessamento della famiglia Barberini⁷⁵⁹. Inoltre, come già ampiamente ricordato nei capitoli precedenti, è tramite la stessa famiglia che il cardinale Mazzarino poté servirsi di Romanelli nelle imprese parigine da lui promosse e non è escluso che il ministro stesso possa essere il promotore dell'incisione edita da Nicolas de Poilly dedicata a *San Gaetano Thiene*, il cui ordine era stato da lui protetto ed introdotto in Francia nel quinto decennio del secolo.

L'importanza dell'ambiente romano e la fortuna degli "scudi per conclusioni" di Romanelli

Anche nel campo delle incisioni è dunque evidente il ruolo capitale avuto dalla famiglia Barberini nell'incoraggiare in maniera più o meno diretta il ricorso al pittore viterbese, soprattutto ai suoi esordi. La protezione accordatagli dal cardinale Francesco Barberini e da Urbano VIII con l'assegnazione delle imprese vaticane e col favorire la sua elezione a principe dell'Accademia di San

⁷⁵⁷ Per i disegni e le incisioni note di questa serie mai impiegata per la nuova edizione del poema di Le Moyne, si veda MEYER 2005, pp. 50-54.

⁷⁵⁸ L'antiporta di François de Poilly per il panegirico di Cattaneo (1652), celebrativo del Collegio Germanico, fu pronunciata da uno studente d'origine tedesca. Non sappiamo però chi fu esattamente il finanziatore dell'opera, forse il collegio stesso.

⁷⁵⁹ Noti sono i rapporti tra Le Moyne e il cardinale Antonio Barberini, omaggiato nello stesso poema e in altre occasioni nelle opere del gesuita. Si veda a tal proposito LOSKOUTOFF 2000, pp. 131-142. La protezione accordata da Antonio a Sacchi può spiegare il suo preminente ruolo come autore di circa quattro o sei disegni, cfr. SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 103-104, cat. 88 e MEYER 2005, pp. 50-52. Non estraneo dovette essere l'interessamento anche da parte del cardinale Francesco per la scelta di Romanelli.

Luca nel 1638, si riflette negli stessi anni nelle scelte fatte da Ferrari e Silvestro da Pietrasanta per l'illustrazione delle proprie opere, come anche il suo coinvolgimento negli spettacolari apparati iconografici delle cerimonie di tesi richiesti dalle famiglie Raggi (1636-1637) e Lanci (1638).

Nella decisione dei committenti di affidarsi alle invenzioni di Romanelli non è certamente assente un preciso calcolo strategico, volto ad omaggiare i potenti protettori dell'artista, non solo attraverso le parole e le immagini ma anche ricorrendo ad uno dei pittori favoriti dalla famiglia regnante. Ben nove incisioni presentano un riferimento visivo diretto alla famiglia Barberini o sono inserite in edizioni a questa dedicate⁷⁶⁰. Tuttavia sarebbe errato ridurre il pittore ad un mero strumento passivo negli equilibri di potere; Romanelli infatti dava prova, anche in questo settore, della sua grande capacità inventiva esemplificata mirabilmente dai monumentali frontespizi di tesi sopracitati, veri capolavori del genere che, sebbene ormai divisi in più parti, si conservano ancora nelle loro parti costitutive proprio in virtù di una progettazione globale che coinvolge anche la zona inferiore con le tavole delle conclusioni, generalmente scartata perché ritenuta artisticamente poco rilevante. Documento cardine di tale ricchezza inventiva è lo scudo per le conclusioni di tesi di Raggi per il quale Romanelli immaginò un finto arazzo istoriato con la rappresentazione dell'età dell'oro che due satiri, arrampicati sulla cornice architettonica animata da telamoni, sono intenti a fissare a degli anelli. Concorrono alla magnificenza e al gioco di finzione artistica dell'incisione, altri elementi quali il ritratto del cardinale Francesco Barberini e il suo stemma sostenuti da angeli e putti in volo, così come gli ignudi con i medaglioni delle altre età dell'uomo rappresentati alla base delle tesi inscritte. Queste creazioni furono particolarmente apprezzate come dimostrano le successive commissioni ottenute per conto di altre famiglie anche dopo il tramonto della stagione barberiniana. L'artista, infatti, continuò ad essere richiesto come specialista per simili creazioni anche durante i pontificati Pamphilj e Chigi. Lo stesso Mariette, parlando nelle sue *Notes manuscrites* dell'incisione compiuta da Greuter e Bloemaert su disegno di Romanelli la considerava «une parfaitement belle chose et extrêmement rare»⁷⁶¹.

Quasi a ridosso della fine della sua vita l'artista fu nuovamente chiamato a creare una complessa orchestrazione per il frontespizio di tesi di Rasponi nel 1661, inciso in collaborazione da Vallet e Picart. Qui, ancora più che in precedenza, la parte inferiore partecipa visivamente e concettualmente alla scena figurativa soprastante nella costruzione complessiva del messaggio incentrato sull'allegoria di Minerva che indica alle arti liberali l'impervio cammino intrapreso da Ercole verso la saggezza e l'immortalità, rappresentato dai monti sormontati dalla stella allusivi all'araldica chigiana. Le tesi sostenute dallo studente, conducendolo sulla via della sapienza e della ragione, sono

⁷⁶⁰ Nelle cerimonie di laurea, la dedica ai membri della famiglia del pontefice in carica era prassi quasi obbligatoria, ma si può notare come per le tesi dedicate al cardinal Francesco una certa predilezione è dimostrata nel ricorso a Romanelli. Sacchi o Pietro da Cortona saranno maggiormente richiesti per le tesi dedicate al cardinale Antonio.

⁷⁶¹ MARIETTE 1740-1770, I, f. 251.

significativamente incise sui grandi massi che schiacciano i giganti, espressione dello stato ferino dell'animo umano.

Alcune di queste invenzioni romanelliane incontrarono il favore del pubblico, per le belle composizioni e per la duttilità con la quale si prestavano ad essere dedicate a nuovi personaggi. Durante la vita del loro inventore, ma anche a distanza di qualche decennio dalla sua scomparsa, diversi fogli furono ristampati dagli stessi incisori apportando minime modifiche alle lastre, limitate alla sostituzione o soppressione di elementi araldici e iscrizioni. Ancora una volta furono le incisioni per le conclusioni di tesi ad essere maggiormente apprezzate e riutilizzate in nuovi contesti celebrativi. I fogli incisi da Natalis e Bloemaert furono tra i più stimati. Dell'antiporta di Natalis stampata per la tesi di Antonio Lanci sono note diverse riedizioni, una delle quali dedicata al cardinale Giulio Rospigliosi nel 1660, mentre del frontespizio con *Sileno addormentato* sono noti altri due esemplari, uno dei quali dedicato ad un membro della famiglia Crescenzi. Altrettanto successo riscosse il foglio di Bloemaert con *Giasone e il vello d'oro* del quale esistono almeno altri quattro diversi stati (figg. A.III.28a-b), tra i quali uno dedicato al pontefice Alessandro VII. Il foglio di Greuter con Saturno e l'età dell'oro, parte superiore della tesi per Lorenzo Raggi, fu invece riutilizzato per una conclusione dedicata al marchese di Louvois, François Michel Le Tellier (1641-1691), nota solamente attraverso la descrizione fatta da Mariette⁷⁶².

In misura minore rispetto a quelle dei loro colleghi nordici, alcune composizioni di Romanelli incise dagli intagliatori francesi furono ristampate dagli stessi autori o dai loro editori. È il caso dell'incisione di Baron con *l'Innocenza e Minerva ai lati dello stemma di Innocenzo X* (fig. A.III.24a) riproposta con lievi modifiche in altri due frontespizi di laurea (figg. A.III.24.b-c) tra il 1652 e il 1653 e la grande illustrazione di tesi di Vallet e Picart che fu ristampata nel 1711 (fig. A.III.31) con una dedica al cardinale Francesco Barberini (1662-1738), a distanza di cinquant'anni dalla cerimonia di laurea di Rasponi.

Le incisioni da Romanelli dopo la sua morte (1662) alla fine del XVII secolo

Nel corso dei quarant'anni che vanno dalla morte del viterbese, avvenuta nel 1662, alla fine del Seicento, il numero delle stampe tratte dalle creazioni del pittore si riduce notevolmente, attestandosi a quindici incisioni. Autori di questo ridotto insieme di fogli sono dieci intagliatori di generazioni e nazionalità differenti, tra i quali ancora una volta s'impone un gruppo di sette francesi: Jean Lenfant (1615-1674), Guillaume Chasteau (1635-1683), Charles de La Haye (1641- post 1689), Claude Randon (1644 ca.-1704 ca.), Jean-Baptiste Nolin (1657-1725), Hubert Vincent (att. 1680-

⁷⁶² MARIETTE 1740-1770, VII, ff. 126r-v.

1730) e Sébastien Barras (1653 ca.-1703)⁷⁶³. Dall'esame dell'intero gruppo di fogli incisi nell'arco di questa seconda metà del secolo XVII, emergono due dati importanti. Da un lato risulta evidente la scarsa attrazione esercitata su incisori ed editori dalle opere dipinte da Romanelli, riprodotte solamente da sei o forse sette stampe. Al contrario, nel corso di questi decenni la fortuna di alcune composizioni romanelliane già incise in precedenza è documentata dal numero elevato di copie e riedizioni.

La fortuna delle composizioni incise da Bloemaert e gli incisori francesi

Oltre ai differenti stati riproposti dagli stessi incisori dalle proprie matrici, un altro importante indizio dell'apprezzamento dimostrato nei confronti di determinate composizioni ci viene offerto dalle copie, anonime e non, realizzate a partire da queste. È soprattutto nei due decenni successivi al 1662, che si concentrano le riproduzioni tratte dai fogli incisi dagli intagliatori delle precedenti generazioni. Sono infatti le stampe realizzate in prevalenza nella capitale pontificia da Natalis, Bloemaert, e in misura minore da Greuter, ad essere oggetto di ritraduzione da parte di incisori più giovani, i quali entrarono nell'orbita di influenza e tutela del celebre incisore olandese. Ci riferiamo in particolare all'italiano Giovanni Battista Bonacina, e ai francesi Charles de La Haye e Jean-Baptiste Nolin.

Il ruolo preminente di Bloemaert nel panorama dell'incisione romana è ben noto e la sua casa-bottega fu per più di quarant'anni un luogo di sosta per molti pittori e incisori italiani e stranieri di passaggio nella capitale pontificia, i quali trovavano nell'olandese un ottimo maestro e un generoso protettore, pronto a condividere e procacciare commissioni⁷⁶⁴. La forza d'attrazione esercitata dalla bottega di Bloemaert si manifestò anche su molti degli incisori francesi di Romanelli, che poterono essere indirizzati nella scelta degli autori da interpretare, tanto per ragioni di formazione quanto per motivazioni di carattere commerciale. Ad eccezione di Audran, Picart e Vallet, gli intagliatori francesi attivi a Roma tra gli anni '40 e il principio degli anni '60 hanno intessuto legami con l'olandese. François de Poilly, probabilmente già in relazione con Bloemaert dal soggiorno parigino di quest'ultimo (1630-1633), a Roma visse non lontano da questi e alcuni dei suoi allievi di passaggio nella Città Eterna lo frequentarono assiduamente⁷⁶⁵. Secondo Robert-Dumesnil anche Vouillemont nel suo soggiorno romano si formò presso il suo atelier⁷⁶⁶, mentre Baron visse certamente nella sua stessa abitazione dal 1658 al 1660, anno della sua morte⁷⁶⁷. L'importanza di

⁷⁶³ A questi incisori della seconda metà del Seicento si aggiungano il salisburghese Christoph Lederwasch (1651-1705) e i due italiani Giovanni Battista Bonacina (1620 ca.-1670 ca.) e Baldassarre Morone (attivo negli anni '60).

⁷⁶⁴ Si vedano GADY 2002, pp. 75-76, BARTONI 2012, pp. 59-60, 118-119, 397-398 e MATARAZZO 2017.

⁷⁶⁵ GADY 2002, pp. 75-76 e BARTONI 2012, pp. 59-60, 302.

⁷⁶⁶ ROBERT-DUMESNIL 1835-1871, IX, p. 185.

⁷⁶⁷ *IFF XVII*^e, I, p. 266 e BARTONI 2012, pp. 59, 67, 96, 389.

Bloemaert nella formazione dei più giovani incisori è chiaramente percepibile nei casi di Nolin, De La Haye e Bonacina analizzati da Maria Gabriella Matarazzo e che risultano particolarmente importanti per il nostro discorso per i modelli romanelliani selezionati⁷⁶⁸. Tutti e tre gli incisori, che tra gli anni '50 e '70 abitavano nei pressi della bottega di Bloemaert o nella sua stessa casa⁷⁶⁹, riprodussero due delle composizioni più fortunate incise dallo stesso su disegno di Romanelli, il *Giasone* e l'*Enea*. Come messo in evidenza dalla studiosa l'apprendimento dello stile incisivo del maestro olandese avvenne attraverso l'interpretazione data da questi ad alcuni modelli grafici scelti non solo per il loro valore formativo ma anche sulla base di un'oculata strategia commerciale. Il successo delle "conclusioni" di Romanelli stampate da Bloemaert, documentato dal numero di ristampe e dalle fonti dell'epoca – anche Baldinucci nella biografia sull'olandese nel *Cominciamento* cita queste due invenzioni tradotte a bulino⁷⁷⁰ – incontrava il gusto del pubblico tra i quali risiedevano anche possibili nuovi clienti. Formazione e produzione per il mercato andavano di pari passo, come dimostrano i numerosi stati esistenti di queste copie da Bloemaert, modificati negli stemmi, nei ritratti o nei motti. Del *Giasone e il vello d'oro* di Nolin si conoscono sei differenti esemplari, per Bonacina uno; dell'*Enea e il ramo d'oro* reinterpretato da De La Haye abbiamo quattro stampe. Infine, quest'ultimo riprodusse in controparte anche un'altra invenzione di Romanelli, incisa però da Greuter, raffigurante *Socrate e i discepoli nel giardino di Academo*. Per quasi tutte queste incisioni realizzate negli ultimi tre decenni del Seicento a Roma è certa o ipotizzabile una committenza italiana. Anche Hubert Vincent gravitò attorno all'olandese, come sembra provare l'apposizione del proprio nome su una stampa *avant lettre* con le *Virtù teologali e lo stemma di un pontefice* (fig. A.III.51), tratta dall'incisione per le conclusioni di Salomoni del 1654. Altre invenzioni incise del viterbese, sebbene prive dell'*invenit*, furono diffuse in Francia nella seconda metà del secolo. Il gruppo delle tre virtù teologali di Bloemaert appena ricordato, fu ad esempio riutilizzato nel 1667 per un frontespizio di tesi, dedicato alla badessa Henriette de Lorraine (fig. A.III.39) e edito da Vallet.

La fortuna di alcune incisioni francesi

Rispetto alla fortuna incontrata dalle incisioni eseguite da Greuter, Natalis e Bloemaert, quella delle stampe realizzate da intagliatori francesi è limitata a pochi casi. Nel 1668 il *San Gaetano Thiene* di Nicolas de Poilly fu copiato a Roma in un formato più piccolo da Claude Randon (fig. A.III.40), mentre il foglio di François de Poilly dedicato al cardinale Mazzarino fu trasformato da Nolin in un'*Allegoria in onore di papa Clemente X* (fig. A.III.43). Tra tutte le incisioni francesi quella che conobbe il maggior successo, tanto a Roma quanto a Parigi, fu certamente quella raffigurante

⁷⁶⁸ Matarazzo 2017, soprattutto pp. 147-149.

⁷⁶⁹ Nolin è registrato nella casa di Bloemaert tra il 1674 e il 1677, Bonacina e de La Haye invece nelle vicinanze della parrocchia di S. Andrea delle Fratte. Cfr. BARTONI 2012, pp. 121, 170, 278, 399, 430 e 486.

⁷⁷⁰ BALDINUCCI 1686, p. 63.

Minerva e le arti liberali di mano di Vallet, parte superiore del grande frontespizio di tesi per Rasponi, eseguito nel 1661 in collaborazione con Picart. Di questa scena si conoscono almeno tre copie che apportano lievi modifiche ad alcuni elementi quali stemmi o iscrizioni: un primo esemplare recante il solo *excudit* di François de Poilly (fig. A.III.32), un secondo foglio con il nome dello stampatore Domenico de' Rossi e una terza copia in controparte e limitata alle sole figure di Minerva e delle arti (fig. A.III.33) in vendita presso Jean Mariette.

“Plagi” e derivazioni da composizioni di Romanelli

Un particolare apprezzamento riservato alle composizioni di Romanelli è rappresentato negli anni '40 del secolo dalla ripresa in contesti francesi delle invenzioni giovanili incise da Greuter e Natalis per le tesi di Raggi (1637) e Lanci (1638). Per Michel Lasne (1590 ca. – 1667) e Jean Valdor (1616 – 1675), le incisioni realizzate per queste due cerimonie di laurea hanno rappresentato un repertorio d'immagini da selezionare, scomporre e riassemblare a loro piacimento in nuove creazioni. Il grande foglio dell'età aurea di Greuter ha fornito a Lasne il materiale al quale attingere in due occasioni. Nel frontespizio dell'*Academias morales de las Musas* (fig. A.III.70) di Gómez del 1642 i due angeli che sorreggono lo stemma di Anna d'Austria, dedicataria dell'opera, riprendono in controparte quelli con l'effigie del cardinale Francesco Barberini⁷⁷¹. Nel caso del ritratto del chirurgo François Juif del 1643 (fig. A.III.71), l'incisore sceglie di attingere e combinare insieme due diverse fonti per le personificazioni poste alla base del ritratto. La figura della Sanità a sinistra è desunta da quella dell'Apollo presente nel frontespizio di tesi disegnato da Charles Le Brun nel 1641 e inciso dallo stesso Lasne per Jean de Ruzé d'Effiat nel 1642 con dedica al cardinale Richelieu⁷⁷². La figura che specularmente è distesa a destra è invece ripresa in controparte dalla Pace, raffigurata nel frontespizio di Greuter insieme alla Giustizia e alla Pietà⁷⁷³. Questo stesso gruppo di allegorie catturò anche l'attenzione di Jean Valdor che lo rimpiegò in una composizione allegorica in onore della regina madre Anna d'Austria (fig. A.III.73), da lui disegnata ma fatta incidere ad un intagliatore di cui leggiamo il monogramma “L.E.”. Le tre figure femminili che nell'incisione di Greuter formavano un gruppo unico in questo caso sono state separate: la Pace e la Giustizia si trovano a destra, mentre la figura della Pietà con il suo braciere è a sinistra in parte nascosta dal basamento sul quale è il ritratto della regina. Inoltre anche la figura di Bacco dell'incisione romana viene citata nella raffigurazione posta dietro la testa della Giustizia. Un'altra fortunata invenzione romanelliana venne riutilizzata da Valdor nel 1649, questa volta attingendo ad una composizione incisa dal suo connazionale Natalis. La figura della Vittoria, assisa su un trofeo di armi con due schiavi incatenati ai

⁷⁷¹ Cfr. Appendice III – Incisioni n° 5.

⁷⁷² Per il disegno si veda Montagu in *VERSAILLES* 1963, p. 161, cat. 59.

⁷⁷³ Cfr. Appendice III – Incisioni n° 5.

suoi piedi all'interno di un emiciclo – antiporta realizzata per la tesi di Antonio Lanci (1638) – fu rimpiegata in controparte apportando alcune piccole modifiche per il frontespizio delle *Devises des Roys, Princes et Generaux* (fig. A.III.72) di Henry Estienne, facente parte dei *Triumphes de Louis le Juste*, raccolta encomiastica dedicata al Luigi XIII e curata dallo stesso Valdor. Proprio in questo frontespizio l'incisore dichiara la paternità dell'invenzione delle immagini poste a corredo dell'opera, sebbene il foglio stampato con tale affermazione sia modellato con cura sulla composizione di Romanelli⁷⁷⁴.

Le incisioni da dipinti di Romanelli

Sei o sette incisioni, databili agli ultimi quattro decenni del Seicento, riproducono dei dipinti di Romanelli che si conservavano a Roma o in Francia.

Proprio in concomitanza della morte dell'artista nel 1662, fu realizzata la prima incisione riprodotte una delle sue pitture. Si tratta di una delle ultime imprese artistiche del pittore, il *Bacco e Arianna* (1662) per Carlo II Stuart, tradotto in incisione da Baldassarre Morone (fig. A.III.36)⁷⁷⁵. Il poco noto incisore dedicò la sua prima opera al cardinale Francesco Barberini, ponendosi sotto la sua protezione per i futuri avanzamenti in quell'arte⁷⁷⁶. L'incisione fu probabilmente data alle stampe appena dopo il licenziamento del dipinto da parte del pittore⁷⁷⁷, il quale è definito nell'iscrizione "creatura" del cardinale Barberini. La scelta da parte di Morone di esordire con un dipinto dell'artista protetto dal potente cardinale è indicativa delle speranze del giovane di attirare i favori di quest'ultimo, che, come nei confronti del viterbese, si era dimostrato un sollecito e premuroso mecenate. Con Morone, l'ultima delle committenze barberiniane passate al viterbese fu la prima ad essere tradotta in incisione.

Un secondo foglio che sembra essere stato in rapporto con un dipinto perduto dell'artista è la stampa col *Martirio di sant'Orsola* (fig. A.III.30). Secondo la testimonianza fornita da P.-J. Mariette, l'incisione anonima fu parzialmente incisa e ritoccata da Nicolas de Poilly, il cui *excutit* è presente sul foglio, e riprodurrebbe un dipinto di Romanelli all'epoca conservato nella chiesa della Sorbona⁷⁷⁸. La composizione incisa in controparte, più che la volontà di riprodurre il dipinto ne isola i principali

⁷⁷⁴ Nella cornice inferiore si legge: «Enrichy des Figures Inventées par Iean Valdor, calcographe du Roy».

⁷⁷⁵ Per il dipinto si veda il più recente saggio di MONTANARI 2004, con bibliografia precedente.

⁷⁷⁶ Si veda l'iscrizione dedicatoria di Morone.

⁷⁷⁷ Il pagamento finale al pittore, morto nel novembre del 1662, risale al maggio di quell'anno. Cfr. ARONBERG LAVIN 1975, p. 37, doc. 294.

⁷⁷⁸ MARIETTE 1740-1770, VI, f. 264: «S^{te} Ursule gravée en partie et retouchée par N. Poilly d'après le tableau qui est à la Sorbonne et qui, je crois, est de Romanelli». *Idem*, VII, f. 126: «gravé au burin sous la conduite de Nicolas Poilly». Sul dipinto, citato dalle fonti rivoluzionarie e in una vendita del 1810, si veda il paragrafo dedicato ai quadri d'altare di Romanelli presenti in Francia. Del perduto dipinto esisterebbe un bozzetto o una copia un tempo in collezione privata a Viterbo noto attraverso una riproduzione fotografica presso la Fototeca Zeri.

elementi, eliminandone altri, molto probabilmente desumendoli non dalla pittura ma dal disegno preparatorio di Romanelli del Louvre (fig. IV.49)⁷⁷⁹. Il foglio sembra presentarsi più come una stampa a carattere devozionale, interessata all'iconografia della santa martire piuttosto che a riprodurre il dipinto di un autore di cui non era ritenuto importante il nome.

Solo nei decenni successivi la scomparsa di Romanelli pochi altri suoi dipinti furono tradotti in incisione. Lederwasch è l'autore del foglio riprodotto la monumentale pala d'altare per la basilica petrina con la *Presentazione al Tempio di Maria* (fig. A.III.47) – altra commissione ottenuta grazie ai Barberini⁷⁸⁰ – incisa durante il suo soggiorno romano negli anni '70 del Seicento. Il piccolo rame con il *Riposo durante la fuga in Egitto* dell'Hermitage⁷⁸¹, databile tra la fine degli anni '30 e la prima metà degli anni '40, è riprodotto con qualche variante su un foglio (fig. A.III.38) che porta l'*exculdit* di Guillaume Chasteau. La stampa fu edita certamente dopo il soggiorno dell'incisore nella città pontificia (1654-1662 ca.), quando nel 1665 Chasteau diede avvio alla sua attività di editore a Parigi⁷⁸². La stampa potrebbe documentare la presenza del giovanile dipinto di Romanelli in Francia già a queste date, prima del suo acquisto da parte di Caterina II di Russia⁷⁸³. Forse da un perduto dipinto, di cui è noto un disegno conservato al Louvre (fig. IV.50), è tratta l'incisione con il *Matrimonio mistico di santa Caterina* (fig. A.III.37) di Jean Lenfant, impiegata nel 1663 come frontespizio per una tesi francese⁷⁸⁴. Al 1694 si data invece la stampa di Hubert Vincent che riproduce la *Madonna del rosario* (fig. A.III.48), pala d'altare della chiesa dei SS. Domenico e Sisto (1652). All'ultimo decennio del Seicento, o ai primissimi anni del secolo seguente, si colloca l'incisione di Sébastien Barras della *Madonna col Bambino e san Giovannino* (fig. A.III.49), di cui parleremo più approfonditamente in rapporto alle incisioni del Settecento e alla raccolta di Boyer d'Éguilles.

All'interno di un così ridotto insieme d'incisioni, è difficile scorgere e ricercare una predilezione o un marcato interesse da parte di alcuni incisori nei confronti di Romanelli, il quale a sua volta non sembrò particolarmente preoccupato di favorire attraverso il mezzo incisivo un'ampia diffusione delle proprie creazioni. Preso dalle numerose commissioni ricevute fuori e dentro Roma,

⁷⁷⁹ Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3791. Appartenuto alla collezione del conte d'Orsay, cfr. MÉJANÈS 1983, p. 59, n° 28.

⁷⁸⁰ Roma, Basilica di Santa Maria degli Angeli, olio su stucco, 720 x 420 cm. Cfr. RICE 1997, pp. 204-205, cat. 5(b).

⁷⁸¹ San Pietroburgo, Hermitage Museum, olio su rame, 39 x 29 cm. Cfr. VSEVOLOZSKAJA 2010, pp. 242-243, cat. 226

⁷⁸² PRÉAUD 1990, pp. 125-127.

⁷⁸³ Il dipinto entrò all'Hermitage tra il 1763 e il 1774.

⁷⁸⁴ Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphique, inv. 3790. Disegno proveniente dalle collezioni Barnard, Bertheels e Saint-Morys. Cfr. e Tabella cat. vente – Disegni n° 131. Dal disegno è tratta l'incisione in controparte di William Baillie, cfr. Appendice III – Incisioni n° 60.

come anche dalla suo ruolo in seno all'arazzeria dei Barberini, l'artista consacrò all'incisione solo una parte secondaria ma non indifferente della sua attività, fornendo essenzialmente disegni per l'illustrazione di tesi e di libri. I suoi principali interpreti, come visto, furono innanzitutto Greuter, Bloemaert e Natalis, mentre i numerosi francesi lavorarono in maniera più occasionale da sue composizioni, spesso avvicinandosi ad esse grazie alle incisioni dei tre nordici. Nel caso di Romanelli, inoltre, non sembra essersi creata quell'associazione tra inventore e incisore, nota per altri artisti come ad esempio Pietro da Cortona con lo stesso Bloemaert o con François Spierre⁷⁸⁵. Solamente in Natalis, tra i primi interpreti del viterbese, sembra potersi intravedere una particolare inclinazione avendo realizzato ben cinque stampe durante il suo soggiorno romano (1633-1638), raggiungendo quasi il numero di quelle eseguite sia da Greuter che da Bloemaert nella loro pluridecennale attività nella capitale pontificia. Se l'artista si dimostrava poco preoccupato nel ricercare un incisore di fiducia al quale affidare la traduzione delle proprie composizioni estranee a specifiche richieste della committenza, neanche gli intagliatori si mostrarono troppo interessati a riprodurre autonomamente opere di Romanelli. Gli stessi committenti e amatori che possedevano suoi dipinti non manifestarono simili intenzioni e i pochissimi casi di dipinti incisi del viterbese si legano all'iniziativa d'incisori o editori⁷⁸⁶.

La principale assente dal corpus d'incisioni tratte dal viterbese è però la grande decorazione ad affresco, specialità per la quale si riconosceva l'eccellenza degli italiani e dunque prima ragione dei due soggiorni parigini del pittore. Totalmente ignorati sono infatti gli affreschi realizzati a Roma in chiese e palazzi, come le decorazioni dipinte a Parigi per Mazzarino ed Anna d'Austria. Come rivelato da Gady per gli incisori francesi, questi a partire dalla seconda metà del Seicento si mostrarono poco interessati a riprodurre a stampa i grandi cicli di affreschi compiuti dai pittori italiani contemporanei⁷⁸⁷. Solo la cupola di Sant'Agnese in Agone di Ciro Ferri fu incisa globalmente e in dettaglio a Roma da Nicolas Dorigny nel 1690. Disertate del tutto sono al contrario le grandi superfici affrescate da Giovan Battista Gaulli, Andrea Pozzo e Luca Giordano. Gli affreschi dello stesso Maratti furono ugualmente trascurati o reinterpretati parzialmente come semplici quadri da cavalletto. Questo minore interesse dei francesi nei confronti della pittura italiana contemporanea riflette, negli ultimi tre decenni del Seicento, il nuovo atteggiamento della Francia che, anche nel campo delle arti e della cultura, intendeva celebrare la superiorità e il suo affrancamento dall'Italia⁷⁸⁸. Parallelamente nel campo dell'incisione e dell'editoria, prendono forma diverse iniziative incentrate sull'esaltazione dei campioni della pittura francese della seconda metà del XVII secolo, primi tra tutti

⁷⁸⁵ Cfr. GADY 1998. Per altri esempi di sodalizio tra pittori e incisori si vedano i casi di Ferri e Piola con Tasnière e Roulet analizzati da GADY 2002, pp. 72-73.

⁷⁸⁶ Si veda il caso del *Bacco e Arianna* di Moroni, la pala con la *Presentazione al Tempio della Vergine* di Lederwasch o il *Riposo durante la fuga in Egitto* edito da Chateau.

⁷⁸⁷ GADY 2002, pp. 65-68.

⁷⁸⁸ Sulle relazioni artistiche tra i due paesi, non scevre da contraddizioni, negli anni a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo si veda MICHEL 2002, pp. 11-19, soprattutto pp. 13-14.

Charles Le Brun e Pierre Mignard⁷⁸⁹. È negli ultimi decenni del Seicento che vedono la luce alcune serie incisorie dedicate ai decori, realizzati o solo progettati, dei due principali esponenti della pittura francese del tempo di Luigi XIV. Si pensi alle incisioni di Gérard Audran e Louis Simonneau dai decori di Le Brun per Sceaux, Vaux-le-Vicomte e Versailles e a quelle dalla cupola del Val-de-Grâce e da altri ambienti della reggia versagliese dipinti da Mignard⁷⁹⁰. Anche alcune pitture eseguite nella vecchia residenza del Louvre furono tradotte in incisione ma ciò riguardò nuovamente i decori di Le Brun per l'appartamento del re⁷⁹¹, mentre completamente ignorati furono le decorazioni compiute da Le Sueur e Romanelli per i due appartamenti della regina. Anche i dipinti su tela del viterbese, posti nel *petit cabinet* del Louvre e dunque appartenenti alle collezioni reali, non furono tradotti in incisione nel volume di stampe dei *Tableaux du Cabinet* (1677), dedicato ai dipinti delle raccolte di Luigi XIV, dove la pittura italiana si fermava ai nomi di Turchi e Reni⁷⁹².

Il brevissimo elenco d'incisioni tratte dai dipinti di Romanelli fa trasparire da parte degli incisori, non solo francesi, uno scarso interesse nei confronti della produzione pittorica dell'artista, al contrario dell'apprezzamento riservato alle sue creazioni rivolte all'illustrazione libraria e soprattutto per le conclusioni di tesi. In questo tipo di produzione un ruolo di primo piano era maggiormente giocato dalla committenza che poteva indicare all'incisore l'artista da tradurre, ma anche fare ricorso ad invenzioni già sperimentate che si trovavano nei loro fondo di stampe e rami. Il nome di Romanelli si trova menzionato ad esempio nei cataloghi e negli inventari *post mortem* degli incisori e mercanti di stampe, tanto a Roma quanto a Parigi. Nella bottega del lorenese François Collignon, morto a Roma nel 1687, dove si era stabilito dalla metà degli anni '40, troviamo menzionati alcuni fogli di Romanelli: «la fama», «il Giasone [...] con l'arme di un particolare» e il rame di una «Conclus[i]one] Papale quattro figure grandi» – forse quella di Nolin dedicata a Clemente X ripresa da quella di François de Polly –, e la stampa di Tirsenia trasformata in limone, ragionevolmente presente tra i numerosi fogli delle *Hesperides*, di cui Collignon possedeva i rami⁷⁹³. A questi possiamo aggiungere nuovamente il «Commencement, de Romanello. Gravé de Bloemaerd de Jason avec la Toison d'or, le portrait du pape en haut», identificabile con il foglio dedicato nel 1656 ad Alessandro VII, che si trova tra i rami e le stampe vendute dal lorenese a Madeleine de Colemont, vedova del mercante e incisore François Langlois⁷⁹⁴. Anche nell'*Indice delle stampe* del 1689 di Giovanni Giacomo

⁷⁸⁹ Per un repertorio delle incisioni da Le Brun durante la sua vita si veda WILDENSTEIN 1965, pp. 1-58, per una selezione dei grandi decori pp. 30-34.

⁷⁹⁰ Cfr. ROBERT-DUMESNIL 1835-1868, IX, pp. 290-294 nn° 76, 81-83 e *IFF XVII*, I, pp. 140-142 n° 84, 89-91

⁷⁹¹ WILDENSTEIN 1965, pp. 30-31.

⁷⁹² Sui volumi del *Cabinet du Roy* si veda GRIVEL 2010.

⁷⁹³ L'inventario è edito in KUHNMÜNCH 1978 (1980). I riferimenti a Romanelli e ai rami di Bloemaert sono a pp. 93, 97-99.

⁷⁹⁴ Il *Mémoire des marchandises que j'ay eue de M. Colignon*, è pubblicato da Faucheux nel 1857 e riedito da Weigert in *IFF, XVII*, VI, pp. 299-300, cit. p. 300. Cfr. anche KUHNMÜNCH 1978 (1980), pp. 81-82. La vendita si

de' Rossi sono ricordate esclusivamente le incisioni per le conclusioni di tesi del viterbese raffiguranti tre soggetti incisi da Bloemaert (Giasone, Enea e le Virtù teologiche) e Minerva e le arti liberali di Vallet⁷⁹⁵. È interessante notare come nell'organizzazione del catalogo de' Rossi Romanelli non fosse tra quegli autori elencati per nome – ad esempio Pietro da Cortona – ma, come osservato, le sue stampe erano ripartite per argomento⁷⁹⁶. Il numero ridotto di fogli non aveva portato gli editori a dedicare una rubrica autonoma al pittore, al contrario ad esempio di Ciro Ferri al quale erano consacrate due pagine⁷⁹⁷. Diversamente accadeva invece in una raccolta di differente natura, come quella dell'abate francese Michel de Marolles, uno dei primi collezionisti di stampe del Seicento. Nel *Catalogue de livres d'estampes et figures en taille douce* (1666), il nome del viterbese ottiene una voce personale dove vengono ricordati cinque fogli incisi da Natalis, Bloemaert e Carlo Cesi⁷⁹⁸. Le altre stampe del pittore sono poi suddivise sotto i nomi dei suoi intagliatori – Greuter, François e Nicolas de Poilly e Chauveau oltre a quelli già ricordati – ma anche sotto alcuni celebri volumi di stampe come le *Hesperides* e, ovviamente, nel volume della collezione dell'abate consacrato alle *grandes thèses*⁷⁹⁹.

Le citazioni al limite del plagio da parte di Lasne o Valdor, così come le copie eseguite da parte di Nolin, de La Haye e Vincent a partire dalle fortunate invenzioni tradotte da Bloemaert, Natalis e Greuter, documentano tuttavia un discreto interesse per nei confronti della produzione grafica di Romanelli per l'illustrazione e in particolar modo per i frontespizi di tesi. La facilità inventiva, la piacevolezza delle composizioni e la maniera grafica di queste creazioni riscuotevano il successo presso incisori e editori e al contempo incontravano il gusto del pubblico che ricercava queste opere per fini pratici e collezionistici. Il moderato cortonismo del viterbese, nel quale si potevano però riscontrare elementi desunti dal contatto con gli allievi dei Carracci, costituiva il principale punto di forza nell'apprezzamento riservato a queste incisioni. L'allievo di Cortona beneficiò di quell'entusiasmo che a partire dagli anni '30 e '40 del Seicento circondò la figura del cortonese e la sua produzione, proprio nel momento in cui la corte di Parigi tentava inutilmente di attirare l'artista oltralpe, dovendosi però accontentare dell'invio di qualche opera e ovviamente della diffusione tramite il mezzo incisivo delle sue invenzioni. Il primo viaggio di Romanelli in Francia

ritiene avvenuta durante gli anni del vedovaggio di Madeleine (1647-1655, in seguito risposatasi con Pierre II Mariette, ma l'incisione di Giasone col ritratto di papa Alessandro VII si data al 1656.

⁷⁹⁵ DE' ROSSI 1689, pp. 89, 90-91.

⁷⁹⁶ Si veda a tal proposito quanto detto su Sacchi nel catalogo della famiglia de' Rossi da Haskell 1987, pp. 8-9.

⁷⁹⁷ DE' ROSSI 1689, pp. 42-44.

⁷⁹⁸ MAROLLES 1666, pp. 45. Non si conoscono incisioni di Cesi da Romanelli. Il nome dell'incisore è nuovamente associato al corpus di stampe del viterbese in DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745, I, p. 52.

⁷⁹⁹ MAROLLES 1666, pp. 30, 52, 55-57, 77, 136 e 148. Tra i fogli della collezione Marolles, passati nel 1667 nelle raccolte reali, possiamo menzionare quelli di Natalis (*La tomba di s. Rosa, Giove libera Saturno, La Vittoria, Sileno addormentato, La caccia al cervo* o *Arcanis nodis*), quelli di Greuter (l'antiporta per Hillebrinck, quella con l'iscrizione *virtuti sacrum*), di Cungi (*Honori Sacrum*), di Goyrand (*Arcanis nodis*) e Bloemaert (*Tirsenia in albero di limone*). Si vedano i quattro volumi dell'inventario della collezione Marolles redatti da Colbert nel 1667 BnF, Réserve Ye-18-Pet-Fol; Réserve Ye-18 (a-b-c)-Pet-Fol.

consolidò questo apprezzamento, dimostrato in maniera eloquente dall'impiego nel corso degli anni '40 delle composizioni e idee del viterbese per i frontespizi di Lasne e Valdor. Il pittore rientrava nell'ampio ventaglio di artisti italiani interpretati dai quali i numerosi intagliatori francesi, soprattutto attivi a Roma. Tra gli artisti di metà Seicento, Pietro da Cortona e i suoi allievi, come Gimignani, Ferri e Baldi, erano tra i più ricercati ma accanto alla corrente cortonesca era vitale anche quella del classicismo emiliano della scuola dei Carracci e delle sue propaggini romane. Questi due poli in dialogo tra loro sono ben rappresentati nella produzione incisoria dei francesi operanti nella capitale pontificia e interpreti di Romanelli: Baron lavorava *d'après* Domenichino, Poussin, Reni, Annibale Carracci, Sacchi e Raffaello Vanni; François de Poilly, dato il suo prolungato soggiorno romano, soprattutto da italiani, quali Algardi, Bernini, Pietro da Cortona, Gimignani e Maratti; Nicolas de Poilly al contrario, attivo solo a Parigi, realizzò solo otto incisioni da maestri italiani tra i quali, oltre al viterbese, figurano nuovamente Domenichino, Reni e Maratti⁸⁰⁰. Riteniamo che, come verrà riscontrato soprattutto nel Settecento, la presenza nel linguaggio romanelliano di una componente di classicismo bolognese, accanto al giovanile substrato cortonesco, possa aver motivato l'attenzione, sebbene limitata e occasionale, mostrata nei suoi confronti dagli incisori. Un esempio può essere additato nel piccolo rame del *Riposo durante la fuga in Egitto*, apparentato alla simile produzione di cui Albani era maestro, potrebbe essere all'origine della sua traduzione a stampa da parte di Chasteau, il quale nel suo inventario *post mortem* possedeva, oltre ad un passe-partout del viterbese, anche diversi rami e incisioni da Albani⁸⁰¹. A proposito dello stesso dipinto Kerber ha evidenziato una prossimità allo stile di Poussin, una componente che poté ulteriormente spingere l'incisore nella scelta di riprodurre l'opera⁸⁰². Sarà in particolar modo nelle incisioni settecentesche che alcune affinità con la produzione dei bolognesi sarà particolarmente avvertita.

⁸⁰⁰ Per i fratelli Poilly si veda LOTHE 1994, pp. 25-26.

⁸⁰¹ PRÉAUD 1990, pp. 130-143.

⁸⁰² KERBER 1973, pp. 148, 167 n. 53.

SECONDA PARTE

II. ROMANELLI E LA FRANCIA DEL XVIII SECOLO

II.1 ROMANELLI E I COLLEZIONISTI FRANCESI DEL XVIII SECOLO

Rispetto al secolo precedente, durante il quale le opere di Romanelli presenti in Francia superavano di poco la trentina e per lo più si trovavano riunite nel Palazzo Mazzarino e al Louvre, nel corso del Settecento si assiste ad un notevole aumento delle menzioni di opere del viterbese – definite come originali, copie o alla “maniera di” – ricordate in inventari e cataloghi di vendita o dalla letteratura coeva.

Nei primi decenni del Settecento sono gli inventari *post mortem* e altri documenti d’archivio a serbare memoria di dipinti di Romanelli, sfortunatamente quasi mai identificabili. Come anticipato, all’inizio del secolo i più consistenti nuclei di opere del viterbese si conservavano negli ambienti per le quali erano state commissionate, trattandosi in gran parte di tele inserite nelle *boiseries* o in soffitti lignei.

Gli otto dipinti del *petit cabinet* di Anna d’Austria, ancora *in situ* per tutto il XVIII secolo, furono registrati tra le raccolte appartenenti alla Corona francese nei primi decenni del Settecento⁸⁰³. Le tele figurano negli inventari redatti da Nicolas Bailly confluiti nella versione definitiva redatta nel 1710 col titolo di *Inventaire des tableaux du Roy*⁸⁰⁴. Nel corso del secolo solo un dipinto di Romanelli fu acquistato per le collezioni reali dalla *Direction des Bâtiments du Roi*, la quale – è utile sottolineare sin da ora – non si mostrò interessata ad acquisire nessuna delle pur numerose opere dell’artista che circolavano sul mercato parigino. La tela alla quale facciamo riferimento è quella raffigurante *Venere che versa il dittamo sulla ferita di Enea* (fig. IV.12) che nel 1776 fu acquistata insieme ai dipinti che ornavano gli ambienti dell’Hôtel Lambert⁸⁰⁵. L’ingresso del dipinto nella raccolta reale avvenne pertanto attraverso l’acquisto globale delle tele provenienti dai decori dell’hôtel. La messa in vendita di questo ricco insieme di opere offriva l’occasione di mettere mano ad un cospicuo numero di tele di metà Seicento tra le quali certamente le più ambite dovevano essere quelle di Eustache Le Sueur,

⁸⁰³ Le tele sono assenti dall’inventario della collezione reale redatto da Le Brun nel 1683. Cfr. A. BREJON DE LAVERGNÉE 1987.

⁸⁰⁴ Le prime due redazioni degli inventari, dove sono rubricate per la prima volta le tele di Romanelli, datato al 1706 e 1708. Diverse copie dell’inventario del 1710 furono realizzate nel 1722. Cfr. ENGERAND 1899, pp. VII-XII, 336-338.

⁸⁰⁵ IDEM 1900, pp. 578-582.

che avrebbero accresciuto il nucleo di pittura francese secentesca delle collezioni con uno dei nomi maggiormente apprezzati e ricercati nel Settecento⁸⁰⁶.

L'altro importante insieme di dipinti del viterbese si trovava riunito nel Palazzo Mazzarino, precisamente nella parte ereditata dalla nipote Ortensia Mancini e dal marito. Molte tele erano al principio del secolo ancora inserite nei soffitti dei vari ambienti e sebbene non ricordate nel *recolement* del 1714, dovevano essere ancora nei loro alloggiamenti al momento della vendita del palazzo avvenuta nel 1720, data che segna la dispersione definitiva di quanto restava delle ancora nutrite collezioni cardinalizie⁸⁰⁷. Come in parte già riscontrato parlando di queste opere nel capitolo sulle collezioni francesi del Seicento, una parte di esse lasciarono la Francia. È il caso dei due dipinti da cavalletto raffiguranti *Erodiade con la testa di san Giovanni Battista* (fig. IV.5) oggi a Monaco di Baviera e *Angelica trova Medoro ferito* (fig. IV.4) conservata ad Oxford. La prima tela fu acquistata verosimilmente dall'elettore Massimiliano II Emanuele di Wittelsbach, durante il suo esilio nei Paesi Bassi e in Francia (1704-1715). Per il secondo dipinto maggiori incertezze circondano il preciso momento del suo passaggio oltremontano. Alla vendita di dipinti provenienti dall'estero, tenuta a Londra da Andrew Hay nel 1726, nella quale è presente l'*Ercole e Omphale*, acquistato in quell'occasione da Robert Walpole ora all'Hermitage⁸⁰⁸, è presente un *Angelica and Medora* acquisito dal duca di Bridgewater⁸⁰⁹, nella cui collezione il nostro dipinto è con certezza registrato a partire dal 1833⁸¹⁰, farebbe credere ad una sua precoce partenza per l'Inghilterra, sebbene l'incisione di Jean-Charles Le Vasseur (fig. A.III.58), databile tra gli anni '70 e '80 del Settecento, farebbe pensare che l'opera fosse in Francia almeno intorno a quelle date. Poche altre tele di Romanelli lasciarono traccia successivamente alla loro dispersione dai decori e dalle raccolte di Palazzo Mazzarino. I due ovati raffiguranti la *Prudenza* e la *Giustizia*, prime opere realizzate dal viterbese a Parigi nella primavera del 1646 e poste nel soffitto della «première chambre basse»⁸¹¹, possono riconoscersi nei dipinti a più riprese menzionati nei documenti rivoluzionari del 1797 e 1798⁸¹². Provenienti dalla *garde-meuble national*, le due tele, dette di forma ottagonale, furono inviate al Ministero delle Finanze per ornare

⁸⁰⁶ Su Le Sueur e le decorazioni dell'Hôtel Lambert si veda MÉROT 1987, pp. 257-280.

⁸⁰⁷ Sulla dispersione della raccolta e sui passaggi di proprietà dell'edificio si veda P. Michel 1999, pp. 313-339.

⁸⁰⁸ *A collection of fine pictures, brought from abroad by Mr. Andrew Hay*, London 1726, lot 62: «Hercules and Omphale with Nymphs, &c. – Romanelli Sir Robt. Walpole», in “The art world in Britain 1660 to 1735”, cfr. <http://artworld.york.ac.uk>. Dipinto ora presso l'Hermitage di San Pietroburgo, olio su tela, 100 x 133 cm, inv. 1601. Cfr. VSEVOLOZSKAJA 2010, p. 243 n° 227.

¹ *A collection of fine pictures [...]*, London 1726, lot 47, cfr. <http://artworld.york.ac.uk>. Sull'incisione di veda il capitolo II.3 e l'Appendice III – Incisioni n° 61.

⁸¹⁰ Per la storia collezionistica e per le differenti attribuzioni e identificazioni date al soggetto si vedano in particolare BRIGANTI 1953 e FINALDI, KITSON 1997, pp. 40-41 n° 65.

⁸¹¹ YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, p. 208 n° 1182.

⁸¹² Cfr. CANTAREL-BESSON 1992, pp. 171-172 doc. 79, 176 doc. 83, 296-298 doc. 142-144. Cfr. Appendice I – Fonti (A.I.4)

un grande salone, senza essere più ritrovate nell'Ottocento⁸¹³. Silvia Bruno ha rintracciato la tela con la *Prudenza*, passata da un formato ovale ad uno rettangolare, in una collezione privata parigina (fig. II.3)⁸¹⁴. Ritenendo meno verosimile l'identificazione con le tele appena ricordate, la studiosa ha creduto più plausibile mettere in relazione il dipinto con la *Prudence* della vendita del conte Grimond d'Orsay del 14 aprile 1790 (lotto 610) citata da Wildenstein⁸¹⁵. La lettura del catalogo di vendita impedisce quest'ipotesi sia per la descrizione della figura allegorica, non corrispondente a quella in collezione privata, sia per le dimensioni inferiori del dipinto d'Orsay (97,2 x 72,9 cm)⁸¹⁶. Le misure della dipinto in collezione privata sono al contrario più affini a quelle dei due pendants (226,8 x 194,4 cm) ricordati nei documenti rivoluzionari⁸¹⁷.

Un altro dipinto per il quale è indicata una provenienza cardinalizia è quello con *Venere e Cupido* non più presente nell'inventario del 1653 e forse da mettere in relazione con la *Venere* menzionate nella corrispondenza di Benedetti. Nel cabinet di dipinti di Charles-Henri conte d'Hoym (1694-1736), dal 1720 al 1729 ambasciatore di Sassonia a Parigi, il proprietario descrive «une Vénus qui arrache l'arc à l'Amour» attribuita a Reni che una nota rende però a Romanelli specificando inoltre la data dell'acquisto, il 13 aprile 1723, e il prezzo, 1750 lt⁸¹⁸. Il quadro, come molti altri, non è registrato nell'inventario *post mortem* del 1737 ma solo in quelli redatti dal conte alcuni anni prima, a meno che, come suggerito da Pichon, non si debba riconoscere nel *Venere e Amore* del lotto 57 stimato solamente 50 lt⁸¹⁹. Come ipotizzato da Patrick Michel, sulla base delle notizie fornite dal conte, intorno al 1720 si deve immaginare una vendita pubblica delle ultime opere appartenute alla collezione del cardinale Mazzarino. Nella raccolta di pittura riunita dall'ambasciatore si trovano altri due dipinti per i quali fu avanzato il nome del viterbese. Dato con certezza al suo pennello è un grande dipinto raffigurante il *Giudizio di Paride* di 3 piedi di altezza su 4 di larghezza (97,2 x 129,6 cm)⁸²⁰, non identificato⁸²¹, mentre una seconda tela data a Reni raffigurante la *Fortuna* di 4 piedi e 10

⁸¹³ Tra il 1831 e il 1832 i due dipinti, concessi dal Museo al Ministero (qui indicato come quello della Giustizia), non si rintracciano più nella loro sede. Cfr. Pierrefitte-sur-Seine, Arch. nat., 20150044/45, dossiers 2-3.

⁸¹⁴ Olio su tela, 200 x 153 cm (in origine ovale). Parigi, collezione privata. Cfr. BRUNO 2007, pp. 319 fig. 3, 320, 328 nn. 45-46.

⁸¹⁵ WILDENSTEIN 1982, p. 44. Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – dipinti n° 10.

⁸¹⁶ Nel catalogo la Prudenza è descritta a mezza figura con uno specchio nella mano destra laddove il dipinto in collezione privata mostra la donna a piena figura, seduta sulle nuvole con lo specchio sorretto con la mano sinistra.

⁸¹⁷ Cfr. CANTAREL-BESSON 1992, p. 176 doc. 83.

⁸¹⁸ PICHON 1880, II, p. 56 n° 279. Tela di circa 72,9 x 97,2 cm. Cfr. P. MICHEL 1999, p. 333.

⁸¹⁹ PICHON 1880, II, pp. 82-83, 85. Lo studioso fa riferimento agli inventari del 1727 e del 1732 e ai conti dell'ambasciatore. Il testamento e l'inventario *post mortem* si conservano a Paris, Arch. nat., MC/ET/LXIX/331, 12 aprile e 30 settembre 1737.

⁸²⁰ PICHON 1880, II, p. 56 n° 280.

⁸²¹ Le misure inferiori del dipinto passato a Parigi alle vendite Viallis del 28 dicembre 1781 e 28 gennaio 1782 e a quella del 4 marzo 1782 non permette l'identificazione. La tela è a *pendant* con un *Giudizio di Mida*. Cfr. Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 61-62. Un *Giudizio di Paride* compare privo di misure in diverse aste inglesi (1747, 1768, 1782, 1790), in un caso insieme ad un quadro compagno non specificato. Cfr. Getty Provenance Index Databases.

pollici e mezzo per 4 piedi di larghezza (170,1 x 129,6 cm), acquistata nel 1723 da Pierre Gruyn⁸²², era ritenuta da alcuni opera di Romanelli, attribuzione confutata però dal giudizio dei migliori intendenti d'arte come i pittori Forest e Rigaud⁸²³. La celebre invenzione reniana è nota nelle due versioni originali in collezione privata e nelle copie dell'Accademia di San Luca e della Pinacoteca Vaticana⁸²⁴.

Una tela di questo soggetto riferita a Romanelli appare all'asta tra il 1765 e il 1766, con delle dimensioni inferiori solo per l'altezza⁸²⁵. È interessante mettere sin da ora in evidenza come nelle descrizioni dei dipinti del conte d'Hoym il nome del viterbese sia sempre associato a quello di Reni nell'attribuzione delle opere, elemento che ritroveremo anche in diversi cataloghi di vendita francesi della seconda metà del Settecento, oltre che nella letteratura artistica.

Come per i casi appena ricordati, le prime opere di Romanelli ad apparire negli inventari dei primi decenni del Settecento sono dipinti già presenti in collezioni francesi almeno dalla fine del secolo precedente. Così è certamente per i due *pendants* dell'inventario di Bauyn de Cormery (1701)⁸²⁶ con la *Natività* e l'*Annunciazione*, che ritroviamo tra i beni di Marie Desqueulx in una memoria del 1703⁸²⁷. Per il secondo dipinto abbiamo proposto un'identificazione con un quadro in collezione privata francese. Così ugualmente per le tele della *Maddalena* e della *Madonna col Bambino e san Giovannino* in collezione di Boyer d'Éguilles, disperse alla sua morte nel 1709 e note attraverso le incisioni realizzate a partire dalla fine del XVII secolo da Sébastien Barras (fig. A.III.49) e Jacob Coelemans (fig. A.III.52). Se la *Maddalena* è conosciuta anche attraverso una buona copia (se non addirittura un originale) conservata a Tours (fig. IV.10), grazie all'incisione di Barras abbiamo potuto riconoscere il secondo dipinto nella tela della Fondazione Roma (fig. IV.11), un'opera che fa la sua comparsa in numerosi cataloghi di vendita parigini della seconda metà del Settecento, sui quali ci soffermeremo in seguito parlando delle collezioni e dei loro proprietari⁸²⁸.

In altri cabinet nobiliari della prima metà del Settecento erano conservati alcuni dipinti attribuiti a Romanelli. Nell'inventario di Louis-Henri de Bourbon, principe di Condé (1692-1740), tra le opere poste nel suo hôtel parigino, è menzionata una tela raffigurante la *Madonna col Bambino, san Giuseppe*,

⁸²² L'informazione è confermata dalla presenza, nell'inventario del 1722, di una Fortuna di Guido Reni (lotto 39). Cfr. Paris, Arch. nat., MC/ET/XIV/255, inv. *post mortem* di Pierre Gruyn del 16 marzo 1722.

⁸²³ PICHON 1880, II, p. 55 n° 278. Nella nota è specificato come l'opera sembrerebbe dell'ultimo periodo dell'artista, motivando per questa ragione una certa debolezza del dipinto.

⁸²⁴ Cfr. PEPPER 1988, pp. 287-288, nn° 158-159, tavv. XII e 148 e PEPPER, MAHON 1999.

⁸²⁵ Tela di 6 piedi su 4 piedi (194,4 x 129,6 cm). Vendite del 13 maggio e 2 dicembre 1765 e del 15 dicembre 1766. Cfr. Tabella cataloghi di vendita francesi dipinti nn° 16, 19.

⁸²⁶ WILDENSTEIN 1967, p. 11 nn° 476-477. Cfr. Appendice I – Fonti (A.I.4)

⁸²⁷ Paris, Arch. nat., MC/ET/XXXVI/319, *Dépôt par Marie Desqueulx*, 26 maggio 1707, contenente una memoria del 1703. È qui che anche il secondo dipinto con l'Annunciazione è definito come un originale di Romanelli. Cit. in RAMBAUD 1964-1971, I, pp. 519-520. Cfr. Appendice I – Fonti (A.I.4)

⁸²⁸ L'opera è presente alle vendite del principe di Conti (1777), del barone di Saint-Julien (1784, 1785), di Charle-Alexandre de Calonne (1788). Cfr. Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 41, 71, 75.

*santa Caterina e due angeli*⁸²⁹. In quello di Françoise-Félicité de Colbert de Torcy (1698-1749), stilato alla sua morte per volontà del marito, il maresciallo e marchese André-Joseph d'Ancezune, sono rubricate due tele di Romanelli corredate anche di misure⁸³⁰: nel cabinet del marchese si trovavano una *Madonna col Bambino* (117,4 x 91,8 cm) e una *Mater dolorosa* (118,1 x 89,1 cm), quest'ultima proveniente dalla guardaroba come insieme ad altri nove dipinti ma posta nello stesso cabinet in occasione della stesura dell'inventario⁸³¹.

Il nome di Romanelli è citato anche nei fondi di dipinti di alcuni *peintres-marchands*. Nell'inventario redatto nel dicembre del 1700, dopo la morte di Nicole-Catherine Malafaire, moglie del pittore André Van Heck⁸³², è ricordato un lotto di cinque dipinti tra i quali, oltre ad una *Testa* di Rembrandt e uno schizzo di Van Dyck col *Martirio di san Pietro*, è presente «une mere de pitié de romanel avec sa bordure dorée»⁸³³. Alla morte di Charles Hérault nel 1718, appartenente ad una dinastia di pittori e mercanti d'arte⁸³⁴, sono invece registrate due tele prive di cornici, definite come copie da opere del viterbese: «une Madelaine et un amour» e «la Poesie et la peinture»⁸³⁵. Difficile esprimersi con sicurezza sui presunti modelli romanelliani dai quali furono eseguite le due copie. Lasciando momentaneamente da parte la Maddalena con il putto, le uniche due creazioni del viterbese che possono avvicinarsi solo parzialmente al secondo dipinto menzionato nell'inventario sono uno degli affreschi di Palazzo Lante con *La Poesia e la Storia* e il dipinto inglese di Wilton House con *L'Armonia tra la Storia e la Poesia*, noto anche attraverso l'incisione di Dean del 1786 (fig. A.III.64).

Dipinti di Romanelli nei cataloghi di vendita francesi del Settecento

A differenza dell'Inghilterra, dove il nome di Romanelli è presente alle aste londinesi sin dai primi decenni del Settecento, per la Francia è necessario attendere almeno fino al quinto decennio del XVIII secolo per trovare le prime menzioni del pittore viterbese, periodo nel quale le vendite cominciano a dotarsi di cataloghi stampati. Proprio a partire del 1740 inventari, e soprattutto i cataloghi d'asta, registrano un eccezionale incremento di dipinti e disegni attribuiti all'artista.

Il banchiere Pierre Crozat (1665-1740) aveva riunito nel suo hôtel parigino, sito accanto al Palazzo Mazzarino in rue de Richelieu, una cospicua e celebre collezione di pittura, composta da 476

⁸²⁹ Paris, Arch. nat., MC/ET/CXV/513, *Inventaire après décès de Louis-Henri de Bourbon*, 17 febbraio 1740. Cfr. RAMBAUD 1964-1971, I, p. 594.

⁸³⁰ Paris, Arch. nat., MC/ET/I/441, *Inventaire après décès de Françoise-Félicité de Colbert*, 5 maggio 1749.

⁸³¹ RAMBAUD 1964-1971, II, pp. 938-939.

⁸³² Sul pittore e mercante si veda SCHNAPPER 1994 (2005), p. 90.

⁸³³ Paris, Arch. nat., MC/ET/VII/165, *Inventaire après décès de Nicole-Catherine Malafaire*, 23 dicembre 1700, lotto 39. Cit. in RAMBAUD 1964-1971, II, p. 775. Cfr. Appendice I – Fonti (A.I.4)

⁸³⁴ Sulla famiglia Hérault si veda SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 105-107.

⁸³⁵ Paris, Arch. nat., MC/ET/XCVII/184, *Inventaire après décès de Charles Hérault*, 27 luglio 1718, lotti 99 e 171. I dipinti non sono presenti nell'inv. di Antoine Hérault del 1661. Cit. senza trascrizione in COQUERY 1994. Cfr. Appendice I – Fonti (A.I.4).

dipinti, alla quale si aggiungeva una ancor più prestigiosa raccolta di disegni⁸³⁶. Tra i quadri delle scuole regionali italiane, che rappresentavano più della metà della collezione, sono registrati quattro dipinti di Romanelli. Grazie alla descrizione topografica dell'inventario del 1740, sappiamo che i numeri 63 e 64 si trovavano entrambi appesi nel *cabinet rouge* vicino alla galleria⁸³⁷. Il primo era un piccolo rame (44,7 x 39,3 cm) che raffigurava *Le tre Marie al sepolcro*, il secondo, una grande tela alta più di due metri di altezza (220,6 x 148,8 cm), rappresentante invece la *Maddalena con un angelo*, era definita significativamente dall'estensore dell'inventario «dans le goût du Guide»⁸³⁸. I restanti due piccoli quadri attribuiti a Romanelli erano su tavola e venivano indicati come ritratti di giovani fanciulle⁸³⁹. Di quest'ultimi non abbiamo più notizie dopo la morte di Crozat, mentre i primi due quadri si rintracciano nei passaggi della collezione presso gli eredi. Stuffmann ha ipotizzato che il dipinto della Maddalena di Romanelli sia stato promosso ad originale di Guido Reni e sia pertanto da riconoscere nella «Sainte Madeleine renonçant au monde et se dépouillant de tous ses ornements» assegnata al bolognese da Mariette nel catalogo da lui curato in occasione della vendita dei dipinti di uno dei tre nipoti di Crozat, Joseph-Antoine barone di Tugny (1696-1751) avvenuta nel 1751⁸⁴⁰. Per quanto riguarda le Marie al sepolcro di Cristo, il rame è invece descritto puntualmente nel *Catalogue des Tableaux du Cabinet de M. Crozat, Baron de Thiers* del 1755, vera guida ai dipinti che ornavano la residenza di Louis-Antoine Crozat (1699-1770), altro nipote ed erede del collezionista⁸⁴¹. Il dipinto viene anche menzionato da Hébert nel suo *Dictionnaire pittoresque et historique* del 1766 tra le opere del *cabinet de travail* del barone⁸⁴². L'opera, infine, fu acquistata per il tramite di François Tronchin nel 1772 per le collezioni di Caterina II di Russia all'Hermitage e ricordata nel castello di Tsarskoe Selo da Stuffmann, anche se non più esposta all'epoca⁸⁴³. Una probabile copia su tela di questo dipinto, di simili dimensioni, è stata venduta da Dorotheum nel 2013 (fig. IV.19)⁸⁴⁴. Dobbiamo constatare che proprio nel 1770 e nel 1772 un dipinto su rame di stesso soggetto e con le medesime misure passava all'asta a Parigi e a Versailles, dove venne acquistato dal mercante Jean-Baptiste-Pierre Lebrun⁸⁴⁵. I nipoti di Pierre Crozat, al quale si deve aggiungere anche il primogenito, Louis-François Crozat

⁸³⁶ Per la figura di Crozat e la sua collezione di pittura si veda STUFFMANN 1968.

⁸³⁷ *Ivi*, p. 113.

⁸³⁸ *Ivi*, pp. 61-62 nn° 40-41.

⁸³⁹ *Ivi*, p. 62 nn° 42-42bis. I due dipinti misuravano rispettivamente 20,3 x 14,9 cm e 29,8 x 21 cm e si trovavano uno nella camera del defunto e l'altro nella cosiddetta galleria nuova.

⁸⁴⁰ MARIETTE 1751, p. 38 n° 137. Il dipinto ha quasi le stesse misure (h. 6 pieds 3 pouces l. 4 pieds 8 pouces) della *Maddalena* dell'inventario 1740 (h. 6 pieds 9 pouces l. 4 pieds 7 pouces).

⁸⁴¹ LA CURNE DE SAINTE-PALAYE 1755, p. 69. Cfr. Appendice I – Fonti ... Sui passaggi ereditari della collezione si veda STUFFMANN 1968, pp. 32-35.

⁸⁴² HÉBERT 1766, p. 104. Cfr. Appendice I – Fonti n° 113.

⁸⁴³ *Ivi*, p. 61 n° 40.

⁸⁴⁴ Dorotheum, Vienna 17 aprile 2013, lotto 812. Olio su tela, 46 x 37 cm. Venduto come cerchia di Romanelli.

⁸⁴⁵ Per le vendite del 2 aprile 1770 e del 13 gennaio 1772 si veda la Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 22, 24. La descrizione dell'opera alla prima vendita “Les trois Maries prêtes à entrer dans le Tombeau, & reçues par un Ange qui est assis à la porte” rispecchia da vicino il dipinto passato in vendita da Dorotheum.

marchese di Châtel (1691-1750), non si limitarono ad ereditare i quadri dello zio ma furono anch'essi collezionisti e diverse opere entrarono nelle loro raccolte. Così nell'atto di vendita dei dipinti del barone di Thiers all'imperatrice russa, datato 1772, oltre al già menzionato quadro con le pie donne alla tomba di Cristo, è registrato un altro piccolo rame raffigurante *Il Giudizio di Paride* (24,3 x 35,1 cm)⁸⁴⁶, che può essere identificato nel dipinto dell'Hermitage riconosciuto come una copia da Carlo Maratti⁸⁴⁷.

Dipinti di Romanelli sono presenti in diverse collezioni principesche e aristocratiche. In quella riunita da Vittorio Amedeo I di Savoia-Carignano (1690-1741) nell'Hôtel de Soissons, dove forte era la presenza della pittura italiana di Cinque e Seicento, erano presenti due opere ritenute originali e una terza vicina alla maniera del viterbese, tutte messe in vendita con il resto della raccolta nel 1742⁸⁴⁸. I dipinti, di difficile identificazione e anche di dubbia attribuzione, erano un piccolo dipinto su tavola con *Apollo che scocca delle frecce a Mercurio* (29,7 x 43,2 cm), una rame con una *Danae* (43,2 x 32,4 cm) e un'*Amazzone* anch'essa su rame (18,9 x 27 cm) definita però nel "goût" di Romanelli⁸⁴⁹. La cautela con la quale bisogna accostarsi a molte delle attribuzioni contenute nei cataloghi di vendita dell'epoca è esemplificata dalla vendita di Marie-Joseph duca di Tallard (1684-1755) che possedeva un quadro di un *San Giovanni Battista in prigione* (129,6 x 97,2 cm) definito nel catalogo bellissimo e dato a Romanelli del quale viene tracciato un breve profilo biografico-artistico⁸⁵⁰. Questo pedigree, certificato da esperti come Pierre Rémy e Jean-Baptiste Glomy autori del catalogo, viene però messo in discussione dall'annotazione di un conoscitore come Pierre-Jean Mariette il quale non riconosce il fare del pittore definendo il quadro "batârd"⁸⁵¹.

Il principe di Conti, Louis-François di Borbone (1717-1776), grande collezionista che riunì all'incirca 1450 pitture nel suo hôtel nel Marais, possedeva cinque o sei dipinti di mano di Romanelli che si ritrovano menzionati nelle vendite che tra il 1777 e il 1779 si susseguirono e attraverso le quali fu dispersa la collezione⁸⁵². In essa figuravano due *pendants* (43,2 x 67,5 cm) con un soggetto di storia romana – il *Ratto delle Sabine* – e uno di storia tedesca – le *Donne di Weinsberg* –, una piccola *Assunzione della Vergine* (37,8 x 28,3 cm), una *Giustizia* (129,6 x 97,2 cm) e una *Madonna col Bambino e san Giovannino* (64,8 x 51,3 cm) che secondo un'annotazione apposta in uno dei cataloghi di vendita del 1777 corrispondeva ad un altro lotto del catalogo con una *Sacra Famiglia* (64,8 x 54) di coincidenti

⁸⁴⁶ Paris, Arch. nat., MC/ET/LHI/482, *Vente de tableaux pastels et desseins. Les héritiers de M. Le Baron et de Mamade la baronne de Thiers à l'Imperatrice de Russie*, 4 gennaio 1772, lotti 32-33. Cfr. Appendice I – Fonti (A.I.4).

⁸⁴⁷ Olio su rame, 24,5 x 35 cm. Cfr. VSEVOLOZSKAJA 2010, p. 230 n° 151. L'originale di Maratti è posto nel soffitto del palazzo di Tsarskoe Selo.

⁸⁴⁸ WILDENSTEIN 1982, p. 44. Il catalogo di vendita è pubblicato con le integrazioni tratte dall'inventario topografico del 1741 da DARDANELLO, MARTINETTI e RIZZO in SPANTIGATI 2012, pp. 298-305.

⁸⁴⁹ Cfr. Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 1-3.

⁸⁵⁰ Cfr. Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti n° 7.

⁸⁵¹ «Je n'y trouve point le faire de Romanelli, c'est un tableau bâtard». Cfr. Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti n° 7.

⁸⁵² Sulla collezione si veda BUBMANN 2012.

dimensioni⁸⁵³. Alcune di queste opere sono fortunatamente ancor oggi identificabili. Silvia Bruno ha pubblicato un'allegoria della *Giustizia* in collezione privata parigina (fig. IV.20)⁸⁵⁴ che proponeva di individuare con la tela di medesimo soggetto e simili dimensioni descritta accuratamente in un catalogo di vendita del 16 maggio 1801, nel quale era precisata la provenienza dal cabinet di François-Michel Harenc de Presles (1710-1802), i cui dipinti furono messi in vendita nel 1792. Un'altra annotazione riferisce che il dipinto corrispondeva al lotto numero 28 della vendita Conti, permettendo così di aggiungere alla corretta proposta della studiosa i diversi passaggi d'asta precedenti al 1801. La precisione con cui viene descritta la figura in tutti i cataloghi di vendita – «une jeune femme, vue à mi-corps, la tête de trois-quarts, le bras droit appuyé sur un fasceau d'armes, tenant des balances de la main gauche; elle est vêtue d'une tunique bleue recouverte d'une draperie jaune. Le fond est terminé par un paysage qui se détache d'un ciel brillant» – così come pure le sue dimensioni (129 x 97 cm) permettono di rintracciare il dipinto già nelle due vendite di Pierre-Nicolas Caulet d'Hauteville del 1774 e 1775, dove fu acquistato per il principe di Conti⁸⁵⁵. Successivamente all'ingresso in quest'ultima collezione, la tela sarà presente nei cabinet di dipinti dell'abate Renouard, canonico di Cambrai, il cui catalogo di vendita è del 1780 per poi entrare nella già ricordata raccolta di Harenc de Presles⁸⁵⁶. È nel cabinet di dipinti di quest'ultimo che la Giustizia è menzionata, insieme ad altri cinque dipinti “capitali” di Guido Reni, Carlo Dolci, Guido Cagnacci e Bartolomé Murillo nella *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris* di Luc-Vincent Thiéry del 1787⁸⁵⁷. La seconda opera della collezione Conti che possiamo sottrarre al velo dell'anonimato è la Sacra Famiglia descritta in maniera più puntuale come «La Vierge tenant l'Enfant Jésus; Saint-Jean parût désirer un oiseau qui s'envole» che corrisponde, nonostante le misure leggermente inferiori, alla tela della Fondazione Roma (fig. IV.11, 73 x 60 cm) già citata a proposito del cabinet di Boyer d'Éguilles e per l'incisione tratta da Barras. Finora il dipinto era stato messo in relazione alla sola vendita del barone di Saint-Julien (1715?-1795) del 1784. Rimasto probabilmente invenduto, il dipinto fu acquistato alla seconda asta del barone (1785) da parte di Charles-Alexandre de Calonne (1734-1802) nel cui catalogo di vendita del 1788 lo ritroviamo⁸⁵⁸. L'opera dovette riscuotere un certo interesse come sembra dimostrare il dipinto di più piccole dimensioni passato all'asta parigina di

⁸⁵³ Cfr. Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 38-42. La nota, in base alla quale nei lotti 29 e 860 sarebbe descritto lo stesso dipinto, è sul catalogo conservato presso la Bibliothèque Municipale d'Orléans.

⁸⁵⁴ Olio su tela, 120 x 85 cm. Cfr. BRUNO 2007, pp. 323-324 fig. 11, 329 n. 103.

⁸⁵⁵ In queste prime due vendite la figura femminile, descritta pressappoco come in tutti i successivi cataloghi di vendita, era denominata col nome greco della giustizia, Themis. Cfr. Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 30-31, 40.

⁸⁵⁶ Cfr. Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 56, 99. Per i successivi passaggi ottocenteschi si rimanda al sito Getty Provenance Index Databases.

⁸⁵⁷ THIÉRY 1787, I, p. 444. Cfr. Appendice I – Fonti n° 164.

⁸⁵⁸ Una nota sul catalogo del 1788 conservato alla National Gallery di Londra sottolineava il cattivo stato di conservazione dell'opera alla momento della vendita Saint-Julien, ragione per la quale fu restaurato e reintelato. Per i successivi passaggi di proprietà si veda il Getty Provenance Index Databases.

Jean-Baptiste Guyot nel 1809 forse copia dalla tela in questione⁸⁵⁹. Seppur non citato esplicitamente, doveva essere questo il dipinto di Romanelli al quale faceva riferimento Thiéry nella sua guida del 1787 parlando di «un Romanelli plein de graces»⁸⁶⁰, ricordato insieme ad un dipinto di Cignani e Reni tra i capolavori del cabinet di Calonne. Difficile esprimersi sui restanti quadri dati a Romanelli nella raccolta Conti, che non possono essere messi in relazione con nessuna opera nota del viterbese, ma vorremmo riportare l'attenzione sul dipinto raffigurante le *Donne di Weinsberg*. Benché il soggetto di storia tedesca sia principalmente trattato in area nordica, è interessante notare l'esistenza di un disegno, conservato a Lipsia e illustrante questo episodio, realizzato da Lazzaro Baldi e ritoccato da Natoire (fig. IV.21)⁸⁶¹.

Alcuni dipinti attribuiti al viterbese, che ritroviamo in alcune di queste collezioni, sembrano rispecchiare la fortuna incontrata da qualche composizione realizzata in Francia da Romanelli, come ad esempio gli affreschi di Palazzo Mazzarino. Due rametti, appartenuti all'amatore Augustin Blondel de Gagny (1695-1776) e acquistati successivamente dal barone di Saint-Julien⁸⁶², devono essere messi in relazione con il mito di Narciso e il mito di Danae affrescati specularmente nella volta della galleria mazzarina. Le due composizioni ad affresco coincidono con le descrizioni fornite nei cataloghi di vendita dei collezionisti: Narciso che si specchia sul bordo di una fontana mentre un amore scocca un dardo e Danae distesa e un amore in cielo⁸⁶³. Il solo Narciso può riconoscersi nel rame passato in vendita a Parigi nel 1799⁸⁶⁴. I due dipinti dovevano essere particolarmente apprezzati poiché sono tra i rari quadri di Romanelli in collezione privata francese ad essere menzionati dalla letteratura artistica contemporanea. Già nel 1766 il *Dictionnaire pittoresque et historique* di Hébert li menziona entrambi nella *petite antichambre de l'appartement à coucher* di Blondel de Gagny⁸⁶⁵. Se i due quadri sembrano irreperibili col passaggio nel XIX secolo – salvo non si vogliano riconoscere nei due rami “nello stile di Albani” raffiguranti Narciso e Venere e l'Amore assegnati però a Filippo Lauri in una vendita del 1817 senza indicazione delle dimensioni⁸⁶⁶ – un altro rame leggermente più

⁸⁵⁹ Ricordato da BRUNO in BERNARDINI, BUSSAGLI 2015, p. 377 n° 63.

⁸⁶⁰ THIÉRY 1787, p. 169.

⁸⁶¹ Museum der Bildenden Künste, inv. NI. 5138, 27,8 x 47 cm. Cfr. K.-H. MEHNERT in *Chefs-d'œuvre du musée des Beaux-Arts de Leipzig* 1993, p. 235, n° 121 e CAVIGLIA-BRUNEL 2012, p. 502, n° R. 43.

⁸⁶² Vendita Blondel de Gagny del 1776 e vendita Saint-Julien 1785. Cfr. Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 38, 74.

⁸⁶³ I rami hanno misure leggermente differenti nei due cataloghi: 18,9 x 25,6 cm (1776) e 24,3 x 32,4 cm (1785). Nel catalogo Saint-Julien Danae, non identificata, è definita come “une Femme couchée”. Il soggetto nel corso del Settecento era interpretato come Venere svegliata da Amore. Cfr. la descrizione di A.-N. DEZALLIER D'ARGENVILLE 1749.

⁸⁶⁴ Parigi, vendita 24 giugno 1799. Il catalogo indica una provenienza estera per le opere in vendita ma probabilmente alcune opere dovevano essere in collezioni francesi come proverebbero le misure del piccolo rame con «Narcisse se mirant dans une fontaine» di 19 x 25 cm coincidenti con il dipinto Blondel de Gagny e Saint-Julien.

⁸⁶⁵ HÉBERT 1766, p. 58. Cfr. Appendice I – Fonti n°...

⁸⁶⁶ Parigi, vendita Bordier o Bareira del 27-28 gennaio 1817. Cfr. Getty Provenance Index Databases.

grande passato da Sotheby's mostra la favola di Narciso (fig. IV.22, 33,4 x 44,5 cm)⁸⁶⁷ in una variante della composizione affrescata.

Dipinti attribuiti a Romanelli e raffiguranti la *Fuga di Enea dall'incendio di Troia*, altro soggetto affrescato nella galleria mazzarina, sono presenti in alcuni cataloghi di vendita francesi in tre differenti versioni. Quella della vendita del duca di Saint-Aignan, Paul-Hippolyte de Beauvillier (1684-1776)⁸⁶⁸, era una tela di piccole dimensioni (37,8 x 45,9 cm) di circa 12 figure, la cui composizione è stata rapidamente schizzata da Gabriel de Saint-Aubin a margine del catalogo di vendita in suo possesso⁸⁶⁹. Da questo schizzo possiamo comprendere che la composizione con i personaggi in fuga verso sinistra doveva essere assimilabile a quella dell'affresco⁸⁷⁰. Simile composizione ma di più grandi dimensioni (86,4 x 102,6 cm) doveva essere la tela passata ad un'asta parigina del 1784⁸⁷¹, ma ancora maggiori erano le misure del terzo dipinto (162 x 199,8 cm) in collezione di Louis-César-Renaud, il duca di Choiseul-Praslin (1735-1791). La puntuale descrizione del quadro contenuta nel catalogo della vendita del 1793 ci consente di proporre un'identificazione con la tela venduta da Christie's a Londra nel 2003 simile nelle misure (fig. IV.23, 157 x 213 cm) e perfettamente corrispondente nella scena raffigurata dalla descrizione⁸⁷².

La forte attrazione esercitata da Parigi come centro del mercato dell'arte nella seconda metà del Settecento porta a scegliere la capitale francese come luogo più adatto per la vendita di interi cabinet di provenienza straniera. È il caso della collezione romana del conte Ottavio Suderini giunta a Parigi nel 1783 per essere dispersa all'asta organizzata da Alexandre Joseph Paillet, ma che le macchinazioni orchestrate dal rivale Lebrun fecero annullare⁸⁷³. Il catalogo di vendita, particolarmente ricco in opere italiane, ma di discutibile qualità secondo Lebrun, presentava ben quattro dipinti attribuiti al viterbese⁸⁷⁴: un ovato con una *Lotta tra amorini e baccarini*, altre due tele di formato ovale messe a pendant con *Santa Cecilia suona l'organo* e *San Francesco morente e l'angelo che suona il violino* ed infine un dipinto con *Venere e Adone*. Lasciando momentaneamente da parte il primo dipinto, evidente copia da una composizione di Reni, vorremmo menzionare un disegno di Romanelli che sembrerebbe attestare l'esistenza di una composizione raffigurante *San Francesco morente e l'angelo che suona il violino*. Il disegno in questione (fig. IV.24), proveniente dalle collezioni settecentesche di Richard Houlditch e Joshua Reynolds e passato una prima volta ad un'asta

⁸⁶⁷ Sotheby's, New York, 30 January 2014, lot 55.

⁸⁶⁸ Sulla collezione del duca de Saint-Aignan si veda LE MOËL, ROSENBERG 1969.

⁸⁶⁹ *Ivi*, p. 63.

⁸⁷⁰ Dal leggero schizzo si possono notare con certezza le figure di Enea e del padre Anchise sulle sue spalle, quella del piccolo Ascanio che li precede e forse Creusa alle loro spalle. Cfr. Appendice Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti n° 36.

⁸⁷¹ Cfr. Appendice Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti n° 70.

⁸⁷² Christie's, London, 10 December 2003, lot 87.

⁸⁷³ MICHEL 2007, p. 260.

⁸⁷⁴ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 67-69.

Christie's a Londra nel 1975, è recentemente riapparso alla vendita newyorkese della stessa casa d'aste⁸⁷⁵.

Altre due tele possono essere distinte tra le numerose menzioni di opere del pittore viterbese appartenenti a collezioni francesi del Settecento, com'è il caso di quella di Jacques-Laure Le Tonnelier, bailli de Breteuil (1723-1785), ambasciatore di Malta a Roma tra il 1757 e il 1777⁸⁷⁶. Nell'inventario *post mortem* del 1785 sono menzionati appesi nella sua galleria due quadri di Romanelli, uno dei quali rappresenta Agar⁸⁷⁷. Maggiori precisazioni su questo dipinto, ma soprattutto sull'identità del soggetto raffigurato dall'altro, ci provengono dal catalogo di vendita redatto da Lebrun nel 1786, dove le tele sono descritte come due *pendants*: «l'un représentant Agar dans le desert. On la voit au milieu du Tableau, presqu'à genoux, & vêtue d'une tunique jaune & d'une draperie bleue, montrant son fils qui se meurt, tandis que l'Ange lui montre une Fontaine; l'autre offre une Femme prête à se poignarder avec une flèche qu'elle tient de la main droite, qu'un Guerrier s'empresse de lui arrêter; à droite & dans le haut du Tableau l'on voit un Amour inquiet sur son sort»⁸⁷⁸. Le due tele misuravano 51,3 x 67,5 cm. Il soggetto del secondo dipinto – non riconosciuto dall'estensore del catalogo e taciuto da quello dell'inventario – rappresenta l'episodio tassiano di Rinaldo che impedisce ad Armida di togliersi la vita. Le dimensioni e le precise descrizioni contenute nel catalogo permettono senza ombra di dubbio di identificare le tele nell'*Agar e l'angelo* (fig. IV.25) e nel *Rinaldo e Armida* (fig. IV.26) apparse separatamente a due aste di Christie's⁸⁷⁹. Un disegno *d'après* Romanelli, eseguito da “monsieur Gérard” e citato nel catalogo di vendita del 1786, potrebbe riprodurre uno dei due dipinti del viterbese posseduti dal collezionista, il quale fece copiare da Jean-Robert Ango e da altri artisti le opere della sua raccolta, riunita durante il soggiorno romano (1757-1777), facendone realizzare un vero e proprio album illustrato⁸⁸⁰.

Un solo dipinto, attualmente presente nelle collezioni pubbliche francesi, può, a parere di chi scrive, essere messo in relazione ad uno presente in un cabinet settecentesco. La tela di formato ovale con *Venere e Adone che parte per la caccia* (fig. IV.27, 52 x 68 cm), che dal 1895 era presente nelle collezioni del Musée des Jacobins di Morlaix a titolo di deposito del Louvre e di proprietà del museo bretone dal 2013, era definita nei primi cataloghi del museo parigino come di *ancienne collection*, termine indicativo del suo ingresso nelle collezioni pubbliche in seguito alle confische rivoluzionarie. L'identità del proprietario dell'opera è stata chiarita grazie al confronto di documenti d'archivio solo

⁸⁷⁵ Christie's, New York, 31 January 2013, lot 51. Cfr. KERBER 1983, pp. 49, fig. 30, 128 n. 105

⁸⁷⁶ Sul collezionista si vedano ERGMANN 1986, YAVCHITZ-KOEHLER 1987 e BREJON DE LAVERGNÉE 1997.

⁸⁷⁷ Paris, Arch. nat., MC/ET/LV/67, inventario *post mortem* del bailli de Breteuil del 31 agosto 1785, lotto 384. Cfr. Appendice – Fonti (A.I.4).

⁸⁷⁸ Catalogo di vendita del 16 gennaio 1786, lotto 10. Cfr. Appendice Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti n° 79.

⁸⁷⁹ Christie's, London, 8 December 1995, lot 94, *Agar e l'angelo*; Christie's, New York, 25 May 2005, lot 47, *Rinaldo e Armida*. Si rimanda ai cataloghi d'asta per i passaggi collezionistici otto-novecenteschi delle opere.

⁸⁸⁰ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni n° 103. Sull'album di disegni in mano degli eredi del bailli si veda la bibliografia a lui relativa.

in parte pubblicati ma mai messi in relazione al dipinto stesso. Nel rapporto stilato nel giugno 1793 a proposito degli oggetti d'arte sottratti dalla vendita dei beni appartenuti all'*émigré* Breteuil, i membri della commissione dei monumenti Boizot, Moreau e Desmarest citano «Un tableau, de forme ovale, par Romanelli» che si trovava al primo piano dell'Hôtel de Breteuil in rue Dauphin⁸⁸¹. Il soggetto del dipinto, qui non indicato, ci è riferito nella *Note des tableaux [...] provenants de l'émigré Breteuil* stilata nel 1795 dove la prima voce del piccolo gruppo di dipinti è proprio il *Venere e Adone* di Romanelli ora conservato a Morlaix⁸⁸². Il personaggio in questione era Louis Auguste Le Tonnelier, barone di Breteuil (1730-1807), ambasciatore e ministro di Luigi XVI, espatriato alla vigilia dello scoppio della Rivoluzione, nonché cugino del bailli de Breteuil.

Anche alcuni esponenti dell'amministrazione statale erano in possesso di qualche dipinto di Romanelli, come dimostrano i cataloghi di vendita di Gautier, segretario del re, e della vedova di Pierre-François Gallois, esattore generale delle finanze. Alla vendita del primo, avvenuta nel 1759, erano presenti tre quadri del viterbese raffiguranti *Agar e Ismaele*, *Dalila e Sansone* e una *Musa*⁸⁸³. Quest'ultima, grazie alle misure indicate nel catalogo, può essere riconosciuta nella tela d'identiche dimensioni e soggetto declassata a scuola di Romanelli e registrata tra i beni appartenuti a Philippe de Noailles duca di Mouchy (1715-1794)⁸⁸⁴. Tra i dipinti messi in vendita nel 1764 dopo la morte di madame Gallois si trovavano menzionati una tela o schizzo per un soffitto raffigurante il sorgere del sole, probabilmente un carro di Apollo e l'Aurora, e una grande tela raffigurante la *Fama accompagnata dalle arti*, nuovamente messi all'asta l'anno successivo⁸⁸⁵.

Dipinti del viterbese erano infine presenti nelle collezioni di alcuni artisti francesi, il numero di queste opere era notevolmente minore rispetto a quello dei disegni. Nel catalogo della vendita di Jean-François de Troy (1679-1752), morto a Roma dove dal 1738 al 1751 visse in qualità di direttore dell'Accademia di Francia, sono ricordati due piccoli rami a *pendant* raffiguranti il *Ratto di Europa* e *Venere e Amore*⁸⁸⁶. Il pittore e mercante Joseph Aved (1702-1766) e lo scultore Claude-Philippe Cayeux (1688-1769) possedevano un dipinto ciascuno attribuito al viterbese: nel cabinet del primo, dove predominava la pittura nordica era presente una piccola tela con una mezza figura di Ninfa, mentre lo scultore possedeva un quadro di soggetto allegorico anch'esso di non grandi dimensioni⁸⁸⁷. Infine, tre tele di Romanelli furono vendute nel 1776 dal pittore e mercante Guillaume Martin

⁸⁸¹ Pierrefitte-sur-Seine, Arch. nat., F/17/1263, *Rapport des citoyens Boizot, Moreau et Desmarest, membres de la commission des monuments, relativement aux objets d'art et de science distraits de la vente du mobilier de l'émigré Breteuil, rue du Dauphin, section des Tuileries*, 1793, cit. in *Nouvelles archives de l'Art français*, 1901 (1902), XVII, p. 342.

⁸⁸² Pierrefitte-sur-Seine, Arch. nat., 20150044/52, *Note des tableaux et autres objets provenants de l'émigré Breteuil*, 12 agosto 1795, dossier 1. Cfr. Appendice I – Fonti n° ..

⁸⁸³ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 8-10.

⁸⁸⁴ Pierrefitte-sur-Seine, Arch. nat., F/17/*/372. Cfr. Appendice I – Fonti (A.I.4). Ringrazio la dottoressa Alice Ottazzi per la segnalazione.

⁸⁸⁵ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 11-12.

⁸⁸⁶ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti n° 13.

⁸⁸⁷ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 18, 21.

(1737-1800)⁸⁸⁸. Una *Maddalena nel deserto con due angeli in gloria* (97,2 x 72,9), per la quale segnaliamo la tela di medesimo soggetto, ma di dimensioni leggermente inferiori, pubblicata da Marcello Fagiolo dell'Arco⁸⁸⁹; un'*Erminia tra i pastori* e infine un quadro con *Mosè salvato dalle acque del Nilo*, composto da cinque figure, per il quale ricordiamo l'esistenza del dipinto di Indianapolis di poco più grande (fig. IV.14)⁸⁹⁰.

Vorremmo concludere questa prima indagine sui dipinti di Romanelli presenti nei cataloghi di vendita francesi del XVIII secolo con un'ultima proposta identificativa inerente una piccola tela attribuita all'*entourage* di Romanelli e conservata al museo Bernard d'Agesci di Niort (fig. IV.28)⁸⁹¹. Il dipinto, non in ottimo stato di conservazione, rappresenta la Vergine addolorata ai piedi della croce, alla quale due angeli mostrano gli strumenti della passione di Cristo. L'opera, di proprietà del museo dal 1843 tramite il lascito di Charles Amédée Chabosseau, può essere riconosciuta nella tela passata ad un'asta parigina del novembre 1776 ma con un'attribuzione a Ciro Ferri. Nel piccolo gruppo di quadri italiani registrati nel catalogo redatto da Verrier è descritto: «Un tableau plein d'expression & d'une belle couleur. Il représente la Vierge assise au pied de la Croix; deux Anges sont prosternés devant elle. L'un lui présente la couronne, & l'autre les clous. Plusieurs Chérubins sont dans le Ciel»⁸⁹². Dell'opera sono date anche le misure, 14 pollici di altezza per 11 di larghezza equivalenti a circa 37,8 x 29, 7 cm. Oltre alle dimensioni e alla testuale descrizione del dipinto, la decisiva prova della sua identità con quella conservata a Niort ci viene offerta dal disegno rapidamente schizzato da Gabriel de Saint-Aubin accanto al lotto in questione (fig. IV.29), che mostra a grandi linee proprio la composizione data a Ferri ma nella quale si può riconoscere un dipinto del viterbese. Il disegno preparatorio del dipinto, indiscutibilmente di Romanelli, si conserva al Courtauld Institute di Londra (fig. IV.30) ed è stato pubblicato da Kerber senza nessuna relazione con opere note del viterbese⁸⁹³.

Disegni di Romanelli nei cataloghi di vendita francesi del Settecento

Nel corso del Settecento, il pittore viterbese è ugualmente presente alle vendite parigine con numerosi disegni, alcuni dei quali ancora oggi identificabili in collezioni pubbliche e private. Come in precedenza ricordato, fatta eccezione per i due disegni attribuiti a Romanelli nell'inventario *post mortem* di Jean-Baptiste Colbert (1683), nel corso della seconda metà del Seicento le opere grafiche del viterbese sembrano essere completamente assenti (o passate sotto silenzio) nelle principali

⁸⁸⁸ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 32-34.

⁸⁸⁹ Collezione privata. Olio su tela, 71,5 x 58,5 cm. FAGIOLO DELL'ARCO 2001, pp. 117, 123 n. 41, tav. XXIX, fig. 56.

⁸⁹⁰ Indianapolis, Museum of Art, inv. 72.18. Olio su tela, 86,3 x 114,3 cm.

⁸⁹¹ Inv. 843.3.84, olio su tela, 47,7 x 35 cm. Attribuzione proposta da Michel Laclotte nel 2007. Cfr. la scheda sulla banca dati AGORHA <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00326949>

⁸⁹² DACIER 1953, p. 304 n° 10.

⁸⁹³ KERBER 1983, p. 49, 82 fig. 35.

collezioni francesi. Un esempio è rappresentato dal foglio, messo all'asta nel 2000 da Drouot, con il *Combattimento tra Barac e Sisara* (fig. IV.31), studio preparatorio per una delle tre tele d'oro sulla storia della profetessa Deborah conservate al Louvre⁸⁹⁴. Il disegno è stato messo in rapporto al foglio raffigurante una scena di battaglia e assegnato al viterbese nel catalogo della vendita di Gerhard Michael Jabach (Amsterdam 1753), nipote del celebre collezionista Everhard Jabach dal quale aveva ereditato una parte delle raccolte. La provenienza del disegno da queste, benché sia assente dall'inventario *post mortem* del 1695, sembra essere ulteriormente confermata dalla tipologia di montaggio molto simile a quello dei disegni appartenuti al banchiere originario di Colonia⁸⁹⁵.

Il primo e più consistente nucleo di disegni di Romanelli apparso nella Francia della prima metà del Settecento è quello riunito nella grandiosa raccolta di grafica di Pierre Crozat⁸⁹⁶. Nell'inventario del 1740, i 19201 disegni della collezione erano suddivisi in 202 cartelle, il cui contenuto non era sempre descritto in dettaglio. L'ordinamento cronologico e per scuole fu mantenuto anche nel catalogo di vendita del 1741, redatto con gran cura da Pierre-Jean Mariette, documento fondamentale per la conoscenza della collezione. L'attento studio condotto da Bernadette Py sull'esemplare posseduto e annotato dallo stesso Mariette, permettono di rintracciare un gruppo di almeno diciotto fogli attribuiti al pittore viterbese⁸⁹⁷. Questo è innanzitutto inserito nella sezione dedicata alla scuola romana del catalogo di vendita, insieme ad Andrea Sacchi, ai quali sono dedicati quattro lotti (nn° 280-283), dove però sono mescolati anche fogli e stampe di altri maestri coevi. Alcune di queste opere non sono identificabili, come nei casi della *Testa di baccante* e della *Vergine in gloria col Bambino e due sante in adorazione* che l'incisore Gabriel Huquier acquistò per la sua collezione e che si trovano nel catalogo di vendita del 1761 come provenienti dal Cabinet Crozat⁸⁹⁸. Fortunatamente altri fogli della raccolta grafica sono ben noti. Si tratta in particolar modo del piccolo gruppo di otto disegni colorati, studi di presentazione dell'appartamento estivo di Anna d'Austria, conservati al Nationalmuseum di Stoccolma: i quattro fogli con *Putti con gli attributi della Giustizia, della Forza, della Temperanza e della Prudenza* (figg. III.49-52) per la camera dell'alcova della regina e gli altri quattro con le allegorie della *Primavera*, dell'*Estate*, dell'*Autunno* e dell'*Inverno* (figg. III.37-40) dell'anticamera con le raffigurazioni delle stagioni⁸⁹⁹. Sempre presso il museo svedese si trovano l'*Orfeo e le baccanti* (fig. IV.32) – probabilmente da assegnare a Giacinto Gimignani – e quattro disegni di *Trofei d'armi*, questi ultimi espunti dal corpus del viterbese⁹⁰⁰. Questo insieme di

⁸⁹⁴ Paris, Drouot-Richelieu, 31 marzo 2000, lotto 1. Penna e inchiostro bruno su carta beige, 32,5 x 32,5 cm. Sulla *Tenture de Deborah* si vedano MICHEL 1998, IDEM 1999b.

⁸⁹⁵ Py 2001, pp. 264-264, 293.

⁸⁹⁶ Sulla collezione di disegni si vedano gli studi di HATTORI 1997 (1998), 1999-2000 e 2003.

⁸⁹⁷ L'edizione del catalogo de 1741 curata da Py è consultabile online tra le risorse del sito del *Département des Art graphiques* del Louvre. D'ora in avanti ci riferiremo a questa edizione nel seguente modo PY 2015.

Cfr. http://mini-site.louvre.fr/trimestriel/2015/Catalogue_Crozat/index.html

⁸⁹⁸ PY 2015, p. 180

⁸⁹⁹ *Ivi*, pp. 180-181. Cfr. BJURSTOM, MAGNUSSON 1998, nn° 813-820.

⁹⁰⁰ PY 2015, p. 181. Cfr. BJURSTOM, MAGNUSSON 1998, n° 821.

disegni di presentazione per le decorazioni ad affresco del Louvre, conservato a Stoccolma, fu acquistato dall'ambasciatore svedese a Parigi, il conte Carl Gustaf Tessin (1695-1770), durante il suo soggiorno del 1739-1742, probabilmente dal mercante-collezionista Joseph-Gabriel Agard, il cui nome compare come acquirente del lotto 282 contenente questi disegni⁹⁰¹. Tornando agli altri esercizi grafici della collezione, un “sacrificio” di Romanelli è ricordato dalle note di Mariette tra i diciassette disegni di diversi pittori bolognesi del lotto 610. La puntuale descrizione datane dal conoscitore⁹⁰², che ne fu anche proprietario, rende agevole riconoscere nel foglio il disegno del *Sacrificio di Zabide* (fig. IV.33)⁹⁰³, studio preparatorio per l'illustrazione incisa da Gérard Audran (fig. A.III.34) per il *Saint Louys* di Le Moyne⁹⁰⁴. Altri due fogli erano infine nel lotto 1070 contenente una miscellanea di disegni d'ornamenti, architetture e compartimenti per soffitti di differenti maestri italiani tra i quali Mariette crede di riconoscere due disegni di soffitti di Romanelli che è stato proposto di identificare con il *Ratto delle Sabine* (fig. III.45) e la *Continenza di Scipione* (fig. III.44) delle collezioni del Louvre, anch'essi studi di presentazioni per i riquadri affrescati nel gran cabinet della regina madre⁹⁰⁵. Un disegno recante un'antica attribuzione a Romanelli e suscettibile di provenire dalla collezione Crozat è stato indicato da Py nel foglio passato in vendita da Sotheby's a New York nel 1997 e raffigurante l'*Aurora in volo e Titone* (fig. IV.34), probabile composizione per un soffitto⁹⁰⁶.

Alcuni fogli s'incontrano nelle collezioni di altre celebri figure di collezionisti e conoscitori di disegni, come Pierre-Jean Mariette e Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, entrambi presenti nelle vesti di acquirenti alla vendita Crozat. Il primo possedeva qualche altro disegno di Romanelli. Il catalogo stilato da François Basan della collezione Mariette messa all'asta nel 1775 ne registra tre. Oltre al già citato *Sacrificio di Zabide*, comprato da Jean Denis Lempereur per il Cabinet du Roi e pertanto ora conservato al Louvre, sono registrati una grande composizione con *San Nicola*, di cui Gabriel de Saint-Aubin tracciò uno schizzo, e un *Baccanale*, nessuno dei due identificati con disegni noti o recentemente apparsi sul mercato. La collezione di Dezallier d'Argenville, sulla cui ricca composizione è stato dedicato uno studio da Jacqueline Labbé e Lise Bicart-Sée, comprendeva circa undici disegni assegnati nel catalogo del 1779 al nome di Romanelli⁹⁰⁷. Di questi fogli, non tutti

⁹⁰¹ Sul suo soggiorno parigino e sulla collezione grafica riunita dal conte svedese alla vendita Crozat si vedano in particolar modo BJURSTRÖM 1967, BERNARD-FOLLIOT 1985 e OLAUSSON 2012 (2013), soprattutto pp. 151-152. Su Agard si veda GADY, GLORIEUX 1999 (2000), in particolare p. 86 per alcuni acquisti di Tessin.

⁹⁰² MARIETTE 1853-862, V, p. 9: «un jeune homme se jettant au devant d'un prince barbare qui veut immoler une fille». L'autore specifica anche la provenienza dalla collezione Crozat.

⁹⁰³ PY 2015, pp. 363-364. Il disegno è conservato al Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3795. Cfr. BACOU 1983, n° 50 e BACOU, BEAN 1988, pp. 99-101 n° 126.

⁹⁰⁴ Cfr. Appendice III – Incisioni n° 34.

⁹⁰⁵ PY 2015, pp. 454-455. Disegni al Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 55298 e RF55299.

⁹⁰⁶ PY 2015, p. 482. Sotheby's, New York, 20 January 1997, lot 23, 33,1 x 25,4 cm (ovale). Sul verso del foglio sono schizzati una figura maschile nuda seduta e altre figure. Sul verso un'antica iscrizione identifica i due soggetti come “Aurora che calpesta Lotio/e lo studio che caccia le tenebre”. Richiamiamo l'attenzione su due dipinti passati in asta a Parigi nel 1765 (*Le lever de l'Aurore*) e nel 1798 (*Un sujet de l'aurore*) sono dati a Romanelli. Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 15, 117.

⁹⁰⁷ Sulla collezione si veda LABBÉ, BICART-SÉE 1996. Sui disegni di Romanelli le pp. 74-75.

ritrovati tra quelli entrati al Louvre, una parte conserva ancora l'attribuzione al viterbese datagli dal proprietario. Certamente il più importante di questi disegni è il *San Gaetano Thiene* (fig. IV.35), studio molto rifinito per l'incisione realizzata da Nicolas de Poilly (fig. A.III.29)⁹⁰⁸. Tre disegni su carta blu rappresentano invece schizzi a matita preliminari per alcune composizioni note del pittore: la *Fama e la Vittoria* (fig. IV.37) e la *Fortuna e il Tempo* (fig. IV.36)⁹⁰⁹ sono in relazione ai due compartimenti affrescati in Palazzo Lante a Roma, mentre la figura di un religioso in ginocchio con lo sguardo rivolto al cielo (fig. IV.38) è in rapporto alla pala di *San Lorenzo* per la Cattedrale di Viterbo (fig. IV.39, 1651 ca.)⁹¹⁰.

Disegni di Romanelli potevano incontrarsi anche nei *cabinets* di alcuni celebri collezionisti dell'aristocrazia francese, in parte già nominati come proprietari di qualche dipinto attribuito al viterbese. Il duca di Tallard ne possedeva almeno tre: un *Cristo in gloria* «très beau Dessein», un *Agar ripudiata da Abramo* e un piccolo disegno che una nota di Mariette considerava il migliore del lotto 511 contenente cinque fogli di Pietro da Cortona o della sua scuola⁹¹¹. Alla vendita del principe di Conti (1777) ritroviamo invece i due disegni appartenuti a Mariette – il *San Nicola* e il *Baccanale* – e i due studi di presentazione colorati del *Ratto delle Sabine* e della *Continenza di Scipione* di provenienza Crozat⁹¹². Il marchese Jean-François de Calvière (1693-1777) possedeva un lotto contenente otto disegni di Romanelli tra i quali sono precisati solo due soggetti: *Mosè difende le figlie di Jetro* e un *Piramo e Tisbe*, quest'ultimo disegnato da Saint-Aubin a margine del suo catalogo di vendita⁹¹³. Purtroppo la composizione schizzata non può essere messa in relazione con l'unico dipinto di Romanelli su questo soggetto, reso noto da Kerber⁹¹⁴.

Appartenente ad una famiglia della grande borghesia parigina è invece Jean-Baptiste-François Nourri (1697-1784) nella cui ricca raccolta di grafica, messa all'asta nel 1785, erano registrati diversi fogli assegnati a Romanelli⁹¹⁵. Il pittore, posto nella sezione della scuola romana tra Sacchi e Mola, era presente con sei lotti contenenti nove disegni, tra i quali *San Paolo rapito in estasi*, *Etra e Teseo*, *La Verità*, *Minerva combatte l'Ignoranza*, *Enea e la Sibilla agli Inferi* e «Abigail, femme de Nabal, venant à la rencontre de David, chargée de présents». Quest'ultimo disegno crediamo possa identificarsi con quello entrato al Louvre con la collezione Saint-Morys, ma di provenienza Nourri,

⁹⁰⁸ Per l'incisione si veda l'Appendice III – Incisioni n° 29.

⁹⁰⁹ Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 3814 e 3816.

⁹¹⁰ LABBE, BICART-SEE 1996, pp. 74-75, nn° 184, 187-188, 191. Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni nn° 59-61. Sulle ultime precisazioni documentarie sulla pala di *San Lorenzo* cfr. ANSELMINI 2009, pp. 115-118.

⁹¹¹ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni nn° 8-10.

⁹¹² Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni nn° 52-54.

⁹¹³ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni n° 65. DACIER 1954, p. 23, n° 203.

⁹¹⁴ KERBER 1983, pp. 46-47, 105 fig. 59, 126 n. 89. Pendant del *Trionfo di Galatea* (124 x 145 cm), entrambi passati ad una vendita Drouot del dicembre 1978.

⁹¹⁵ Su Nourri si veda BICART-SÉE 2007. Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni n° 87-100.

foglio attualmente attribuito al viterbese ma a lui non riferibile (fig. IV.40)⁹¹⁶. Il nome del viterbese tornava successivamente tra i lotti che riunivano disegni di composizioni e studi di differenti maestri, ma soprattutto nella sezione dedicata ai disegni di architettura. Qui i primi lotti contenevano diversi fogli dati a Romanelli con progetti di soffitti ornati di arabeschi, bassorilievi e altri soggetti, per lo più colorati o acquerellati col bistro. Alcuni di questi fogli si trovano al Louvre (fig. IV.41)⁹¹⁷ e, sebbene l'attribuzione non sia più condivisibile, sono una testimonianza del concetto che i contemporanei avevano dell'artista italiano come progettista votato alla grande decorazione.

Possiamo aggiungere ai disegni fin ora considerati, alcune nuove identificazioni. Un gruppo di sei disegni «peints à la gouazze» menzionati alla vendita di Jean de Jullienne (1686-1766) del 1767 e raffiguranti *Ester e Assuero*, *Apollo e Marsia*, la *Forza*, la *Giustizia*, la *Prudenza* e la *Temperanza* sono facilmente riconoscibili come altri modelli di presentazione per gli ambienti dell'appartamento estivo di Anna d'Austria, fogli che vanno ad aggiungersi a quelli in precedenza citati (il *Ratto delle Sabine* e la *Continanza di Scipione* in collezione Crozat)⁹¹⁸. Di questi quattro sono tuttora conservati in collezioni pubbliche o private. I disegni con le allegorie della Giustizia e della Prudenza possono identificarsi con le coppie di figure femminili raffiguranti la *Giustizia e la Pace* (fig. III.47) e la *Prudenza e la Vigilanza* (fig. III.48) della collezione Suida-Manning, ora ad Austin in Texas⁹¹⁹. Sempre al gruppo delle virtù raffigurate nella camera da letto della regina madre fa riferimento il disegno del Louvre con la *Temperanza e la Castità* (fig. III.46)⁹²⁰. Infine, la favola di Apollo e Marsia è invece stata riconosciuta nel foglio del Gabinetto degli Uffizi (fig. III.41), appartenuto anche al pittore inglese Thomas Lawrence⁹²¹. Un altro dei modelli di presentazione per il Louvre passato alla vendita Lebrun del 1791 – «un dessin colorié [...] représentant Cincinnatus appuyé sur sa bêche, et devant la porte de sa cabane; les Députés de Rome viennent lui remettre le commandement»⁹²² già alla vendita riconosciuto come disegno per il Louvre – va messo in relazione con il *Cincinnato richiamato a ricoprire la carica di dittatore* (fig. III.43), foglio in collezione privata parigina pubblicato da Pierre Rosenberg⁹²³.

Altri modelli per il Louvre, purtroppo perduti o non ancora rintracciati, passarono ugualmente all'asta nel corso del Settecento. Vorremmo nuovamente richiamare l'attenzione sulla vendita della collezione romana del conte Suderini che, stando al catalogo del 1783, era particolarmente fornito di opere di Romanelli⁹²⁴. Tra i fogli attribuiti al viterbese compaiono

⁹¹⁶ Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3803 recto, 22,4 x 34,9 cm.

⁹¹⁷ Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3801 recto, 33,1 x 71,2 cm. Altri esempi sono i nn° 3800

⁹¹⁸ KERBER (1990, pp. 49-50) ha riportato l'attenzione sui disegni passati in alcune vendite settecentesche e in relazione con le decorazioni del Louvre. Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni n° 30.

⁹¹⁹ ROSENBERG 1974, p. 51, STAMPFLE, BEAN 1967, p. 66 e BOBER in BOBER, BORA 2001, p. 166.

⁹²⁰ MEJANES in *Acquisitions 1984-1989*, p. 40 n° 31.

⁹²¹ FISCHER PACE 1997, p. 121.

⁹²² Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni n° 139.

⁹²³ ROSENBERG 1974, p. 51 fig. 4.

⁹²⁴ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni n° 83.

nuovamente alcuni studi per l'appartamento della regina. I «trois Dessins touchés à la plume, & lavés d'aquarelle, de 6 pouces de H. sur 7 de L., représentant la Prudence, la Charité & la Force» sembrano probabilmente essere una parte dei disegni già incontrati all'asta di Jean de Jullienne (1767)⁹²⁵, ma più interessante è un altro studio descritto nel catalogo. Il lotto 107 contiene il disegno acquarellato «d'un plafond soutenu par des Satyres & des termes. L'on voit sur les bords, d'un côté, la figure de Mercure qui vole; de l'autre, les figures de Pallas & Vénus; & dans la partie du milieu, Apollon & Diane»⁹²⁶. I telamoni e i satiri che sostengono un soffitto con al centro le figure di Diana e Apollo richiama alla mente l'anticamera dell'appartamento estivo o sala delle Stagioni del Louvre. La figura di Mercurio da un lato e quelle di Minerva e Venere dall'altro, non presenti nella decorazione ad affresco e a stucco dell'ambiente, potrebbero documentare una prima idea per le storie da raffigurare nella volta, in seguito scartata. Già nel 1759 alla vendita dell'abbé Leprince, a cura di Basan, sono presenti due disegni colorati sempre riconducibili alle decorazioni del Louvre ma finora mai nominati. Si tratta del modello di *Giuditta e Oloferne* e quello *Diana e Endimione*⁹²⁷. Infine, ipotizziamo che il «dessin octogone colorié, allégorie pour la Religion» passato alla vendita dell'architetto Claude-Guillaume Debesse doveva riferirsi al riquadro di quel formato affrescato da Romanelli al centro della volta della camera dell'alcova della regina raffigurante la *Religione tra le virtù teologali* (fig. III.19)⁹²⁸. Nonostante non sembri descritto in nessuno dei cataloghi di vendita presi in esame, un altro disegno colorato, raffigurante la *Glorificazione di Roma* (fig. III.42), modello di presentazione per la volta del gran cabinet della regina, fu reso noto da Bodart e Rosenberg⁹²⁹. Il foglio, in collezione privata, reca sul montaggio un'antica annotazione che lo attribuiva a Bon Boullogne.

Scorrendo la lista dei venditori e degli acquirenti indicati sui cataloghi di vendita settecenteschi, un'altra importante categoria di collezionisti è costituita dagli artisti, alcuni dei quali attivi anche come mercanti. Disegni di Romanelli si trovavano nelle raccolte grafiche di diversi pittori e incisori, come ad esempio il già menzionato Gabriel Huquier⁹³⁰. Oltre alla vendita ad Amsterdam del 1761, dove compaiono i due disegni acquistati dal cabinet Crozat in precedenza ricordati, altri cinque fogli di Romanelli in suo possesso furono venduti a Parigi nel 1771 e nel 1772, tra i quali due gouache con soggetti della Bibbia e delle Metamorfosi che si sarebbe tentati di mettere

⁹²⁵ Le misure date nel catalogo 16,2 x 18,9 cm circa sono abbastanza prossime ai disegni della collezione Suida-Manning (11,7 x 19,5 ca.). La *Carità* potrebbe riferirsi al disegno della *Temperanza e la Castità* del Louvre, di forma più irregolare (13 x 24 cm ca.), che dal Museo è inventariato come la *Temperanza e la Carità*.

⁹²⁶ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni n° 85.

⁹²⁷ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni n° 12.

⁹²⁸ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni n° 102.

⁹²⁹ Coll. privata francese. Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerellature e quadrettatura, 29 x 19 cm. BODART 1974 (1974), p. 48, fig. 2 e ROSENBERG 1974 (1975), pp. 51, 53, n. 5. Cfr. anche KERBER 1990, pp. 47-48 e RAMADE in MONBEIG GOGUEL, RAMADE, SCHWED 2015, p. 120, n° 39.

⁹³⁰ Su Huquier e la sua collezione si veda BRUAND 1950.

nuovamente in relazione alle decorazioni del Louvre⁹³¹. Il pittore e incisore Sébastien Leclerc (1676-1763) possedeva invece il foglio di *Enea e il ramo d'oro* (fig. IV.42), ora conservato all'Albertina, disegno preparatorio per la stampa di Bloemaert (fig. A.III.46), del quale finora era stato indicato il solo passaggio all'asta di Jean-Baptiste-Pierre Lebrun del 1771⁹³². Almeno tre fogli sono ricordati nel catalogo di vendita della collezione di François Boucher nel 1771⁹³³, ma le raccolte di gran lunga la più fornite di disegni di Romanelli erano quelle di Adrien Manglard (1695-1760) e di Charles-Joseph Natoire (1700-1777). I lunghi soggiorni romani di questi due artisti, morti il primo a Roma e il secondo a Castel Gandolfo, spiegano la ricchezza nelle loro collezioni d'arte di un folto nucleo di disegni del viterbese e più in generale della scuola romana o degli artisti attivi a Roma dalla metà del Seicento ai primi del Settecento. Le due collezioni inoltre sono strettamente legate tra loro, poiché Natoire, direttore dell'Accademia di Francia a Roma al momento della morte di Manglard nel 1760, acquistò diversi disegni di Pietro da Cortona, Guercino, Salvator Rosa e altri artisti prima della vendita tenutasi a Parigi nel 1762⁹³⁴. In quest'occasione ben dodici lotti del catalogo fanno riferimento a disegni di Romanelli, in gran parte annoverati insieme a quelli di Pietro da Cortona, Ciro Ferri (lotti nn° 31-40, 201), Carlo Maratti, Niccolò Berrettoni e di altri maestri (lotto n° 248)⁹³⁵. Due di questi lotti (nn° 39-40) contenevano nove ventagli colorati di cui non sono precisati gli autori, ma tra i quali potevano essere presenti alcuni realizzati da Romanelli o eseguiti a partire da sue composizioni⁹³⁶. Il nome del viterbese appare associato a progetti per ventagli in altre occasioni. Nelle due aste parigine organizzate da Basan nel 1765 e 1769 è ricordato come opera di Romanelli un «Apollon & les neuf Muses, Dessein qui a servi d'éventail, [...] peint sur satin, & réhaussé en or», mentre altri due modelli per ventagli devono riconoscersi nelle gouache su satin «d'après des compositions de Romanelle», raffiguranti la *Morte di Alessandro* e *Carlo e Ubaldo liberano Rinaldo dal palazzo di Armida*, passate in vendita a Parigi nel 1776 e realizzate da Maria Felice Tibaldi (1707-1770), famosa soprattutto come miniaturista⁹³⁷. Quest'ultima è l'autrice di un altro simile modello appartenuto a Mariette che viene così descritto nel lotto 1366 del suo catalogo di vendita del 1775: «L'Enlèvement des Sabines; composition de Cyro-Fer, de la forme d'un éventail»⁹³⁸. Riteniamo che il modello originale o più probabilmente questa copia di Tibaldi, possa riconoscersi nel ventaglio riprodotto in incisione nell'*Histoire des éventails chez tous les peuples et à toutes les époques* del 1875 di Spire

⁹³¹ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni n° 37.

⁹³² Il disegno dopo le vendite del 1764 e 1771 è apparso anche all'asta Bellanger 1788. Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni nn° 28, 127. Per il disegno si veda BIRKE, KERTÉSZ 1992, pp. 518-519. Per la stampa Appendice III – Incisioni n° 46.

⁹³³ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni nn° 34-36.

⁹³⁴ MICHEL 1981, pp. 825, 921-924. In questa lista di acquisti non è presente il nome di Romanelli.

⁹³⁵ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni nn° 14-25. Si veda anche la monografia di MADDALO 1982, con riferimento a Romanelli le pp. 82-83, n. 18.

⁹³⁶ Nell'inventario di Manglard è citato in un cassetto “un foglio con ventagli dentro” trovato insieme a 367 disegni di autori classici, cfr. MICHEL 1981, p. 919 n° 352.

⁹³⁷ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni nn° 29, 33.

⁹³⁸ Un riferimento a tale ventaglio in ROSENBERG 1968, pp. 63-64, n° 66.

Blondel (fig. IV.43), il quale lo dice firmato da Romanelli e persino datato⁹³⁹. Lo stesso disegno è riapparso nel 2004 ad un'asta Sotheby's, nuovamente con una condivisibile attribuzione al viterbese, certamente del modello sotteso (fig. IV.44)⁹⁴⁰. Il disegno conserva ancora il tipico montaggio adottato da Mariette sul quale è iscritto in una cartella il soggetto (SABINARUM RAPTUS) e a penna il nome di Romanelli e l'indicazione "dessin original"⁹⁴¹. Questo non cita nessuna delle composizioni realizzate dal pittore su questo soggetto – si pensi alla tela degli anni '40 del Seicento già alla Galerie Heim di Parigi e agli affreschi in Palazzo Lante (1653) e al Louvre (1655 ca.) – ma ne riprende con lievi variazioni i principali gruppi di personaggi.

Anche diversi lotti del catalogo di vendita di Natoire, i cui beni furono dispersi all'asta parigina del 1778, contenevano circa otto disegni attribuiti a Romanelli: il *Battesimo dell'eunuco*, *Abramo ripudia Agar*, due soggetti allegorici sulla Religione, un *Matrimonio della Vergine*, la *Morte di Aiace*, la *Continenza di Scipione* e un' *Accademia*, fatta eccezione per quest'ultima, tutti eseguiti a penna e bistro⁹⁴². Due schizzi di Saint-Aubin riproducono due o forse tre delle composizioni. Accanto al lotto 128 con la *Continenza di Scipione* e la *Morte di Aiace* (fig.) l'artista ha forse tracciato entrambe le composizioni, ma il tratto leggero e poco leggibile impedisce qualsiasi riconoscimento⁹⁴³. Maggiore fortuna per il lotto 81 contenente «une belle Académie à la sanguine, sur papier blanc» che grazie al piccolo ma chiaro disegno di Saint-Aubin (fig. IV.45) ipotizziamo possa riconoscersi in quella conservata al Louvre (fig. IV.46) di provenienza Saint-Morys, che mostra un giovane seduto appoggiato col gomito sinistro sulla gamba destra in posizione più elevata⁹⁴⁴. La provenienza dalla collezione di Natoire del disegno del Louvre può essere confermata da un' *accademia* di Pietro da Cortona schizzata da Saint-Aubin nel catalogo Natoire (lotto 79) nella quale Bénédicte Gady ha riconosciuto quella entrata al Louvre con il sequestro della raccolta Saint-Morys⁹⁴⁵.

Anche il pittore e incisore tedesco Johann Anton de Peters (1725-1795), tra i numerosi acquisti fatti durante il suo soggiorno parigino, entrò in possesso di tre fogli di Romanelli, come documenta il catalogo di vendita del 1779⁹⁴⁶. Oltre all' *Enea e il ramo d'oro* (fig. IV.42) già menzionato in precedenza, sono ricordati altri due disegni a penna e con acquerellature: un *Teseo e Arianna* e il *Miracolo delle quaglie*. Riteniamo che quest'ultimo foglio, passato nuovamente sul mercato parigino nel

⁹³⁹ BLONDEL 1875, pp. 100-102, 334, fig. 31. All'epoca il ventaglio apparteneva alla moglie di Achille Jubinal.

⁹⁴⁰ Sotheby's, London, 20 april 2004, lot 124. Gouache e acquarello su matita nera.

⁹⁴¹ Per il montaggio dei fogli appartenuti a Mariette si veda in particolar modo BARTHÉLEMY-LABEEUW 2010, pp. 106-107.

⁹⁴² CAVIGLIA-BRUNEL 2012, pp. 534-535. Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni nn° 55-58.

⁹⁴³ La tecnica d'esecuzione di questi disegni dovrebbe far escludere l'identificazione della *Continenza di Scipione* con quello colorato passato in più vendite parigine ed ora al Louvre. Cfr. DACIER 1909-1921 (1993), VIII, p. 63 (p. 24 del catalogo di vendita Natoire).

⁹⁴⁴ *Ivi*, p. 65 (p. 19).

⁹⁴⁵ Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 490 recto, cfr. GADY 2011, p. 66, n° 9.

⁹⁴⁶ Cfr. Appendice Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni nn° 62-64.

1783 e nel 1784⁹⁴⁷, possa essere messo in rapporto al disegno del Courtauld Institute of Art (fig. III.54)⁹⁴⁸ e alla sua copia dell'Art Museum della Princeton University (fig. III.54.a)⁹⁴⁹, ricordati da Kerber come studi preparatori per i dipinti del petit cabinet d'Anna d'Austria⁹⁵⁰. Rimanendo sui disegni per questo gruppo di tele proseguiamo con qualche altra possibile identificazione. Tra i diversi fogli posseduti dal pittore e incisore Pierre Peyron (1744-1814), messi in vendita nel 1786, era menzionato un *Mosè soccorre le figlie di Jetro*, forse già in collezione Calvière, che potremmo accostare al disegno di questo soggetto a penna e acquerellature conservato al Los Angeles County Museum of Art (fig. III.53)⁹⁵¹, di cui sono note anche due copie (figg. III.53.a-b)⁹⁵².

Tra i disegni, in prevalenza italiani, che il pittore svizzero Julienne de Parme (1736-1799) acquistò alla vendita del 26 novembre 1781 figuravano tre fogli di Romanelli: un *Alessandro presso Apollo*, un *Trionfo di Davide* e infine «un Guerrier se présentant à une Femme & paroissant lui donner l'hospitalité»⁹⁵³. Tecnica e descrizione richiamano da vicino lo studio preparatorio per una delle tele d'oro de Louvre (*Giaele invita Barac a costatare la morte di Sisara*, inv. SN 530), il cui disegno si trovava nella collezione inglese di Richard Houlditch senior (1659 ca. – 1736) quando fu inciso nel 1734 da Arthur Pond (fig. A.III.56)⁹⁵⁴. Questo disegno, passato in diverse mani nel corso del Settecento ma senza verosimilmente lasciare mai l'Inghilterra, è conservato dal 1799 al British Museum (fig. IV.47)⁹⁵⁵. Una copia della stessa composizione (fig. IV.48) è invece entrata nelle raccolte di grafica del Louvre con una parte dei cosiddetti “album Maratti” nel periodo rivoluzionario⁹⁵⁶.

Fu proprio nel corso dell'ultimo decennio del XVIII secolo che una parte dei fogli di Romanelli entrò a far parte delle collezioni del nascente museo del Louvre. La confisca della collezione del conte Grimod d'Orsay (1748-1809) nel 1793 portò all'ingresso nelle raccolte pubbliche del *Martirio di sant'Orsola* (fig. IV.49), di cui è nota l'incisione anonima edita da Nicolas de Poilly a metà Seicento (fig. A.III.30). Il più cospicuo numero di disegni romanelliani confluiti al Louvre coincide con l'ingresso nel 1796-1797 dell'immensa collezione grafica confiscata nel 1793 all'*émigré* Charles Bourgevin de Vialart, conte di Saint-Morys (1743-1795)⁹⁵⁷. In questa raccolta,

⁹⁴⁷ Cfr. Appendice Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni nn° 81, 86.

⁹⁴⁸ Inv. D.1952.RW.1714. Penna, inchiostro bruno, con acquerellature su matita nera, 13,5 x 26,3 cm.

⁹⁴⁹ Inv. x1946-5. Penna, inchiostro bruno, con acquerellature su matita nera, 14 x 27 cm.

⁹⁵⁰ KERBER 1973, pp. 138, 164 n. 19.

⁹⁵¹ Inv. M.75.46. Penna, inchiostro bruno, con acquerellature e quadrettatura, 14 x 27,3 cm. Cfr. FEINBLATT 1976, p. 96, n° 120.

⁹⁵² Una probabile controprova alla sanguigna è conservata a Düsseldorf (KA(FP)757) mentre un disegno in passato dato a Ferri, sempre una sanguigna ma nello stesso verso del dipinto del Louvre (Inv. 578), è al Musée Chéret di Nizza. Cfr. KERBER 1975, pp. 187-188, 191 fig. 3, 210 n. 5 e MERZ 2005, p. 403, n° 237.

⁹⁵³ Cfr. Appendice Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni nn° 73-74.

⁹⁵⁴ Per l'incisione si veda l'Appendice III – Incisioni n° 56.

⁹⁵⁵ British Museum, inv. Ff.3-196, Penna, inchiostro bruno, con acquerellature su matita nera e quadrettatura, 27,5 x 33,9 cm. Cfr. TURNER 1999, p. 183, n° 274.

⁹⁵⁶ Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 15182 recto, Penna, inchiostro bruno, con acquerellature su matita nera, 17,5 x 33,4 cm.

⁹⁵⁷ Sulla collezione si veda ARQUIÉ-BRYLEY, LABBÉ, BIRCART-SÉE 1987 e SCOTT 1988.

1783 e nel 1784⁹⁴⁷, possa essere messo in rapporto al disegno del Courtauld Institute of Art (fig. III.54)⁹⁴⁸ e alla sua copia dell'Art Museum della Princeton University (fig. III.54.a)⁹⁴⁹, ricordati da Kerber come studi preparatori per i dipinti del petit cabinet d'Anna d'Austria⁹⁵⁰. Rimanendo sui disegni per questo gruppo di tele proseguiamo con qualche altra possibile identificazione. Tra i diversi fogli posseduti dal pittore e incisore Pierre Peyron (1744-1814), messi in vendita nel 1786, era menzionato un *Mosè soccorre le figlie di Jetro*, forse già in collezione Calvière, che potremmo accostare al disegno di questo soggetto a penna e acquerellature conservato al Los Angeles County Museum of Art (fig. III.53)⁹⁵¹, di cui sono note anche due copie (figg. III.53.a-b)⁹⁵².

Tra i disegni, in prevalenza italiani, che il pittore svizzero Julienne de Parme (1736-1799) acquistò alla vendita del 26 novembre 1781 figuravano tre fogli di Romanelli: un *Alessandro presso Apollo*, un *Trionfo di Davide* e infine «un Guerrier se présentant à une Femme & paroissant lui donner l'hospitalité»⁹⁵³. Tecnica e descrizione richiamano da vicino lo studio preparatorio per una delle tele d'oro de Louvre (*Giaele invita Barac a costatare la morte di Sisara*, inv. SN 530), il cui disegno si trovava nella collezione inglese di Richard Houlditch senior (1659 ca. – 1736) quando fu inciso nel 1734 da Arthur Pond (fig. A.III.56)⁹⁵⁴. Questo disegno, passato in diverse mani nel corso del Settecento ma senza verosimilmente lasciare mai l'Inghilterra, è conservato dal 1799 al British Museum (fig. IV.47)⁹⁵⁵. Una copia della stessa composizione (fig. IV.48) è invece entrata nelle raccolte di grafica del Louvre con una parte dei cosiddetti “album Maratti” nel periodo rivoluzionario⁹⁵⁶.

Fu proprio nel corso dell'ultimo decennio del XVIII secolo che una parte dei fogli di Romanelli entrò a far parte delle collezioni del nascente museo del Louvre. La confisca della collezione del conte Grimod d'Orsay (1748-1809) nel 1793 portò all'ingresso nelle raccolte pubbliche del *Martirio di sant'Orsola* (fig. IV.49), di cui è nota l'incisione anonima edita da Nicolas de Poilly a metà Seicento (fig. A.III.30). Il più cospicuo numero di disegni romanelliani confluiti al Louvre coincide con l'ingresso nel 1796-1797 dell'immensa collezione grafica confiscata nel 1793 all'*émigré* Charles Bourgevin de Vialart, conte di Saint-Morys (1743-1795)⁹⁵⁷. In questa raccolta,

⁹⁴⁷ Cfr. Appendice Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni nn° 81, 86.

⁹⁴⁸ Inv. D.1952.RW.1714. Penna, inchiostro bruno, con acquerellature su matita nera, 13,5 x 26,3 cm.

⁹⁴⁹ Inv. x1946-5. Penna, inchiostro bruno, con acquerellature su matita nera, 14 x 27 cm.

⁹⁵⁰ KERBER 1973, pp. 138, 164 n. 19.

⁹⁵¹ Inv. M.75.46. Penna, inchiostro bruno, con acquerellature e quadrettatura, 14 x 27,3 cm. Cfr. FEINBLATT 1976, p. 96, n° 120.

⁹⁵² Una probabile controprova alla sanguigna è conservata a Düsseldorf (KA(FP)757) mentre un disegno in passato dato a Ferri, sempre una sanguigna ma nello stesso verso del dipinto del Louvre (Inv. 578), è al Musée Chéret di Nizza. Cfr. KERBER 1975, pp. 187-188, 191 fig. 3, 210 n. 5 e MERZ 2005, p. 403, n° 237.

⁹⁵³ Cfr. Appendice Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni nn° 73-74.

⁹⁵⁴ Per l'incisione si veda l'Appendice III – Incisioni n° 56.

⁹⁵⁵ British Museum, inv. Ff.3-196, Penna, inchiostro bruno, con acquerellature su matita nera e quadrettatura, 27,5 x 33,9 cm. Cfr. TURNER 1999, p. 183, n° 274.

⁹⁵⁶ Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 15182 recto, Penna, inchiostro bruno, con acquerellature su matita nera, 17,5 x 33,4 cm.

⁹⁵⁷ Sulla collezione si veda ARQUIÉ-BRYLEY, LABBÉ, BIRCART-SÉE 1987 e SCOTT 1988.

composta di 12644 disegni, erano pervenuti i fogli provenienti da famose collezioni francesi e straniere, quest'ultimo caso è costituito ad esempio dal disegno del *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria* (fig. IV.50)⁹⁵⁸, inciso da Baillie nel 1778 quando si trovava ancora in Inghilterra (fig. A.III.60)⁹⁵⁹. Il foglio, in collezione di John Barnard era entrato in possesso del mercante belga Jean Berthles, alla cui vendita parigina del 1789 fu acquistato da Saint-Morys.

Un'altra importante collezione di disegni va infine ricordata tra quelle contenenti qualche disegno di Romanelli e confiscate durante la Rivoluzione. Ci riferiamo alla raccolta di grafica messa insieme dal marchese Christophe-Paul de Robien (1698-1756), e accresciuta dal figlio Paul-Christophe, che fu confiscata nel 1792 e in seguito entrata a costituire il nucleo delle collezioni del neo-istituito Musée des Beaux-Arts di Rennes⁹⁶⁰. Tre disegni del viterbese sono tuttora presenti nel museo bretone provenienti dalla raccolta del marchese. Il *Ritratto di Giovanni Angelo Canini* (fig. IV.51), così come indicato dall'iscrizione seicentesca a penna che ne ricorda l'effigiato, l'autore e il periodo della sua esecuzione ovvero «nel tempo che d.o Canini andava a disegnare alle Loggie di Raffaello»⁹⁶¹, rappresenta un raro esempio dell'attività di ritrattista di Romanelli, di cui abbiamo notizie nella letteratura artistica e nei dipinti o progetti grafici legati alla glorificazione di Luigi XIV e Mazzarino in precedenza ricordati⁹⁶². La menzione alle logge vaticane, luogo eletto della formazione artistica, introduce anche il secondo disegno attribuito al viterbese, raffigurante due donne inginocchiate e un fanciullo (fig. IV.52), in parte derivato dall'affresco con l'*Adorazione del vitello d'oro* delle logge di Raffaello⁹⁶³. Al di là della corretta attribuzione del foglio, è interessante notare come ancora una volta un disegno acquarellato e *d'après* Raffaello sia associato al viterbese. Un'antica attribuzione al suddetto è presente anche su una *Testa di san Giovanni Battista* (fig. IV.53)⁹⁶⁴, che saremmo tentati di mettere in relazione come disegno preparatorio al dipinto di *Erodiade con la testa del Battista* (fig. II.5), già in collezione Mazzarino.

⁹⁵⁸ Paris, Département des Arts graphiques, inv. 3790 recto.

⁹⁵⁹ *Les collections du Comte d'Orsay* 1983, p. 59, n° 28.

⁹⁶⁰ Sulla storia della collezione de Robien si rimanda a BERGOT 1971, Idem 1972 e AUBERT 2007.

⁹⁶¹ RAMADE 1990, pp. 164-165.

⁹⁶² Alle informazioni date dai biografi sui ritratti dei sovrani eseguiti durante il soggiorno francese e ai volti delle dame di corte serviti come modello per gli affreschi in Palazzo Mazzarino, aggiungiamo il lungo aneddoto narrato da Baldinucci sul ritratto che il viterbese fece ad Artemisia Gentileschi. Cfr. BALDINUCCI 1846 (1974), III, pp. 714-716.

⁹⁶³ RAMADE 1990, p. 215, n° 174.

⁹⁶⁴ *Ivi*, p. 216, n° 185. Espunto dai disegni di Romanelli è invece il foglio raffigurante l'elemosina di una santa (cfr. *Ivi*, p. 237, n° 346).

Alcune opere di Romanelli nei cataloghi di vendita francesi: nel segno di Guido Reni e di Pietro da Cortona

Un elemento ricorrente nelle numerose menzioni del nome di Romanelli nei cataloghi di vendita francese del Settecento è la sua frequente associazione a quello di Guido Reni. Come abbiamo già potuto osservare nel caso delle opere possedute dall'ambasciatore sassone a Parigi, il conte d'Hoym, l'attribuzione di due dipinti era alquanto dibattuta. Se la *Fortuna* di Reni, di provenienza Gruyn, era assegnata al bolognese dai migliori conoscitori, nonostante da alcuni fosse ritenuta di Romanelli, la *Venere che strappa l'arco ad Amore* attribuita a Guido, era però data al pittore viterbese dalle annotazioni del conte, dove addirittura Romanelli era designato come allievo del bolognese⁹⁶⁵. In maniera simile abbiamo visto passare la *Maddalena* “dans le goût de Guide”, opera di Romanelli nell'inventario di Pierre Crozat (1740), ad originale del bolognese nel catalogo della vendita del marchese di Tugny (1751). In altre diverse occasioni assistiamo a questa fluttuazione nelle attribuzioni ai due artisti, come ad esempio a proposito di un *Suicidio di Lucrezia* descritto nel catalogo della vendita del 1789 curato da Jean-Baptiste Lebrun, il quale lo considerava piuttosto di Romanelli «par les graces qu'il réunit»⁹⁶⁶. Le medesime grazie, unite alla «fermeté de la touche», lo facevano però riconsiderare come un autografo di Reni alla vendita organizzata nel 1791 dallo stesso Lebrun che aveva acquistato l'opera all'asta precedente⁹⁶⁷. L'accurata descrizione della mezzafigura di Lucrezia⁹⁶⁸ rimanda con evidenza alle versioni autografe di Reni conservate in collezioni private e note attraverso numerose copie⁹⁶⁹. Il caso ancora più eclatante di un'invenzione reniana associata al nome del viterbese è rappresentato dalla già più volte menzionata vendita parigina della collezione romana del conte Suderini. Nel catalogo che la descrive, redatto da Paillet nel 1783, sappiamo che erano presenti quattro dipinti attribuiti a Romanelli: un *Venere e Adone*, due piccoli ovati con *Santa Cecilia che suona l'organo* e *San Francesco confortato dall'angelo che suona il violino* ed infine un altro dipinto di forma ovale con «Une Lutte de trois Amours, & de trois autres Enfants qui ont les attributs de Bacchus, & sont les plus forts»⁹⁷⁰. Nel quadro così descritto, del quale Paillet lodava la bellissima composizione e il colore degno di Guido Reni, non sarà difficile riconoscere una delle più celebri invenzioni di quest'ultimo, la *Lotta di putti* – la “lotta di Amarinetti e Baccarini” per il marchese

⁹⁶⁵ PICHON 1880, II, p. 56.

⁹⁶⁶ Vendita Jacques Lenglier e altri, 15 aprile 1789, lotto 13, 47 x 35 pollici (126,9 x 94,5 cm). Cfr. Appendice Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti n° 94.

⁹⁶⁷ Vendita J.-B. Lebrun, 11 aprile – 8 maggio 1791, lotto 30, 47 x 35 pollici (126,9 x 94,5 cm). L'opera potrebbe riconoscersi nella *Lucrezia* della vendita del 25 marzo 1793 di 54 x 38 pollici (145,8 x 102,6 cm). Cfr. Appendice Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 91, 97.

⁹⁶⁸ «vue à mi-corps, tenant de la main droite le poignard dont elle va se frapper, elle a la tête élevée & penchée sur l'épaule gauche, vêtue d'une tunique bleue & d'une draperie couleur lie de vin; dans le haut du Tableau on voit une partie de rideau violet».

⁹⁶⁹ Cfr. PEPPER 1988, p. 277, n° 134, tav. 125.

⁹⁷⁰ L'opera misura 78,3 x 105,3 cm.

Facchinetti ricordata da Malvasia – nota nelle versioni della Galleria Doria Pamphilj e della Galleria Sabauda (fig), la prima certamente autografa⁹⁷¹. Echi di composizioni reniane si ritrovano anche nei disegni attribuiti al viterbese. Nuovamente una versione della *Fortuna* del bolognese va ricercata dietro il disegno alle tre matite, passato a un'asta del 1787⁹⁷². In altri casi il nome di Reni viene impiegato nei cataloghi di vendita per esprimere un giudizio sul valore delle opere presentate e sulle qualità dell'artista viterbese. In tal modo una *Caterina de' Medici* raffigurata nelle vesti della santa eponima è un dipinto «digne du Guide pour la couleur et la grace», mentre la tela con *Mosè salvato dalle acque* mostra una «composition gracieuse [...] peinte dans le style du Guide»⁹⁷³.

Oltre a quello di Reni, anche i nomi di altri artisti sono impiegati nei cataloghi di vendita come termini di paragone per descrivere le qualità delle opere messe all'asta, nonostante la loro ricorrenza sia notevolmente inferiore rispetto al caso dell'artista bolognese. Benché in misura minore il nome di Pietro da Cortona, quasi sempre ricordato come maestro di Romanelli nei brevi profili biografici scritti in calce ad alcuni cataloghi, appare in qualche occasione. Alla vendita Mariette (1775) il disegno di *San Nicola* è definito «superbe Dessin [...] digne de P. de Cortone», cinque anni dopo alla vendita Dupille de Saint-Séverin (1780), l'autore del catalogo Pierre Rémy, descrivendo la tela raffigurante *Salomone adora gli idoli* data a Romanelli, ammette che si sarebbe portati a crederla un'opera di Berrettini⁹⁷⁴, mentre nel 1788 per il disegno di *Enea e il ramo d'oro*, passato all'asta Bellanger, Lebrun suggerisce di metterlo a pendant del lotto precedente costituito dal disegno del *Martirio di santo Stefano* di Pietro da Cortona. Più rari, ma comunque presenti nei cataloghi, sono infine i nomi di Raffaello e di Correggio. Nello stile o nel genere di Raffaello sono designate la composizione di un rametto con un soggetto della creazione (cat. vendita 1797 Michel Vauthier) e la tela con «Pandore sonstenuë dans les airs par des Amours, & tenant la coupe des biens & des maux» – probabilmente una copia dal pennacchio della Farnesina con *Psiche portata in Olimpo*; degno di Correggio è infine reputato il dipinto della *Giustizia* già incontrata alle vendite Caulet d'Hauteville⁹⁷⁵.

Una presenza costante nelle collezioni francesi

Il piccolo gruppo di dipinti riconoscibili come passati in asta nel corso del Settecento mostrano la difficoltà nel doversi confrontare con opere afferenti a diverse fasi stilistiche dell'artista, scusando le oscillazioni e gli errori attributivi commessi dai contemporanei. Oltre alle opere già

⁹⁷¹ Cfr. PEPPER 1988, p. 263, tav. 94. Si aggiungano i più recenti studi di PIERGUIDI 2012-2013 (2014) e ROIO 2015.

⁹⁷² «Cette déesse est personnifiée, tenant d'une main la foudre, et de l'autre laissant échapper de sa main une couronne, et autres bijoux qui la caractérisent [...]». Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni n° 124.

⁹⁷³ Cfr. Appendice Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 89, 121.

⁹⁷⁴ Ricordiamo un quadro su questo soggetto in Galleria Spada a Roma opera di Lazzaro Baldi.

⁹⁷⁵ Cfr. Appendice Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 30-31, 55, 114.

presenti nelle collezioni francesi dal Seicento, in parte disperse all'estero al principio del secolo seguente e non tutte facilmente visibili, dipinti del periodo giovanile di Romanelli, come l'*Agar e l'angelo* (fig. IV.25), il *Rinaldo e Armida* (fig. IV.26) o la *Fuga di Enea da Troia* (fig. IV.23) della seconda metà degli anni '30 del Seicento – dovevano confrontarsi con opere più mature datate ai due decenni successivi come la *Prudenza* (fig. II.3), *Giustizia* (fig. IV.20) o il *Venere e Adone* (fig. IV.27), giustificando il ricorso ai nomi di Pietro da Cortona, Ciro Ferri o Guido Reni che animavano i dibattiti di cui abbiamo una testimonianza dalle note apposte sui cataloghi di vendita. Nell'atto di vendita dell'Hôtel Lambert del 1739 si potevano pertanto attribuire a Romanelli tutte le tele del ciclo troiano, opera di artisti di diverse nazionalità, che ornavano il Cabinet de l'Amour⁹⁷⁶. Mentre nell'atto di vendita dell'Hôtel La Vrillière del 1705 una delle tele di Pietro da Cortona, l'*Augusto e la Sibilla* ora a Nancy, veniva registrata come originale di Romanelli⁹⁷⁷.

La disamina condotta su inventari e cataloghi di vendita francesi mostra come dipinti e disegni di Romanelli, ma anche copie e opere nella "maniera di", circolassero in gran numero nella Francia del Settecento. Come già osservato, solo una piccola parte di essi si trovava oltralpe dalla fine del secolo precedente – si devono ad esempio i quadri di Mazzarino – al contrario la maggior parte delle opere pervenne dall'Italia o, in più rari casi, dall'Inghilterra. Per il mercato parigino Roma, in particolar modo, rimaneva la principale fonte di approvvigionamento di opere italiane e nel nostro caso romanelliane. Dipinti e fogli del viterbese si trovavano, infatti, nei *cabinets* di amatori che avevano soggiornato per un periodo di tempo più o meno lungo nella capitale pontificia. Dai grandi ambasciatori come il duca di Saint-Aignan, quello di Choiseul-Praslin e il bailli de Breteuil, agli artisti quali Manglard e Natoire, per citare solo alcuni esempi, tutti approfittarono dei loro soggiorni romani per dotare le loro raccolte delle opere delle principali e più ricercate scuole italiane. Gli stessi mercanti d'arte, come visto nel caso della vendita Suderini, non esitavano a far trasportare sulla piazza parigina interi *cabinets* formati in Italia. È soprattutto a partire dalla vendita Crozat che il numero di menzioni di Romanelli, fino ad allora assai limitato nei soli inventari francesi, si fa a mano a mano sempre più abituale alle vendite parigine, nonostante le necessarie cautele con le quali bisogna prendere queste attribuzioni.

Nonostante il generale ripiegamento che la pittura italiana conobbe in Francia a partire dalla metà del XVIII secolo, il pittore viterbese sembra poter rientrare nel novero di quei maestri italiani che mantennero il favore degli amatori francesi e che anzi, riscossero una discreta fortuna traendo vantaggio dal successo di alcune caratteristiche particolarmente apprezzate nelle opere di altri artisti

⁹⁷⁶ BABELON 1973, p. 142. Quest'attribuzione a Romanelli dell'intero ciclo compare già nelle guide di Sauval e Brice nella seconda metà del Seicento. Un'attribuzione corretta è invece presente nell'inventario del 1753 di Marin de La Haye.

⁹⁷⁷ Paris, Arch. nat., MC/ET/XCVI/189, atto di vendita dell'Hôtel de La Vrillière del 1705. Cfr. Appendice I – Fonti (A.I.4)

in voga⁹⁷⁸. Tra gli artisti del Seicento italiano che continuavano a godere di un grande apprezzamento presso gli amatori francesi, troviamo i nomi dei maestri bolognesi e lombardi, primi tra tutti Guido Reni, Francesco Albani ma anche Alessandro Turchi e ovviamente Annibale e Ludovico Carracci⁹⁷⁹. La pittura italiana incontrava ancora il gusto di quei collezionisti che avevano formato le loro raccolte nella prima metà del Settecento e mostravano un'adesione all'idea del primato indiscusso della scuola italiana, ciò avveniva soprattutto nelle collezioni principesche aristocratiche come quelle del principe di Carignano, del duca di Tallard o del principe di Conti, ma nei decenni centrali del secolo si verificò un forte interesse per la pittura olandese, fiamminga e naturalmente per quella francese. Alcune delle ragioni della disaffezione nei confronti della pittura italiana riguardavano innanzitutto il colorito – troppo scuro e debole – i soggetti – troppo gravi – e il formato delle pitture – eccessivo. Il gusto francese per soggetti piacevoli, per una pittura di medio e piccolo formato, più adatta alla decorazione delle dimore settecentesche, e infine per una pittura chiara e luminosa, spiegano in parte il successo di alcune scuole e di alcuni artisti e lo scarso interesse dimostrato verso altre esperienze pittoriche del passato. A questi elementi si aggiungeva la passione per i dipinti dalla materia pittorica accurata, finita e preziosa nell'esecuzione tecnica, qualità particolarmente presenti nella pittura nordica, soprattutto fiamminga. Le opere di Romanelli che s'incontrano sfogliando i cataloghi di vendita e gli inventari sembrano rispettare queste precise richieste degli amatori francesi del XVIII secolo. Numerosi sono i rami attribuiti al viterbese, opere di piccolo formato, caratterizzate da una pittura smaltata e levigata, che la tecnica e il materiale del supporto rendeva estremamente lucente: esemplificativo di questa produzione attribuita al viterbese è il *Narciso* (fig. IV.22, 33,4 x 44,5 cm) passato all'asta Sotheby's nel 2014⁹⁸⁰. Anche le tele del pittore menzionate nelle vendite superavano raramente le medie dimensioni di una tela da testa (circa 65 x 45 cm), solo rari casi superavano le dimensioni di una tela da imperatore (circa 95 x 135 cm), si pensi all'*Enea fugge da Troia in fiamme* (fig. IV.23, 157 x 213 cm) appartenuto al duca di Choiseul-Praslin e passato in vendita da Christie's nel 2003⁹⁸¹. Gli stessi soggetti di tali opere potevano incorrere nel gusto dei collezionisti che apprezzavano la pittura francese contemporanea di alcuni maestri come François Boucher, Carle Vanloo o Louis-Jean-François Lagrenée, sia per gli aspetti materici che per letterari e poetici dei loro dipinti⁹⁸². Favole mitologiche, soggetti allegorici e tematiche letterarie legate ai poemi di Ariosto e Tasso erano quelli più rappresentati nelle opere di Romanelli vendute all'asta. Anche nei soggetti religiosi sembra essere prediletto l'aspetto intimo e ludico legato alla famiglia di Gesù o la raffigurazione di sante come la Maddalena penitente. Il languido patetismo di certe figure così come

⁹⁷⁸ Per uno studio approfondito del gusto collezionistico nella Francia della seconda metà del Settecento si rimanda a MICHEL 2010, in particolare pp. 153-369.

⁹⁷⁹ *Ivi*, pp. 164-165. Per la fortuna di Albani in Francia si veda PUGLISI 2000; per Turchi si veda DOSSI 2014.

⁹⁸⁰ Sotheby's, New York, 30 January 2014, lot 55.

⁹⁸¹ Christie's, London, 10 December 2003, lot 87.

⁹⁸² Sugli artisti francesi del Settecento maggiormente apprezzati dagli amatori contemporanei si veda MICHEL 2010, pp. 242-276.

la materia pittorica brillante doveva essere apprezzato ed è ben rappresentato dai due *pendants* del bailli di Breteuil con *Agar* (fig. IV.25) e *Armida* (fig. IV.26). Ninfe, muse, sante e altre figure femminili erano le protagoniste di molte piccole tele. Quasi totalmente assenti invece i soggetti più austeri della grande pittura di storia. Un'affinità stilistica, oltre che di generi pittorici prediletti, è stabilita in due casi particolari dalla letteratura artistica settecentesca e riguarda due pittori di diverse generazioni particolarmente apprezzati dai collezionisti: François Le Moyne (1688-1737) e Jean-Jacques Lagrenée (1739-1821)⁹⁸³. La maniera di entrambi gli artisti viene definita come derivata da quella di Pietro da Cortona e Romanelli e le loro opere potevano trovarsi in possesso degli stessi amatori come il principe di Conti, che ne potevano ammirare la pittura seducente o la nobiltà e l'eleganza delle composizioni⁹⁸⁴.

L'apprezzamento di queste qualità pittoriche e in generale dei soggetti è documentato dalla stessa terminologia impiegata dai redattori dei cataloghi di vendita. “Très-bien peint”, “maniere gracieuse”, “tableaux très agréables” “empâtement admirable & d'une belle couleur”, “d'une belle pâte de couleur & d'une touche terminée” o ancora “fins & précieux” sono solo alcuni dei termini che ricorrono maggiormente nei lotti per descrivere le opere di Romanelli e definirne i caratteri stilistici. Il gusto per una pittura preziosa e finita, caratterizzata da un'esecuzione accurata poteva far avvicinare queste qualità, riconosciute in particolar modo alla pittura olandese e fiamminga, a quelle proprie di alcuni pittori italiani. Come messo in luce da Patrick Michel, questo era il caso di Carlo Dolci le cui opere, sebbene rare sul mercato dell'arte francese, potevano attirare il gusto dei collezionisti anche di pittura nordica come il duca di Choiseul-Praslin, che, tra i venti quadri italiani – sugli oltre duecento della sua collezione – possedeva due opere del fiorentino e la *Fuga di Enea da Troia* del viterbese⁹⁸⁵. Ricordiamo che anche nel cabinet di Harenc de Presle un dipinto di Dolci era citato insieme ad uno di Romanelli (la *Giustizia*) e a quelli Cagnacci e Reni. Come avremo modo di vedere nel capitolo successivo, questo apprezzamento per la finitezza e preziosità tecnica di queste opere riscontrabile anche nella produzione grafica del viterbese, i cui disegni potevano persino essere montati e incorniciati come veri e propri quadri da cabinet. È questo il caso della raccolta del conte di Vaudreuil (1740-1817) nella quale la guida di Thiéry ricorda due ambienti le cui pareti erano ornate da disegni incorniciati di vari maestri compreso Romanelli⁹⁸⁶, probabilmente riferendosi al grande foglio eseguito con la tecnica delle tre matite, definito «agréable, précieux & très-terminé»⁹⁸⁷ nel catalogo di vendita del 1787. Di non minore importanza, per valutare il gradimento nei confronti di alcune delle opere di Romanelli, sono gli schizzi tracciati da Saint-Aubin nei cataloghi delle

⁹⁸³ FRÉRON 1773 e DANDRÉ-BARDON 1765 in Appendice I – Fonti nn° 120, 111.

⁹⁸⁴ Sui due artisti, ai quali va aggiunto anche il fratello maggiore dei Lagrenée, e il mercato parigino si veda MICHEL 2010, pp. 243-246, 261-264.

⁹⁸⁵ MICHEL 2010, p. 60.

⁹⁸⁶ THIÉRY 1787, II, p. 549. Cfr. Appendice I – Fonti n° 164.

⁹⁸⁷ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni n° 140.

vendite alle quali presenziò, annotando e disegnando tutto quello che catturava la sua curiosità. Dodici sono le composizioni pittoriche e grafiche che furono abbozzate dalla matita dell'artista in occasione delle aste di celebri raccolte come quella Conti, Mariette o Natoire⁹⁸⁸.

Altro importante indizio per valutare il peso del viterbese nel panorama collezionistico settecentesco è dato dai prezzi ottenuti dalle sue opere nelle vendite. Se certe qualità rendevano l'artista degno del suo maestro Pietro da Cortona o di Guido Reni, le somme spese da amatori e mercanti per un dipinto o un disegno del viterbese mostrano chiaramente un'intatta gerarchia tra grandi maestri e un buon pittore ma pur sempre allievo e epigono rispetto ad essi. Basandoci sulle analisi condotte da Patrick Michel sulle quotazioni raggiunte da alcuni di pittori italiani alle aste della seconda metà del Settecento, possiamo valutare il posto occupato da Romanelli sul mercato artistico francese⁹⁸⁹. La pittura bolognese e nello specifico quella degli allievi dei Carracci, come Albani e Reni, manteneva ancora un posto d'onore nel gusto dei collezioni. Su circa venti dipinti di Albani passati in asta tra gli anni '60 e '70 del XVIII secolo, la metà superò con facilità le 1.000 lire, potendo raggiungere prezzi elevati come nel caso delle 5.600 lire ottenute dal rame con *Nettuno e Galatea* alla vendita Randon de Boisset del 1777⁹⁹⁰. Lo stesso valeva per Reni, i cui dipinti erano in media valutati tra le 500 e 600 lire, ma per il quale nel 1769 si arrivò a spendere 6100 lire per una *Riposo durante la fuga in Egitto*. Leggermente inferiori i prezzi medi per un'opera di Turchi, all'incirca 400-500 lire, ma ugualmente con vette ben più elevate come nel caso dell'*Incredulità di san Tommaso* pagata 3.470 lire alla vendita Conti (1777). I dipinti di Castiglione registravano invece una stima comune di 200-300 lire, anche qui con qualche prezzo più elevato giunto alla cifra di 1.650 per un *Mercato di animali* nuovamente passato alla vendita Conti. Casi singolari sono infine quelli di Salvator Rosa e di Luca Giordano, le cui quotazioni medie si aggiravano intorno alle 150-200 lire ma che potevano raggiungere prezzi esorbitanti per alcuni capolavori come l'*Apollo e la Sibilla Cumana* di Rosa (Wallace Collection), pagato 12.012 lire alla vendita de Jullienne (1767), o per un dipinto di soggetto allegorico di Giordano acquistato per 5.050 lire nel 1769. Ma il record per il prezzo più elevato pagato per un dipinto italiano nella seconda metà del Settecento va al *Giacobbe e Labano* (Louvre) acquistato per Luigi XVI all'asta del conte di Vaudreuil nel 1784 per 35.901 lire⁹⁹¹. Al di là di quest'enorme cifra, diversi dipinti del cortonese venduti dagli anni '40 del secolo superavano senza problemi le 400-500 lire, incrementando notevolmente il loro prezzo nel corso delle vendite. È il caso di due dipinti quali l'*Adorazione dei pastori* e un'*Erodiade con la testa di san Giovanni Battista*. Il primo, apparso in quattro vendite dal 1742 al 1793, passò da 507 lire a 1.920 nel 1786 per ridiscendere nel 1793 a 815 lire; il

⁹⁸⁸ Per i dodici lotti schizzati da Saint-Aubin si veda Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 36, 38-40, 48 – Disegni nn° 47-49, 52, 56, 58-59, 65.

⁹⁸⁹ MICHEL 2010, pp. 164-167. Gli artisti presi in considerazione sono Albani, Reni, Turchi, Castiglione, Rosa e Giordano.

⁹⁹⁰ PUGLISI 1999, pp. 165-166, n° 75.

⁹⁹¹ MICHEL 2010, pp. 162, 331 n. 44, 332 n. 72. Sull'opera si veda BRIGANTI 1982, pp. 209-210.

secondo dipinto, venduto alla vendita Tallard del 1756 a 900 lire – nonostante in una nota Mariette lo attribuisse dubitativamente alla giovinezza di Maratti – raggiunse le 4.000 lire all’asta del 1787⁹⁹². Il prezzo più elevato raggiunto da un dipinto di Romanelli non supera le 2.000 lire ed è ottenuto dall’*Enea in fuga da Troia in fiamme* venduto a 1.980 lire alla vendita Choiseul-Praslin del 1793, seguito dalla *Madonna col Bambino e san Giovannino* (fig. IV.11) della Fondazione Roma, pagata 1.652 nel 1788. Quest’ultimo dipinto passò in numerose vendite a partire dal 1777 quando fu valutata 900 lire. Alcune oscillazioni di prezzo posso essere osservate seguendo le vendite di altri dipinti. La *Giustizia* (fig. II.20, collezione privata), alle vendite dei Caulet d’Hauteville del 1774 e 1775 raggiunse 1.700 e 1.100 lire, vide precipitare vertiginosamente il suo valore che, sceso leggermente a 951 lire alla vendita Conti (1777), si attestò nel 1780 a 431 lire. Diverse opere di Romanelli, tra gli anni ’70 e la fine del XVIII secolo, superarono le 600 lire, ad esempio alcuni *pendants* come l’*Agar e l’angelo* e *Rinaldo e Armida* (figg. IV.25-26) del barone de Breteuil pagati insieme 1.241 lire (1786) o il *Narciso* e la *Danae* su rame del barone di Saint-Julien arrivati a 2.000 lire (1785). Ma in linea generale i prezzi medi per un’opera del viterbese si aggiravano intorno alle 150-200 lire. All’incirca le stesse stime s’incontravano negli inventari *post mortem* della prima metà del Settecento: 120 e 320 lire per i due dipinti dell’inventario di Félicité-Françoise de Colbert (1749) e 200 lire per l’opera posseduta dal principe di Condé. Passando a considerare il valore dei disegni di Romanelli, l’apprezzamento maggiore è rivolto a quei fogli molto rifiniti e colorati, prossimi alle composizioni pittoriche, di cui numerosi esemplari passarono sul mercato parigino. Il prezzo più alto raggiunto spetta dal *Sacrificio di Zabide* (fig. IV.33) che fu pagato per le collezioni reali 400 lire alla vendita Mariette del 1775. In questa occasione tutti altri disegni del viterbese raggiunsero buone quotazioni come il *San Nicola* (160 lire) e il *Baccanale* (120 lire). Anche un altro foglio preparatorio per un’incisione, l’*Enea e il ramo d’oro* (fig. IV.42) fu venduto 120 lire all’asta Bellanger del 1788. Una grande composizione con *Giacobbe e Labano* giunse a 304 lire nel 1786 (vendita Bergeret de Grancourt), mentre il *pendant* costituito dai modelli colorati con il *Ratto delle Sabine* (fig. III.45) e la *Continenza di Scipione* (fig. III.44) passò dalle 300 lire della vendita Lempereur (1773) alle 379 dell’asta del duca de La Mure (1787). Da questi esempi risulta alquanto evidente il divario che separava Romanelli dai maestri italiani più reputati. Un ulteriore esempio ci viene offerto anche dagli aggettivi impiegati da Paillet per definire le due accademie di Pietro da Cortona e del viterbese alla vendita Natoire del 1778. Se il primo è l’autore di «une superbe Académie d’Homme» (lotto 79) stimata 71,19 lire, per il secondo si trattava semplicemente di «une belle Académie» di 40 lire⁹⁹³.

Come emerso dallo studio finora condotto, la presenza di Romanelli nei *cabinets* francesi del Settecento è ampiamente documentata dal numero di opere menzionate in inventari e cataloghi, in

⁹⁹² L’*Adorazione dei pastori* era dipinta su ardesia e passò in vendita nel 1742, 1767, 1786 e 1793. L’annotazione di Mariette si trova sul catalogo della vendita Tallard del 1756. Cfr. The Getty Provenance Index Databases.

⁹⁹³ Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni n° 58.

parte giunte sino ai nostri giorni. Un primo riconoscimento di questa buona accoglienza nelle dimore dei collezionisti si registra sin dall'inclusione del viterbese nel *cabinet curieux* ideale descritto da A.-J. Dezallier d'Argenville nel *Mercure de France* del 1727. L'autore della prima biografia francese di Romanelli, nel presentare i nomi degli artisti italiani da esporre in un cabinet che segue i principi del buon gusto, senza che questo getti sul lastrico il suo proprietario⁹⁹⁴, cita il nome di Romanelli insieme a quelli di Sacchi, Pietro da Cortona, Ciro Ferri o Maratti e altri ancora, ma lascia da parte i grandi maestri quali i Carracci, l'Albani, Domenichino o Reni perché non alla portata di qualsiasi un amatore⁹⁹⁵. Come in precedenza ricordato, ci sembra indicativo che nel corso del Settecento le raccolte reali si dotarono di una sola tela di Romanelli proveniente dall'acquisto delle decorazioni dell'Hôtel Lambert, alla quale si può aggiungere nel campo della grafica, il foglio col *Sacrificio di Zabide*, acquistato da Lempereur alla vendita Mariette nel 1775. Allo stesso modo, durante i sequestri fatti nel periodo rivoluzionario, solo un dipinto del viterbese entrò al Museum central des Arts, ovvero il *Venere e Adone* ora a Morlaix, proveniente dalla collezione del barone di Breteuil. Al contrario, le tele della *Giustizia* e della *Prudenza*, provenienti dal Palazzo Mazzarino, e la pala con la *Sacra famiglia* attribuita al viterbese, furono inviate al Ministero delle Finanze tra il 1797 e il 1798, perché l'amministrazione riteneva che i «tableaux, cidessus désignés peuvent sans aucun préjudice pour le Musée être cédé au Ministre»⁹⁹⁶. Né le collezioni reali né quelle pubbliche s'interessarono seriamente ad acquistare o a trattenere le opere dell'artista che circolavano sul mercato parigino e che si conservavano nei *cabinets* francesi. Nonostante ciò, le opere di Romanelli, più a buon mercato delle opere dei bolognesi o del suo maestro, potevano accontentare tutte le tasche degli amatori offrendosi come opere nel gusto di Albani, Pietro da Cortona, Reni o addirittura di Raffaello o Correggio. La familiarità del pittore viterbese con il cortonismo della sua esperienza giovanile, unito al classicismo emiliano appreso nella Roma dei Barberini e nei suoi viaggi, costituiva un richiamo per i collezionisti desiderosi di avere opere non sempre disponibili per l'elevata concorrenza, i prezzi e la scarsità di originali sul mercato. L'assonanza con alcune celebri invenzioni reniane, la materia pittorica traslucida dei rami di Albani e le belle composizioni istoriate di Pietro da Cortona sembrano adombrarsi nelle descrizioni contenute nei cataloghi di vendita francesi, decretando l'abbondante presenza di opere attribuite al viterbese e il suo moderato successo. Come vedremo nel capitolo successivo questo avviene anche sulla scia della letteratura artistica francese che finalmente dotava l'artista della sua prima biografia e tracciandone una fisionomia artistica nuova rispetto a quella lasciata in eredità dalla letteratura italiana.

⁹⁹⁴ DEZALLIER D'ARGENVILLE 1727, p. 1296: «je me suis formé l'idée d'un Cabinet curieux, rempli de tout ce qui peut amuser un honnête homme, sans le jeter dans une dépense extraordinaire».

⁹⁹⁵ *Ivi*, pp. 1299-1300.

⁹⁹⁶ CANTAREL-BESSON 1992, p. 172, doc. 79.

II.2 ROMANELLI NELLA LETTERATURA ARTISTICA FRANCESE DEL XVIII SECOLO

Nel corso della seconda metà del Seicento furono redatte da Giovanni Battista Passeri (1610 ca.-1679) e Filippo Baldinucci (1624-1697) le prime biografie consacrate alla figura di Romanelli, con le quali si riconosceva all'artista, morto nel 1662, un posto d'onore nel panorama artistico italiano secentesco. Come in precedenza ricordato, queste vite, scritte tra gli anni '60 e '90 del XVII secolo, rimasero in forma manoscritta fino al secolo successivo, quando per prima venne pubblicata la biografia baldinucciana, apparsa col V volume delle *Notizie dei professori* nel 1728, e solo nel 1772 quella di Passeri, quando ormai erano già apparse altre biografie italiane ma anche francesi. Lapidarie menzioni biografiche sul viterbese fecero la loro comparsa nella seconda metà del Seicento per mano di autori stranieri come l'olandese Cornelis de Bie (1662), il tedesco Joachim Sandrart (1675) e i francesi André Félibien (1679 e 1688) e Florent Le Comte (1699)⁹⁹⁷. Le biografie degli italiani, benché manoscritte, circolavano in Italia e in Francia, rappresentando le principali fonti sulle quali nel Settecento fu impostata la redazione di tutte le nuove vite dedicate a Romanelli.

La precedenza con la quale fu pubblicato il testo baldinucciano, rispetto a quello di Passeri, giustifica la sua importanza come modello sul quale costruire la vicenda biografica e artistica del pittore, ricavando date, aneddoti e liste di opere rimarchevoli. Ciò appare particolarmente evidente nei casi delle vite scritte da Nicola Pio (manoscritto del 1724) e da Lione Pascoli (1730), autori che compendiano quanto già riferito dai loro predecessori⁹⁹⁸.

Le biografie francesi di Romanelli: Mariette e il retaggio di Passeri

Il primo profilo biografico del viterbese pubblicato in francese non si trova contenuto in un'opera dedicata espressamente alla presentazione delle vite degli artisti bensì in una raccolta d'incisioni. Ci riferiamo al celebre *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus desseins qui sont en France* (2 voll. 1729-1742), noto come *Recueil Crozat* dal nome del suo promotore Pierre Crozat. Nell'impresa editoriale fu coinvolto Mariette quale principale redattore dei brevi compendi biografici posti come introduzione delle illustrazioni tratte dalle opere di ciascun artista. Romanelli, in quanto esponente della scuola pittorica romana, è presente nel primo volume del 1729 con tre tele del ciclo di Mosé realizzato per Anna d'Austria⁹⁹⁹. La breve biografia è un'epitome modellata

⁹⁹⁷ Cfr. Appendice I – Fonti nn° 84-85, 136-138.

⁹⁹⁸ Per Nicola PIO si veda l'edizione curata da C. ENGGASS – R. ENGGASS 1977, soprattutto l'introduzione, pp. III-XV. Su Lione PASCOLI si veda l'edizione di MARTINELLI, MARABOTTINI 1992. Cfr. Appendice I – Fonti nn° 140, 143.

⁹⁹⁹ MARIETTE 1729, pp. 37-38, cfr. Appendice I – Fonti n° 142. Sulla cautela con la quale bisognerebbe attribuire al solo Mariette la redazione dei testi si veda SMENTEK 2010, pp. 136, 139 n. 30. Per le incisioni si veda il capitolo 2.3 e l'Appendice III – Incisioni nn° 53-55.

esclusivamente su quella scritta da Passeri dalla quale sono ripresi i principali dati sulla vita e sulla carriera dell'artista, ma soprattutto viene riportato il severo giudizio critico avanzato dal biografo italiano. Come già accennato, Passeri imputava come più grave mancanza al pittore quella di essersi accontentato dei favori che la Fortuna e la Natura gli avevano concesso, non preoccupandosi di avanzare nella sua professione attraverso un continuo e duro studio. Provvisto di tutte le doti e del talento per diventare un grande artista, Romanelli non seppe metterli a profitto nonostante il suo ingegno, la sua graziosa maniera e la facilità con la quale licenziava le sue composizioni. Alla fine della sua vita il biografo si domandava in maniera retorica quale sarebbe stato il giudizio espresso dai posteri sulle opere di Romanelli e se la fortuna che questi aveva goduto in vita sarebbe perdurata nel tempo¹⁰⁰⁰. Mariette condensa il pensiero di Passeri, in alcuni punti tradotto parola per parola, sottolineando la conversione della fortuna amica in nemica affermando che «Le malheur de Romanelli, fut de se trouver le conducteur de tous les ouvrages de Rome», il quale «pour satisfaire à toutes ses entreprises, fut obligé de s'abandonner à son genie facile & gracieux sans prendre le temps necessaire pour estudier & pour retoucher ses ouvrages, & mesme sans consulter la nature»¹⁰⁰¹. L'eco dei giudizi più negativi espressi da Passeri e riportati da Mariette, trovò un'ulteriore eco nei decenni seguenti grazie all'inserimento di un breve profilo biografico del viterbese nelle riedizioni dell'opera enciclopedica di Louis Moréri a partire dal 1735¹⁰⁰². Questa valutazione, maggiormente severa sui pregi e i difetti di Romanelli, troverà in seguito nella figura di François Lépicié un suo nuovo assertore, ma la comparsa nel 1728 dell'edizione a stampa dell'opera di Baldinucci – più facilmente disponibile delle copie dei manoscritti di Passeri – aprì la strada negli anni '40 del Settecento ad una nuova e alternativa prospettiva. In questa nuova biografia si spengono gli accenti più critici nei confronti delle mancanze del viterbese, e ciò è dovuto in parte alla distanza temporale e geografica in cui si colloca la stesura del testo come pure al sopirsi dei sentimenti d'invidia e di disappunto che avevano accolto a Roma il successo dell'artista nei decenni centrali del Seicento. Baldinucci introdusse alcune novità non presenti nel testo di Passeri, apportando anche lievi modifiche alle informazioni riferite dal suo predecessore, arricchendo la propria narrazione con vivaci aneddoti¹⁰⁰³. Il racconto baldinucciano fu pertanto la più utilizzata fonte alla quale si rifecero i successivi biografi di Romanelli, tra i quali un posto preminente è occupato da Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville.

¹⁰⁰⁰ PASSERI 1670 ca. (1995), pp. 305-314.

¹⁰⁰¹ MARIETTE 1729, p. 37.

¹⁰⁰² Per la biografia inserita nel *Supplement au dictionnaire historique [...]* del 1735 si veda Appendice I – Fonti n° 144.

¹⁰⁰³ Un confronto tra le principali biografie italiane tra Sei e Settecento è in FRANGENBERG 2008.

Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville e una nuova percezione dell'opera di Romanelli

Dopo il breve profilo biografico tracciato da Mariette, la prima compiuta biografia di Romanelli, ad essere pubblicata in Francia in una raccolta di vite di artisti, si deve a Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765). Poliedrico autore di testi che trattavano di giardinaggio, idraulica, scienze naturali e storia dell'arte, Dezallier d'Argenville fu al tempo stesso artista, musicista e compositore dilettante nonché collezionista di *naturalia*, di dipinti e di disegni¹⁰⁰⁴. La biografia di Romanelli apparve nella prima edizione dell'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres* data alle stampe nel 1745 e riedita con qualche leggera modifica nella seconda edizione del 1762¹⁰⁰⁵. Nell'*Avertissement* d'apertura l'autore prendeva le distanze dalla prolissità e dalla parzialità di quanti prima di lui avessero scritto biografie artistiche non risparmiando da critiche neanche i suoi colleghi francesi, i quali, secondo il suo giudizio, «souvent [...] se sont contentés de nommer les artistes sans désigner le lieu de leur naissance, leur mérite particulier, les défauts qu'on remarque dans leurs ouvrages, & les villes qui possèdent leurs meilleurs tableaux»¹⁰⁰⁶. Di una simile mancanza di attenzione era stato oggetto Romanelli il quale, dopo essere stato citato brevemente da Félibien ma del tutto ignorato da Roger de Piles, attendeva ancora una sua biografia artistica in francese. Questa, posta tra quelle degli artisti appartenenti alla scuola romana, è corredata da un ritratto inciso, eseguito sotto la direzione di Pierre-Jacques Cazes¹⁰⁰⁷, che prende a modello il ritratto dell'artista conservato all'Accademia di San Luca a Roma. La vita apparve quasi cento anni dopo il primo soggiorno parigino di Romanelli (1646-1647) e, come accennato, era debitrice per le principali notizie sulla vita e sulla carriera del pittore dalle biografie di Baldinucci e di Pascoli. Il materiale biografico a disposizione viene in parte modificato e sintetizzato dall'autore francese, anche nella presentazione delle opere più importanti eseguite dal pittore nel corso della sua vita. Principale differenza, sulla quale ci soffermeremo parlando delle guide parigine del Settecento, è riscontrabile nel più ampio spazio dato alla descrizione dei lavori realizzati a Parigi, sui quali i biografi italiani erano meno informati.

La parte della biografia inerente la puntuale definizione del carattere stilistico proprio a Romanelli è solo in minima parte debitrice delle fonti italiane e costituisce l'elemento di maggiore novità per l'acutezza dei giudizi espressi e per l'impostazione incentrata su meriti e difetti della sua maniera come anche per l'attenzione rivolta in particolar modo al disegno e alle sue molteplici espressioni. Queste peculiarità riflettono appieno la passione collezionistica dell'autore che lo portò a riunire una considerevole raccolta di disegni ordinati secondo regole di classificazione che

¹⁰⁰⁴ Sulla figura di Antone-Joseph Dezallier d'Argenville e sulle sue opere si vedano LABBÉ, BICART-SÉE 1996, in particolar modo pp. 16-36 e LAFONT 2012.

¹⁰⁰⁵ DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745, I, pp. 48-52 e Idem 1762, I, pp. 72-79. Cfr. Appendice I – Fonti n° 146.

¹⁰⁰⁶ IDEM 1745, I, p. VIII.

¹⁰⁰⁷ IDEM 1745, I, p. XII.

informano tanto la sua raccolta quanto il testo delle biografie. Quest'ultimo era nato come complemento dei suoi interessi classificatori e collezionistici e si presentava come uno scritto dal risolto nel contempo teorico e pratico. Alla luce della propria esperienza, l'autore avvalorava con esso gli assunti teorici che intendeva offrire a quel pubblico di amatori che desiderava fregiarsi del nome di conoscitori, fornendo loro un'utile guida in questo non facile percorso¹⁰⁰⁸.

Questo intento è esplicitato dal breve testo che precede l'*Abbrégé* vero e proprio, intitolato *Discours sur la connoissance des desseins et des tableaux*¹⁰⁰⁹, con il quale l'autore intendeva proseguire il lavoro intrapreso da alcuni suoi predecessori indicando al lettore i principi e gli strumenti attraverso i quali giungere ad una perfetta conoscenza delle qualità delle opere, delle individualità artistiche e della differenza tra originali e copie. Questo discorso preliminare alle vite non è solo di carattere teorico, ma le istruzioni fornite sono completate e avvalorate continuamente da precise osservazioni inerenti lo stile degli artisti. Considerato come un affidabile rivelatore della maniera personale di un pittore, il disegno è preso come principale campo d'indagine sul quale esercitare l'occhio per farsi «une idée nette & distincte du caractere & de la pratique de chaque peintre»¹⁰¹⁰. Ed è nella precisa volontà dell'autore far sì che queste istruzioni e principi non restino separati dall'osservazione diretta delle opere e pertanto, al fine di agevolare il desiderio degli *amateurs* di conoscere «les différens caracteres des grands maîtres», Dezallier d'Argenville afferma di aver «fait l'application de tous ces principes dans la vie de chaque peintre»¹⁰¹¹. In tal modo, nello schema di ciascuna biografia, l'autore si sofferma a descrivere le tecniche disegnative impiegate e si prodiga nell'individuazione delle caratteristiche che lo rendono riconoscibile.

Rispetto alle biografie precedenti, quella del francese si caratterizza per un più serrato confronto tra Romanelli e il suo maestro Pietro da Cortona, portato in maniera più decisa sul campo artistico. Sin dalle prime righe di apertura alla biografia, l'autore provvede ad offrirci alcuni elementi distintivi per una prima caratterizzazione del viterbese, riconoscendone innanzitutto la grazia e la correzione, qualità, quest'ultima, sulla quale viene istituito un primo raffronto tra allievo e maestro: «Nous ne connoissons guère de plus gracieux peintre que Jean-François Romanelli [...]; il fut élève de Pietre de Cortone, plus correct que lui, quoiqu'il lui fût inférieur dans plusieurs parties de la peinture»¹⁰¹². Poco oltre, dopo aver tracciato gli esordi della carriera del pittore tra difficoltà e primi successi garantiti dalla protezione d'influenti personalità, Dezallier d'Argenville chiarisce anche sul piano artistico i motivi di questa crescente reputazione introducendo un più ampio passaggio critico sull'arte del viterbese espresso attraverso alcune delle parti essenziali della pittura – invenzione,

¹⁰⁰⁸ Si aggiungano al testo di LABBÉ, BICART-SÉE 1996 anche le pagine relative a Dezallier d'Argenville di GIBSON-WOOD 1988, pp. 71-94.

¹⁰⁰⁹ DEZALLIER D'ARGENVILLE 1762, I, pp. XXXI-LXXX.

¹⁰¹⁰ *Ivi*, pp. XLVIII-XLIX.

¹⁰¹¹ *Ivi*, p. LV.

¹⁰¹² *Ivi*, p. 72.

disegno e composizione – e definendo alcune sue peculiarità come la grazia delle sue teste o la vivezza dei suoi affreschi. Per rendere ancora più chiaro il proprio giudizio sulle qualità ma anche sulle mancanze imputabili al pittore, il biografo chiama nuovamente in causa Pietro da Cortona, istituendo un nuovo confronto. Riferendosi a Romanelli viene affermato che «sa composition, sa pensée n'étoit pas moins élevée que celle de son maître, mais il étoit plus froid que lui»¹⁰¹³. Alla prima opposizione nel campo della correzione segue dunque una nuova contrapposizione, quella tra freddezza e calore, i due poli intorno ai quali si cristallizzerà il giudizio su Romanelli nelle biografie successive e motivo ricorrente impiegato per tracciare la distanza dei due diversi temperamenti artistici. Dinanzi alle «productions [...] pleines de chaleur & de véhémence»¹⁰¹⁴ di Cortona – per citare Félibien, estimatore del cortonese – le creazioni di Romanelli dovevano certamente apparire più fredde.

Uno sguardo a quanto pronunciato nella letteratura artistica francese su Pietro da Cortona si rende necessario, per poter comprendere il dialogo impostato da Dezallier d'Argenville tra Romanelli e il suo maestro. Come ben illustrato dagli studi di Bénédicte Gady, le indiscusse qualità riconosciute a Pietro da Cortona dall'ambiente francese di fine Seicento non erano esenti da contraddizioni e ambiguità¹⁰¹⁵. Al cortonese venivano riconosciute diverse qualità, innanzitutto il genio indiscusso nel campo della grande decorazione, una brillante capacità e facilità nell'invenzione e nella composizione delle sue storie alle quali erano congiunte la piacevolezza e la forza seducente del colore e la grazia, sebbene quest'ultima per Roger De Piles più ordinaria che elevata come quella di Raffaello o Correggio. Accanto agli elogi, anche le voci più entusiaste, come quella di Félibien, gli attribuivano alcuni difetti individuati riassunti nella poca correttezza nel disegno, nella resa dell'espressione di forti passioni e nella realizzazione dei panneggi ritenuti poco naturali¹⁰¹⁶. Dezallier d'Argenville fa eco a quanto a questi giudizi pronunciati sul finire del secolo in Francia, riportando tanto le lodi quanto le accuse. Tra i più grandi maestri toscani e ricco di talenti straordinari, i dipinti di Pietro da Cortona brillavano per la «belle ordonnance, l'élevation de la pensée, le grand coloris, la belle touche»¹⁰¹⁷ ma le più grandi attestazioni della sua facilità e del suo genio creativo erano nelle sue decorazioni ad affresco esemplificate dalla volta Barberini e dalle sale di Palazzo Pitti. Oltre agli elogi l'autore è costretto a riferire anche le critiche già riscontrate: «Il faut pourtant convenir que le Cortone a mis peu de correction & d'expression dans ses tableaux. Ses figures sont trop courtes & fort lourdes, ses têtes se ressemblent, ses draperies sont mal jettées & très manierées», ma nonostante questi difetti, conclude il biografo, «des pensées nobles & grandes, beaucoup des graces

¹⁰¹³ DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745, I, p. 49. Nell'edizione del 1762 (I, p. 73) viene detto: «il avoit moins de feu que lui».

¹⁰¹⁴ FÉLIBIEN 1688, II, p. 451.

¹⁰¹⁵ GADY 1997 e EADEM 1998.

¹⁰¹⁶ FÉLIBIEN 1688, II, pp. 447-448 e DE PILES 1699, pp. 246-248.

¹⁰¹⁷ DEZALLIER D'ARGENVILLE 1762, I, p. 184.

dans ses têtes réparent tous ces défauts»¹⁰¹⁸. Come nel caso di Félibien e al contrario di De Piles¹⁰¹⁹, Dezallier d'Argenville sembra attenuare i difetti propri dell'arte di Berrettini interponendoli alle qualità riconosciutegli, facendo sì che ad una critica segua una sempre un commento positivo. Ciò è evidente dalla citazione scelta dall'autore per chiudere la caratterizzazione dello stile pittorico dell'artista, ovvero la felice formula elaborata da Lione Pascoli per descrivere il genio cortonesco: «aveva il fuoco ne' colori, la veemenza nelle mani, l'impeto nel pennello»¹⁰²⁰.

Il cortonismo corretto di Romanelli

Passando all'individuazione dello stile grafico, lo scrittore francese inizia presentando i caratteri che contraddistinguono i disegni di Pietro a proposito dei quali viene scritto: «Les desseins du Cortone sont d'un contour tâté, un peu lourds, & souvent même peu corrects»¹⁰²¹. Ad alcune delle caratteristiche già individuate per le pitture, come la scarsa correzione e la pesantezza, viene ad aggiungersi un contorno poco preciso (*contour tâté*) ritenuto anch'esso tipico del suo fare grafico. Leggendo la definizione data da Jacques Lacombe al termine nel suo *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, la grandezza del maestro cortonese come disegnatore risulterebbe molto precaria e quasi azzerata poiché con *tâté* o *tâtonné* si indica «un Ouvrage qui est fait d'une main servile & peu sûre», un difetto per il quale si possono riconoscere le copie dai dipinti originali; un modo di lavorare che contraddistingue «un Peintre qui n'a point assez reflechi sur les principes, & qui n'ai point sçu se les rendre familiers [...]; il n'a jamais cette touche libre & précise qui caractérise le grand Maître»¹⁰²². Tuttavia, come già osservato in precedenza, anche questi difetti vengono stemperati nell'edizione aggiornata dell'*Abrégé* del 1762. Qui Dezallier d'Argenville aggiunge un breve inciso riferendosi a queste peculiarità grafiche affermando che «ce sont de ces hardiesses d'enthousiasme, que la correction affoibliroit & détruiroit peut-être»¹⁰²³. La correzione, specie quella dei contorni¹⁰²⁴, è ricordata nell'*Avertissement* come una delle componenti essenziali del disegno e soprattutto una delle parti che concorrono a costituirne il “vero bello”, ma subito dopo l'autore ammette che di rado la perfezione è raggiunta in un'opera e che spesso «la liberté» o «la hardiesse de la main», così come la presenza di un'altra delle qualità che compongono il bel disegno, possono far reputare buona un'opera senza che questa sia troppo corretta¹⁰²⁵. Alla luce di ciò, sebbene la correzione rimanga uno dei principali valori per giudicare la bontà di un'opera, la scarsa correzione sarebbe compensata da

¹⁰¹⁸ *Ivi*, I, p. 188.

¹⁰¹⁹ Cfr. GADY 1998, pp.120-121.

¹⁰²⁰ PASCOLI 1730-1736, I, p. 3.

¹⁰²¹ DEZALLIER D'ARGENVILLE 1762, I, p. 190.

¹⁰²² LACOMBE 1752, p. 628.

¹⁰²³ DEZALLIER D'ARGENVILLE 1762, I, p. 190.

¹⁰²⁴ Per contorni si intendono le linee che circoscrivono una figura. Si veda LACOMBE 1752, p. 174, per il quale la bellezza dei contorni è «d'être coulans, dessinés avec légèreté, sinueux [...]».

¹⁰²⁵ *Ivi*, pp. XLVII-XLVIII.

quest'entusiasmo o fuoco caratteristici dell'arte di Pietro, ed anzi un eccesso di correzione inficerebbe e indebolire il risultato. Dello stesso avviso era anche Mariette il quale nel catalogo della vendita Crozat da lui redatto nel 1741 notava che Pietro da Cortona «n'est pas fort résolu dans ses Dessesins, il y paroît même un peu lourd; mais la richesse & la nouveauté de ses ordonnances, font disparoître ces legers défauts»¹⁰²⁶. Nella biografia dedicata a Pietro Berrettini sono presentati i nomi dei «grands maîtres [...] sortis de son école» ovvero Ciro Ferri, Romanelli, Lazzaro Baldi, Pietro Testa, Guillaume Courtois e Giacinto Gimignani, dei quali solo Ferri, Romanelli e Courtois sono trattati in biografie autonome¹⁰²⁷.

Tornando alla vita di Romanelli, Dezallier d'Argenville considera i disegni e lo stile grafico del viterbese identificando innanzitutto le principali tecniche impiegate: quelli fatti a *gouache* e quelli fatti a matita nera. Benché il termine *gouache* compaia già nella biografia di Raffaello con la quale si apre l'*Abrégé*, come anche in altre biografie, l'autore dà qui una definizione della tecnica in una nota a piè di pagina – «peinture où l'on détrempe les couleurs avec de l'eau gommée, & elles sont couchées à plab»¹⁰²⁸, aggiunge Lacombe nel suo dizionario, «en traînant le pinceau comme pour peindre ou laver»¹⁰²⁹. Una tecnica pittorica a tutti gli effetti simile alla tempera e all'acquarello, caratterizzata dall'uso del colore e da un'estrema finitezza. I disegni di Romanelli, eseguiti secondo questo procedimento tecnico, sono infatti descritti dall'autore come «extrêmement finis», caratterizzati da un tocco leggero, da bei panneggi e da teste delicate come quelle di Guido Reni¹⁰³⁰. I disegni realizzati alla matita nera sono leggeri d'esecuzione e di tratteggio, rialzati con l'uso della biacca. Le qualità che vi si ravvisano sono *l'esprit*, la *correction*, la *finesse* e la *grace*, però, secondo Dezallier d'Argenville, un tratto distintivo che permetterà all'amatore di riconoscere facilmente il pittore viterbese sono le sue teste nelle quali Romanelli è stato talvolta un po' freddo¹⁰³¹. Pertanto, oltre al nome del maestro Pietro da Cortona, il biografo francese introduce come altro termine di paragone quello di Guido Reni, che costituisce l'altro punto di riferimento nell'orizzonte formale dell'artista.

Nel campo della letteratura artistica italiana, i nomi di Reni e Romanelli erano stati accostati da Malvasia in due occasioni, entrambe legate a celebri opere di Guido e alla questione delle loro copie. Nella *Felsina Pittrice* (1678), precisamente nella biografia dell'allievo e copista di Reni, Ercole De Maria, il bolognese riferisce che questi era stato inviato dal maestro a Roma insieme alla pala del *San Michele Arcangelo* (1635) per la chiesa barberiniana di Santa Maria della Concezione. L'artista

¹⁰²⁶ MARIETTE 1741, p. 27.

¹⁰²⁷ A Baldi e Gimignani sono dedicate brevi biografie all'interno di quella del loro maestro. DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1762, I, p. 189.

¹⁰²⁸ *Ivi*, p. 76.

¹⁰²⁹ LACOMBE 1752, p. 295.

¹⁰³⁰ DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1762, I, p. 76: «On voit de ses desseins, faits à gouache, extrêmement finis; la touche en est légère, les draperies belles, & les têtes fines, comme si elles étoient du Guide [...]».

¹⁰³¹ *Ibidem*: «[...] ceux qui sont à la pierre noire sont légers d'ouvrage & de hachures, relevés de blanc de craie: on doit y trouver de l'esprit, de la correction, de la finesse & de la grace; ce peintre est quelquefois un peu froid dans les têtes qui le feront aisément reconnoître».

aveva il compito di rimediare ai possibili danni subiti dall'opera durante il suo trasferimento e di trarne copie per i Barberini «a ciò porsi non volendo il Romanelli, & altri Pittori, per non capire, dicevano, il modo di quell'operare, e l'andare di quel pennello»¹⁰³². L'altro dipinto reniano in rapporto al quale è citato il viterbese è la tela del *Bacco e Arianna* per la regina d'Inghilterra Enrichetta Maria. Sempre secondo quanto riferito da Malvasia, Romanelli avrebbe tratto per volere di Urbano VIII una copia dell'opera da spedire al posto dell'originale o da serbare nella raccolta della famiglia come ricordo del dipinto¹⁰³³. È inoltre noto come il cardinale Francesco Barberini abbia commissionato al viterbese le *Nozze di Peleo e Teti* (1640) come *pendant* dell'Arianna di Guido, altro dono diplomatico per i sovrani inglesi, al quale si sarebbe aggiunta venti anni dopo un'altra *Arianna* dipinta questa volta da Romanelli variando la storia raffigurata nella tela del bolognese andata perduta¹⁰³⁴. Secondo queste notizie il viterbese avrebbe in un caso rifiutato di eseguire una copia – forse non ritenendosi all'altezza del compito – nel secondo, che si colloca diversi anni dopo il primo, ne avrebbe al contrario tratto una replica. Salvo questi rapidi riferimenti spetta a Dezallier d'Argenville l'aver messo in rapporto diretto ed esplicito ciò che fino a quel momento poteva essere osservato attraverso le opere, ovvero quegli accenti bolognese e reniano che nelle opere di Romanelli stemperavano il cortonismo degli esordi. Come visto anche in relazione alle opere conservate nelle collezioni francesi del Settecento, le annotazioni di Mariette, del conte d'Hoym, così come le altre presenti nei cataloghi di vendita dell'epoca nominavano spesso Reni quale termine di confronto per le opere del viterbese, quando non erano palesi alcune iconografia spiccatamente reniane attribuite al pennello di quest'ultimo. Nel campo della letteratura artistica francese, i nomi di Reni e di Romanelli si ritroveranno nuovamente accostati l'uno all'altro nell'*Histoire universelle* di Michel-François Dandr -Bardon del 1769. Alla voce “léger” troviamo la seguente definizione corredata da esempi: «LÉGER: facile, se dit d'un Dessein, d'un tableau dont les ombres sont vagues & la touche spirituelle. Les plus beaux ouvrages du Guide, de Romanelli son peints avec légèreté; ceux de Vateau sont légèrement faits. On nomme aussi couleurs légères, celles qui sont célestes, vaporeuses, aériennes. La délicatesse de la manœuvre est désignée par la légèreté de l'outil; on dit dans ce sens: un pinceau, un ciseau léger, fin, délicat»¹⁰³⁵. Come visto, Dezallier d'Argenville impiega la parola *léger* per definire i disegni di Romanelli, parlando di “tocco leggero” e di leggerezza d'esecuzione e di tratteggio, sebbene per l'autore sia la finezza delle teste del viterbese il dato che lo avvicina maggiormente a Guido Reni. Nonostante non espressa in maniera esplicita nel testo, ci sembra che

¹⁰³² MALVASIA 1678, II, p. 357. Su Ercole De Maria cfr. CELLINI in NEGRO – PIRONDINI 1992, pp. 203-205; PULINI 2004, pp. 77-82 e IDEM 2007.

¹⁰³³ MALVASIA 1678, II, p. 51. Una copia dal dipinto, attribuita a Romanelli da Davide Ambrosi (Wallace collectio) e confermata da Andrea Emiliani,   apparsa recentemente a Londra presso la casa d'aste Ottocento. Olio su tela, 87 x 160 cm.

¹⁰³⁴ Sulle vicende di questi dipinti di Romanelli si rimanda a SALERNO 1963, GUARINO 2002 e MONTANARI 2004.

¹⁰³⁵ DANDR -BARDON 1769, I, pp. 82-83.

la prossimità di Romanelli al classicismo reniano e di una certa pittura bolognese, si esprima anche attraverso quella qualità “fredda” che lo allontana dal suo maestro Pietro da Cortona. Questa qualità è riscontrata da Dezallier d’Argenville come caratteristica anche per la produzione artistica di Guido Reni¹⁰³⁶ o di Carlo Cignani¹⁰³⁷, due nomi che la Guida di Thiéry citava insieme a Romanelli tra quelli presenti nel cabinet di dipinti di Calonne¹⁰³⁸. Nel novero dei pittori bolognesi contraddistinti da una certa freddezza possiamo inoltre aggiungere la figura di Albani riportando le parole che Mariette indirizzò al padre durante un breve passaggio a Bologna nel 1719, quando, estasiato per l’incontro con la pittura di Ludovico Carracci e di altri emiliani come Cavedoni, Tiarini, Spada, Massari e Pasinelli i quali «sont tous des maistres presque inconnus chez nous & qui meritoient pourtant bien de l’estre. J’ose mesme dire qu’il meritoient peut etre plus qu’un Albane dont la maniere froide est si bien estimée chez nos curieux [...]»¹⁰³⁹.

Dezallier d’Argenville e il collezionismo dei disegni di Romanelli

Si può notare come la terminologia impiegata nei cataloghi di vendita della seconda metà del Settecento sia in gran parte improntata alle parole usate da Dezallier d’Argenville, e in generale dai critici e conoscitori come Mariette, tanto per gli aspetti tecnico-esecutivi quanto per i caratteri stilistici riscontrabili nella maniera di un artista. Sebbene Dezallier d’Argenville non nomini direttamente Pietro da Cortona nella parte relativa ai disegni di Romanelli è con il maestro che l’autore sembra voler offrire ancora un termine di paragone. Un raffronto che avviene ancora una volta a proposito del principio della correzione e sulla contrapposizione tra la freddezza dell’uno e il calore dell’altro. Laddove i disegni di Pietro sono incerti nei contorni, pesanti e spesso poco corretti quelli dell’allievo sono condotti con tocco leggero, per lo più finiti, corretti, pieni di grazia e finezza, alcune caratteristiche comuni ai disegni e più in generale alle opere di Reni. Tra questi due poli, Romanelli sembra acquistare una propria fisionomia artistica, partecipe dei caratteri di differenti scuole pittoriche che l’artista, grazie alla sua formazione e alle sue esperienze, aveva fatto propri.

Nell’individuare le tecniche maggiormente impiegate da Cortona, l’autore ne sottolinea la varietà nell’uso dei differenti tipi di matite e di *lavis*, il ridotto impiego del tratteggio e quello altrettanto sporadico dei rialzi di biacca. Le acquarellature di bistro o d’inchiostro della Cina stese a pennello caratterizzano soprattutto i paesaggi mentre le sue arie di testa e il suo personale modo di disegnare sono i principali elementi di riconoscibilità¹⁰⁴⁰. Poco prima l’autore, parlando in generale

¹⁰³⁶ DEZALLIER D’ARGENVILLE 1762, II, p. 91: «il n’as pas mis autant de feu & d’expression dans ses tableaux»; *Ivi*, p. 101: «On souhaiteroit encore dans ses tableaux plus de feu & un coloris plus vigoureux».

¹⁰³⁷ *Ivi*, p. 178: «On lui reproche qu’il finissoit trop ses tableaux, & qu’il n’y mettoit pas assez de feu».

¹⁰³⁸ THIÉRY 1787, I, p. 169. Cfr. Appendice I – Fonti n° 164.

¹⁰³⁹ Lettera di Pierre-Jean Mariette a Jean Mariette, Bologna, febbraio 1719, cit. in GAUNA 2011, p. 196.

¹⁰⁴⁰ DEZALLIER D’ARGENVILLE 1762, I, p. 190.

dello stile del cortonese, ne ricordava oltre ai nobili e grandi pensieri anche la molta grazia che caratterizza le sue arie di testa¹⁰⁴¹. Nonostante ciò, si deve rivelare come proprio in rapporto al carattere delle teste di Romanelli, Dezallier d'Argenville chiami in causa non il suo maestro bensì Guido Reni, le cui teste erano caratterizzate dalla nobiltà, dalla bellezza e dalla grazia¹⁰⁴².

Anche sotto l'aspetto del grado di compiutezza, strettamente legato alle tecniche e alle specifiche tipologie disegnative, si può ravvisare una distinzione tra maestro e allievo e la maggiore prossimità di quest'ultimo alla cultura reniana o emiliana. La rarità dei disegni finiti di Pietro da Cortona era espressa da Mariette nel catalogo di vendita Crozat (1741), nel quale si ricordava come più comuni fossero gli schizzi realizzati da questo maestro, che pertanto rendevano assai elevati i prezzi¹⁰⁴³. Nel catalogo della vendita Tallard del 1756 gli esperti e mercanti d'arte Rémy e Glomy, quasi parafrasando quanto già detto da Mariette, ribadivano l'estrema rarità e, di conseguenza, preziosità dei disegni finiti di Pietro da Cortona, del quale si trovano soprattutto schizzi, aggiungendo che: «la plûpart des Dessesins arrêtés au craïon noir, qu'on lui attribue, sont ordinairement de Ciro Ferri»¹⁰⁴⁴. In Dezallier d'Argenville come in Mariette, dove le figure del conoscitore e del collezionista si fondono indissolubilmente, lo studio critico dei modi grafici di un artista concorre a costruire il giudizio su di esso, quanto, o forse più, dello studio delle sue opere pittoriche. Negli ultimi decenni la maggiore conoscenza delle raccolte di disegni messe insieme nella Francia del XVIII secolo permette, nonostante i limiti dovuti a dispersioni e perdite, di seguire lo sguardo attento di amatori e conoscitori rivolto alla restituzione del carattere autentico di ciascun artista.

Scorrendo i lotti dei cataloghi di vendita, contenenti disegni attribuiti al viterbese, ciò che emerge in maniera evidente è la ricorrenza di alcuni termini quali *colorié*, *fini*, *arrêté* o di specifiche tecniche come la *gouache* o il *lavis* e più raramente il pastello, caratteristiche e mezzi grafici registrati da Dezallier d'Argenville come tipici della produzione di Romanelli. Si tratta per lo più di disegni assai rifiniti, dove i differenti accorgimenti tecnici sono volti a conferire un carattere estremamente pittorico che in diversi casi portava i proprietari di questi fogli a trattarli come vere e proprie opere di pittura da incorniciare e appendere nelle proprie dimore¹⁰⁴⁵. Sezioni apposite per i *dessins encadrés et sous verre* erano create nei cataloghi di vendita, per differenziarli da quelli venduti al foglio, sciolti in cartelle. Alla vendita Crozat figurano diversi fogli dati a Romanelli come «une belle tête de bacchante, dessinée et fort finie au pastel» o una Vergine col Bambino con angeli e santi «dessein à

¹⁰⁴¹ *Ivi*, p. 188.

¹⁰⁴² *Ivi*, II, pp. 91, 101, 105.

¹⁰⁴³ MARIETTE 1741, p. 26: «Rien n'est si rare en Italie, que les Dessesins de *Pietre* de Cortone: on ne rencontre le plus souvent que des croquis de ce Peintre. Ses Dessesins finis & arrêtés n'ont point de prix».

¹⁰⁴⁴ REMY, GLOMY 1756, pp. 156-157.

¹⁰⁴⁵ Si vedano i disegni incorniciati della collezione Vaudreuil dove Thiéry (1787) cita due disegni di Romanelli.

plume très arêté et lavé»¹⁰⁴⁶. Questi fogli, di cui non si conosce né il destino né la correttezza dell'attribuzione, restano tuttavia una testimonianza di quelle caratteristiche di finitezza che venivano ravvisate nelle opere grafiche del viterbese, una diligenza d'esecuzione che in alcuni casi poteva rasantare la freddezza, come specificato nell'*Abrégé*. Di questa mancanza di calore, che poteva caratterizzare talvolta le opere del viterbese, non viene però mai fatta menzione nei giudizi riportati nei cataloghi di vendita in merito alle singole opere o nei brevi profili critici dedicati all'artista posti alla fine dei lotti. Al contrario vengono riferiti alcuni degli elogi già incontrati nella biografia di Dezallier d'Argenville. Nel catalogo della vendita Nourri del 1785 i tratti distintivi dei disegni di Romanelli sono così delineati: «Beaucoup de correction, des têtes spirituelles, des draperies d'une belle ordonnance, & une touche légère, feront toujours rechercher les dessins de Romanelli»¹⁰⁴⁷. Non dissimile il profilo tracciato un anno dopo nel catalogo della vendita Peyron: «Des composition nobles & élevées, les graces qui regnent dans les airs de tête, & la touche facile que l'on trouve dans les Ouvrages de Romanelli, lui ont acquis, à juste titre, l'estime des gens de goût»¹⁰⁴⁸. Caratteristiche che il viterbese condivideva tanto con Pietro da Cortona quanto con Guido Reni.

Molti dei disegni di Romanelli, ancor oggi conservati in raccolte pubbliche o private e un tempo appartenuti agli amatori francesi incontrati nel capitolo precedente, ci offrono una testimonianza preziosa di quella produzione ricordata dalle pagine dell'*Abrégé* e da quelle dei cataloghi di vendita dell'epoca. Nella prima categoria di fogli ricordati da Dezallier d'Argenville – quelli «**faits à gouache extrêmement finis**» – rientrano i numerosi studi o modelli di presentazione, certamente note all'autore della biografia, che Romanelli realizzò in occasione della decorazione dell'appartamento estivo di Anna d'Austria al Louvre e che passarono alla vendita Crozat e in aste successive. A titolo esemplificativo posso essere presi il *Ratto delle Sabine* (fig. III.45) e la *Continenza di Scipione* (fig. III.44) del Louvre, il *Marsia e Apollo* degli Uffizi (fig. III.41) e la *Glorificazione di Roma* (fig. III.42). A questa prima categoria possono aggiungersi altri fogli ugualmente caratterizzati da un elevato grado di finitezza ma realizzati secondo altri procedimenti tecnici. Si possono menzionare il disegno col *Sacrificio di Zabide* (fig. IV.33) e quello con *San Gaetano Thiene* (fig. IV.35), entrambi al Louvre, l'ultimo presente nella raccolta grafica di Dezallier d'Argenville, e infine il foglio con *Enea e il ramo d'oro* (fig. IV.42) dell'Albertina. Questi esempi sono caratterizzati da un certo pittoricismo espresso mediante l'uso di acquarellature brune o indaco e di rialzi di biacca per rendere i punti di massima luce. La traccia di tratti più rapidi e immediati eseguiti a penna è stemperata da questi effetti pittorici. Questo carattere di estrema finitezza e correzione è dovuto primariamente alla funzione che questi disegni avevano; si tratta infatti di disegni preparatori ad incisioni che richiedevano quindi un esatto studio della composizione, dei volumi e dei valori cromatici o luministici. Questo tipo di

¹⁰⁴⁶ PY 2015, p. 180. Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni nn° 2-3.

¹⁰⁴⁷ FOLLIOT, REGNAULT-DELALANDE 1785, p. 84.

¹⁰⁴⁸ FOLLIOT, REGNAULT-DELALANDE, JULLIOT 1786, p. 68.

produzione grafica, in particolare quella inerente studi di decorazione per soffitti, era molto spesso associata al nome del viterbese nei cataloghi di vendita e già in precedenza abbiamo osservato come alcuni di quei fogli ancora oggi conservati non possano essere più resi a Romanelli. Un'ulteriore riprova di quanto questo tipo di produzione potesse suggerire ad amatori e conoscitori il nome del pittore viterbese ci viene offerta da un progetto di soffitto che per lungo tempo è stato ascritto alla mano di Romanelli. Solo di recente il disegno, colorato all'acquerello ed ombreggiato al *lavis* grigio, è stato attribuito al pittore Michel Dorigny (fig. IV.66)¹⁰⁴⁹. Come già ricordato, il foglio con la *Glorificazione di Roma* appena menzionato recava al contrario un'antica annotazione che lo rendeva a Bon Boullogne, un piccolo tassello che allarga l'orizzonte dei confronti stilistici del pittore non solo all'ambiente bolognese ma anche a quello francese di metà Seicento. Come avremo modo di vedere, quest'impressione di una prossimità di maniere tra l'italiano e l'ambiente francese rimane però quasi in sordina dal campo della letteratura artistica sei-settecentesca che metterà in rapporto in maniera esplicita Romanelli con i pittori italiani già più volte ricordati, Pietro da Cortona e Guido Reni per primi.

Riprendendo il discorso sulle tipologie grafiche di Romanelli, oltre a questi disegni preparatori o di presentazione, compiuti in ogni loro parte, erano presenti in collezioni francesi – seppure in misura minore – anche disegni ascrivibili alle fasi iniziali della progettazione artistica, alcuni dei quali erano nella stessa raccolta di Dezallier d'Argenville. Ci riferiamo ai già menzionati studi per la figura del san Lorenzo della cattedrale di Viterbo (fig. IV.38) e per le figure allegoriche della volta di Palazzo Lante a Roma (figg. IV.36-37), fogli nei quali l'artista denuncia il proprio allunato presso Pietro da Cortona. D'altro canto è interessante notare come invece, in assenza di termini di confronto diretto con incisioni o dipinti, quei disegni realizzati da Romanelli con un fare grafico più libero e speditivo siano stati ritenuti realizzazioni grafiche del suo maestro, Pietro da Cortona, o del più fedele allievo di quest'ultimo, Ciro Ferri. Due esempi possono esser fatti a partire dalla collezione Saint-Morys, a dimostrazione di quanto un cortonismo più o meno deciso nello stile grafico potesse trarre in inganno i contemporanei. Il foglio della *Presentazione al Tempio di Maria* (fig. IV.63)¹⁰⁵⁰ e quello dell'*Allegoria dei quattro elementi* (fig. IV.64)¹⁰⁵¹, entrambi al Louvre, recano ancora sul supporto di montaggio le antiche attribuzioni a Cortona il primo e a Ferri il secondo, proprio in virtù di quella grafia più libera e sommaria ritenuta più peculiare dei due artisti. Un caso differente, ma rivelatore di come venisse percepito lo stile disegnativo di Romanelli, è infine quello di un studio di figura della collezione di Dezallier d'Argenville (fig.)¹⁰⁵². Il suo contorno ben delineato alla matita

¹⁰⁴⁹ Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3799. Cfr. ARQUIÉ-BRULEY, LABBÉ, BICART-SÉE 1987, I, p. 150 e GADY 2014, pp. 146-147.

¹⁰⁵⁰ Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 497. Cfr. ARQUIÉ-BRULEY, LABBÉ, BICART-SÉE 1987, II, p. 37.

¹⁰⁵¹ Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3091. Cfr. ARQUIÉ-BRULEY, LABBÉ, BICART-SÉE 1987, II, p. 80 e BACOU, BEAN 1988, p. 101, n° 127.

¹⁰⁵² Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 14568. Cfr. LABBÉ, BICART-SÉE 1996, p. 74.

nera, le ombreggiature realizzate da pochi tratti incrociati e sfumati, l'esattezza della resa anatomica – dimostrate in questo disegno da Ludovico Carracci – non stonavano con l'idea che il collezionista aveva dello stile del viterbese al quale lo attribuiva.

Il corpus di disegni di Pietro da Cortona nelle raccolte del Louvre riflette la fortuna critica francese del maestro tra Sei e Settecento. La relativa scarsità di schizzi rapidi e sommari, rispetto ai fondi romani e fiorentini, è in parte certamente dovuta al rifiuto dell'artista di soggiornare in Francia al contrario del suo allievo; ma, come suggerito da Bénédicte Gady, è anche possibile che la fattura libera e sintetica di questi studi non incontrasse completamente il gusto dei collezionisti francesi del Settecento¹⁰⁵³. Appoggiandosi a questa idea si sarebbe tentati di avanzare l'ipotesi che proprio l'aspetto di estrema correzione ed eleganza formale nonché il grado di compiutezza di molti disegni di Romanelli possano aver incontrato un discreto favore presso gli amatori francesi nel corso del XVIII secolo. Inoltre, l'elevata presenza di studi preparatori del viterbese in Francia, da mettere in relazione ai soggiorni parigini, ha probabilmente contribuito al giudizio espresso da Dezallier d'Argenville sullo stile grafico del pittore. Il favore che i collezionisti accordavano ai disegni più finiti e completi, che si approssimavano alla pittura, talvolta anche sotto gli aspetti tecnici, era già comune nella seconda metà del Seicento quando questo tipo di disegni erano maggiormente valutati soprattutto in virtù della loro somiglianza ai dipinti. Cathrine Monbeig-Goguel ha ad esempio accertato per la collezione grafica di Jabach la pratica del ritocco dei fogli più deboli e meno finiti, da parte di Michel II Corneille che spesso interveniva su di essi con l'uso della gouache¹⁰⁵⁴. Il gradimento di questo tipo di espressioni grafiche più rifinite perdura ancora nel Settecento, come dimostrano i numerosi disegni di Natoire dal carattere fortemente pittorico: studi preparatori per dipinti, repliche o ricordi da questi o vere creazioni senza diretti legami con essi, questa produzione grafica assume sempre più un valore di opera autonoma ricercata ed esposta anche ai *salons* parigini. Alla pratica della copia dai maestri del passato per mezzo di studi grafici, molti dei quali corredati da effetti pittorici, l'artista francese coniugava nuovamente la pratica del ritocco dei disegni di altri artisti, per lo più a fini didattici¹⁰⁵⁵. Accanto a questo gusto per il finito, nel corso dei decenni centrali del Settecento si fa sempre più strada un'inclinazione nei confronti dello schizzo in pittura, soprattutto grazie alle opere di Fragonard e Boucher, dove si poteva riconoscere il processo creativo, la libertà del tocco e il fuoco dell'immaginazione, sebbene i giudizi espressi non fossero esenti da una certa ambiguità¹⁰⁵⁶. Una distinzione tra un gusto comune e un gusto eletto nell'apprezzamento di un'opera sulla base del suo grado di compiutezza era dichiarata apertamente in alcuni cataloghi di

¹⁰⁵³ GADY 2011, pp. 8-9.

¹⁰⁵⁴ MONBEIG-GOGUEL 1988. Sui disegni della collezione Jabach e il maggiore valore di quelli più rifiniti si veda anche RAIMBAULT 2010.

¹⁰⁵⁵ Sui disegni di Natoire e le loro finalità e tecniche espressive si vedano CAVIGLIA-BRUNEL 2004, soprattutto pp. 42-44 e EADEM 2012, pp. 100-109, 137-139.

¹⁰⁵⁶ MICHEL 2010, pp. 325-328 con bibliografia di riferimento. Cfr. anche FLECKNER 2001 e MICHEL 2003.

vendita dell'epoca. Nel 1777 in quello della vendita Varanchan de Saint-Geniès al gusto più ordinario per i dipinti accuratamente rifiniti si contrapponeva quello superiore di coloro che traevano piacere alla vista di un schizzo¹⁰⁵⁷. Nel fronte della grafica una simile idea era stata già espressa in occasione della vendita di Quentin de Lorangère del 1744 dal mercante Edme-François Gersaint (1696-1750), secondo il quale il discrimine tra gli amatori neofiti e quelli di provata esperienza risiedeva proprio nella predilezione accordata ai differenti livelli di compiutezza di un disegno. Per l'autore del catalogo, i primi «ne recherche[nt] que les Morceaux faits avec soin & coloriés» non immaginando ancora «comment quelqu'un peut avoir du goût pour des études ou des pensées, qui, quelquefois, ne sont rendues que par un trait libre & hardi»¹⁰⁵⁸.

Le biografie successive a Dezallier d'Argenville: una riduzione ai minimi termini di un leit-motiv

Dalla metà degli anni '40 del Settecento, la biografia pubblicata da Dezallier d'Argenville costituì il testo di riferimento indiscusso nella redazione di gran parte dei profili biografici scritti sull'artista viterbese, raramente approfonditi e analitici come il loro modello. I principali *abrégés* e dizionari di belle arti riportano in maniera sintetica gli episodi salienti della vita e della carriera artistica di Romanelli, limitandosi spesso a riferire dei soli soggiorni francesi. La caratterizzazione della maniera pittorica e grafica dell'artista, sulla quale Dezallier d'Argenville si era ampiamente soffermato, viene condensata in poche righe dagli autori successivi, i quali ripeterono in maniera lapidaria e senza grandi cambiamenti quanto già riferito. Così François-Marie de Marsy, nel 1746, solo un anno dopo la pubblicazione della biografia di Dezallier d'Argenville, chiudeva la sua dichiarazione che «Il [Romanelli] avoit l'imagination grande & féconde, il dessinoit correctement: ses têtes étoient gracieuses, sa fresque pleine de fraîcheur, sa composition élevée, & sublime. On lui reproche d'avoir manqué de chaleur»¹⁰⁵⁹. Il medesimo pensiero sul viterbese fu espresso nei decenni successivi dalle parole di Lacombe (1752), Jaucourt (1755), Chaudon (1766), Pernety (1767) e Fontenay (1776), solo in alcuni casi stabilendo un confronto con Pietro da Cortona¹⁰⁶⁰. Le uniche e più visibili differenze rispetto a quanto già espresso da Dezallier d'Argenville riguardavano la definizione di *bon coloriste*, introdotta da Lacombe e in parte ripresa dagli autori successivi, e l'individuazione di un altro carattere di differenziazione tra l'allievo e il maestro. Alla già riscontrata maggiore freddezza di Romanelli, alcuni autori come Pernety e Jaucourt riconoscevano nelle composizioni o in generale alla sua maniera una poca espressione o addirittura una sua totale

¹⁰⁵⁷ Michel 2010, p. 325: «Si les tableaux soigneusement finis plaisent plus vulgairement, il est une certaine classe d'amateurs qui jouissent suprêmement sur un seul croquis».

¹⁰⁵⁸ GERSAINT 1744, p. 18.

¹⁰⁵⁹ MARSY 1746, II, p. 165. Cfr. Appendice I – Fonti n° 147.

¹⁰⁶⁰ Cfr. Appendice I – Fonti nn° 150, 153-155, 158.

mancanza, un aspetto sul quale già Pietro da Cortona – come del resto anche Reni – era oggetto di critiche da parte di Dezallier d’Argenville e dei suoi predecessori¹⁰⁶¹.

In questa selezione e riduzione ai minimi termini del giudizio più complesso e analitico portato sul viterbese da Dezallier d’Argenville, viene però operato un cambiamento importante proprio attraverso quello che è omissis. Eliminato il nome di Guido Reni, Romanelli era considerato solamente in quanto allievo di Pietro da Cortona, del quale condivideva pregi e difetti. La maggiore correzione rispetto al maestro, elemento in cui il viterbese era riconosciuto superiore per Dezallier d’Argenville, non veniva più impiegato quale termine di paragone ma era un semplice dato acquisito. Sopprimendo nella narrazione biografica anche il breve riferimento al passaggio bolognese e al richiamo esercitato dalle opere dei Carracci, il pittore veniva privato di un’importante modello di riferimento per la propria caratterizzazione stilistica. Quegli elementi che potevano avvicinare l’artista a Reni, come la maniera delicata e soave o le grazie presenti nelle sue arie di testa, potevano ormai riferirsi all’alunnato presso il cortonese, al quale si riconosceva una grazia ma di altra natura rispetto a quella spirituale del divino Guido. Nonostante nel campo della letteratura artistica successiva a Dezallier d’Argenville avvenisse questa omissione, il rapporto con il bolognese perdurava nella presentazione delle opere di Romanelli passate nelle vendite parigine, dove il nome di Reni era utilizzato più volte di quello di Pietro da Cortona per definire lo stile o il gusto di un dipinto¹⁰⁶².

La biografia e le descrizioni di Lépicié: il giudizio letterario e il giudizio dell’occhio

Contemporaneamente al giudizio positivo espresso sull’artista da Dezallier d’Argenville, una voce più critica negava al viterbese ciò che lo rendeva superiore al maestro. François Lépicié, nel *Catalogue raisonné des tableaux du Roy* del 1752, introduceva i dipinti di Romanelli posseduti nelle collezioni reali con una vita dell’artista in larga parte improntata al testo di Baldinucci, ripreso a sua volta da Dezallier d’Argenville, introducendo però alcuni importanti cambiamenti.

Come in parte accennato, le critiche avanzate nei confronti di Romanelli da Passeri, erano state introdotte in Francia per mezzo del profilo biografico di Mariette, diffuso in seguito attraverso le riedizioni settecentesche del *Grand dictionnaire historique* di Moréri. In questo testo enciclopedico, il concetto di facilità d’invenzione e di esecuzione, presente nella biografia italiana e in Mariette, diviene un limite per il pittore che talvolta abusò di questa grande facilità nel licenziare le proprie

¹⁰⁶¹ DEZALLIER D’ARGENVILLE 1762, I, p. 128: «le Cortone a mis peu de correction & d’expression dans ses tableaux».

¹⁰⁶² Quattro volte per Reni, una sola per Cortona. Sul fronte del bolognese si aggiungano i soggetti chiaramente reniani e alcune menzioni inventariali (Crozat e d’Hoym).

opere¹⁰⁶³. Lépicié sembra far eco a queste parole quando, dopo aver riconosciuto al pittore la facilità nell'invenzione proseguiva affermando che il “suo disegno risentiva troppo di questa facilità” e chiudendo la caratterizzazione dell'arte di Romanelli con la constatazione della sua incapacità a far brillare i suoi doni, in particolare le grazie di cui era provvisto, con una più grande maniera di disegnare¹⁰⁶⁴. La correzione nel disegno, sulla quale Dezallier d'Argenville poneva la superiorità di Romanelli rispetto al suo maestro, viene negata da Lépicié, il quale esprimeva il suo apprezzamento per le composizioni piacevoli del viterbese, non inferiori a quelle di Pietro da Cortona, e in generale per la sua produzione da frescante preferendo il tono brillante e vivo dei suoi affreschi rispetto a quello delle sue realizzazioni ad olio. Inoltre, ripetendo il pensiero che risaliva a Passeri, Romanelli era un artista la cui pratica non era molto fondata su un attento studio¹⁰⁶⁵. In queste considerazioni, rivolte al suo modo di disegnare, all'assenza di studio e il richiamo al pericolo di abbandonarsi all'estrema facilità, si può leggere un'eco del pensiero di Passeri secondo il quale il viterbese «dipingeva tutto di maniera senza vedere alcuna cosa»¹⁰⁶⁶. La facilità e la prestezza nel dipingere, che per Benedetti, Guillebaud e La Mothe Le Vayer rappresentavano le principali attrattive del pittore viterbese, non erano però considerate sufficienti se non congiunte ad un profondo studio. La lettura della voce “FACILITÉ” contenuta nel dizionario artistico di Lacombe ci consente di comprendere meglio la natura di questa qualità. L'autore innanzitutto dichiara che un'opera fatta con *facilità* è maggiormente piacevole quando è prodotta da una mano sapiente e perfetta, che nasconda alla vista la fatica e lo sforzo, individuando due tipi di facilità. Il primo riunisce insieme la prontezza del pensiero e della mano, invenzione e creazione artistica, ma spesso, prosegue l'autore, si corre il rischio di perdersi quando ci si lascia trascinare da questa attività, soprattutto nel caso di un artista dal più caldo temperamento. Più degna di lode, conducendo sulla strada della perfezione, è invece quella facilità «fruit de la reflexion & de l'étude» con la quale si superano con prontezza tutti gli ostacoli che si manifestano nella composizione di un'opera¹⁰⁶⁷. È chiaro che per Lépicié il caso di Romanelli, seppur in possesso di un temperamento più freddo del suo maestro, rientri nel primo tipo di facilità, quella che risulta più un dono di natura che il prodotto di studio e applicazione.

Passando dalla parte biografica alla descrizione delle opere assistiamo però ad una dicotomia. L'autore ha riportato quanto riferito dalla critica precedente, un'immagine dunque codificata sulla letteratura del passato ma che deve fare i conti con lo sguardo e la valutazione portata sulle opere stesse. Già nel profilo biografico Lépicié aveva parlato in termini positivi degli affreschi realizzati da

¹⁰⁶³ MORÉRI 1735, p. 227: «Romanelli trouva beaucoup d'occasions de se distinguer. Peut-être eût-il à souhaiter qu'elles se fussent présentées moins fréquemment, il n'eût pas abusé, comme il fit quelquefois, de l'extrême facilité, avec laquelle il mettoit au jour ses productions». Cfr. Appendice I – Fonti n° 144.

¹⁰⁶⁴ LÉPICIE 1752-1754, I, pp. 167: «Il inventoit avec facilité; & son dessein se ressentoit un peu trop de cette facilité; [...] Il avoit des graces: heureux! s'il avoit sù les faire valoir par une plus grande manière de dessiner». Cfr. Appendice I – Fonti n° 148.

¹⁰⁶⁵ *Ibidem*: «il n'étoit pas assez étudié».

¹⁰⁶⁶ PASSERI 1670 ca. (1995), p. 308.

¹⁰⁶⁷ LACOMBE 1752, p. 256.

Romanelli nel palazzo Mazzarino e nel Louvre, lodandone le composizioni piacevoli e condotte con un pennello seducente. Nel soffermarsi in seguito sulle pitture ad olio, alcune delle critiche precedentemente riferite alla sua maniera sembrano in parte stemperarsi o addirittura svanire dinanzi alla descrizione e analisi fatta di ciascuno dei quadri del *petit cabinet*, dove sono lodati «le dessein d'une grande manière» che contraddistingue la tela del *Trionfo di Minerva* (fig. III.36), «la finesse dans le dessein» dell'*Adorazione del vitello d'oro*, «le dessein [...] élégant» della *Caduta della Manna* (fig. III.33) o «la figure du petit Moïse [...] dessinée avec finesse» del *Mosè salvato dalle acque del Nilo* (fig. III.30)¹⁰⁶⁸. Nonostante sia rilevato qualche difetto, dalla lettura generalmente positiva dei giudizi espressi sull'intero ciclo emerge come Romanelli, soprattutto nell'*ordonnance* e nella capacità di comporre le storie mostri totalmente il proprio allunato presso Pietro da Cortona¹⁰⁶⁹.

Le ultime biografie del Settecento: nuovamente all'ombra del proprio maestro

Negli ultimi tre decenni del XVIII secolo, il giudizio espresso da Dezallier d'Argenville nella sua versione più sintetica veniva ripetuto senza grandi cambiamenti anche da alcuni autori stranieri, permettendone così una maggiore diffusione a livello europeo. Se le parole usate dal belga François-Xavier de Feller (1797) altro non erano che un calco di quelle di Lacombe¹⁰⁷⁰, quelle scritte da Michael Huber nelle sue *Notices générales des graveurs* del 1787 aderivano maggiormente alla fonte originaria di Dezallier d'Argenville, conferendo di nuovo a Romanelli un primato nella correzione del disegno rispetto al suo maestro, nonostante la sua inferiorità negli altri campi della pittura e la freddezza che dimostrava talvolta nelle sue arie di testa. L'autore tedesco concludeva infine riconoscendo che «malgré ces imperfections ses tableaux sont très-gracieux & de-là très-estimés»¹⁰⁷¹.

Un lieve ma significativo cambiamento, già in parte avvertibile nelle versioni lapidarie diffuse dagli autori successivi a Dezallier d'Argenville, è presente nella biografia del viterbese edita nel 1776 da Papillon de La Ferté. Romanelli era presentato inizialmente secondo il modello offerto dall'*Abrégé*. Il viterbese era un pittore tra i più graziosi e piacevoli, le sue composizioni erano nobili quanto quelle del suo maestro, sebbene più fredde, il tono della sua pittura ad affresco era particolarmente apprezzato. È a questo punto che, proseguendo nella caratterizzazione stilistica, l'autore introduce un importante cambiamento poiché se per Dezallier d'Argenville le arie di testa di Romanelli erano paragonabili a quelle di Reni, per Papillon de la Ferté «ses têtes ont toutes les graces de celles que faisoit Pietre de Cortonne»¹⁰⁷². L'autore spinge oltre questo paragone con il maestro

¹⁰⁶⁸ LÉPICIE 1752-1754, I, pp. 169, 172-174.

¹⁰⁶⁹ Ciò soprattutto nel *Mosè salvato dalle acque* e nel *Miracolo delle quaglie*, cfr. *Ivi*, pp. 168, 171.

¹⁰⁷⁰ DE FELLER 1797, VII, p. 688: «Il étoit grand dessinateur, bon coloriste; il avoit des pensées nobles & élevées, qu'il rendoit une touche facile; ses airs de tête sont gracieux; il ne lui a manqué que plus de feu dans ses compositions». Cfr. Appendice I – Fonti n° 168.

¹⁰⁷¹ HUBER 1787, p. 296. Cfr. Appendice I – Fonti n° 163.

¹⁰⁷² PAPIILLON DE LA FERTÉ 1776, I, p. 68. Cfr. Appendice I – Fonti n° 159.

aggiungendo che anche la maniera di rendere il panneggio e di aggiustare e disporre le figure era la stessa di Berrettini. Un ultimo passo verso questa omologazione del pittore viterbese ad un cortonismo di secondo grado appreso, a contatto con il suo maestro, è infine portata a compimento da Claude-Henri Watelet e Jean-Baptiste-Denis Lempereur nell'ultimo decennio del Settecento. Watelet, nella biografia di Romanelli contenuta nella sua *Encyclopédie méthodique* (1791), poneva completamente l'artista all'ombra del suo maestro dichiarando che «ses beautés, ses défauts tiennent aux défauts & aux beautés de Pietre de Cortone»¹⁰⁷³. Quelle qualità che erano riconosciute all'allievo rimanevano sempre ad un grado inferiore rispetto a quelle del maestro e l'autore esitava a definirle come pienamente possedute dal viterbese. Così, dopo aver definito più freddo l'artista, Romanelli aveva tuttavia «quelque chose qui ressemble à de grace, un certain agrément dans les têtes qu'on pourroit prendre pour de la beauté, une abondance, une richesse de composition qu'on appelle quelquefois du génie»¹⁰⁷⁴. Inoltre l'autore inseriva nella sua biografia anche la nota negativa sulla mancanza di grandezza e correzione nel suo modo di disegnare, desunta da Lépicié. Watelet ammetteva che il viterbese occupasse «un rang assez distingué entre les bons peintres Italiens qui ont remplacé, mais non pas égalé, les premiers successeurs des Carraches» e concludeva riducendo il valore dell'artista proprio in virtù del suo essere un imitatore di Pietro da Cortona, negandogli in tal modo una propria fisionomia artistica autonoma: «Tel qu'il est, il seroit fort estimable s'il étoit lui-même: mais son mérite n'est qu'un reflet de celui du Cortone, son maître»¹⁰⁷⁵. Dello stesso tenore, sebbene meno critico nei suoi confronti, è il pensiero di Lempereur il quale, nella biografia di Pietro da Cortona, sottolineava come quello stile un po' manierato del maestro era nonostante tutto così pieno di grazia che non solo piaceva nelle sue opere ma persino in quelle dei suoi imitatori quali Ferri e Romanelli¹⁰⁷⁶. Nella biografia di quest'ultimo, che seguendo la maniera del maestro era stato accusato di non essere molto più di un suo imitatore, erano però ravvisate alcune qualità quali il disegnare con grazia, il comporre facilmente, la piacevolezza della sua maniera, che, pur essendo un riflesso di quelle del maestro, non potevano non essere apprezzate dagli amatori. Questi ultimi, ricordava in chiusura l'autore, hanno mostrato di gradire i disegni del viterbese, spesso leggermente colorati.

La letteratura artistica di fine Settecento rispinge il pittore viterbese nell'alveo della corrente cortonesca, della quale rappresenta una propaggine e una versione non alternativa e apprezzata per le qualità personali profuse dal pittore, ma una traduzione ad un grado inferiore della maniera del maestro. La riproposizione dei giudizi volgarizzati dai successori di Dezallier d'Argenville, nei quali per brevità era sacrificata l'analisi della maniera grafica del viterbese e il riferimento a Reni, fa sì che quelle qualità di grazia e piacevolezza vengano attribuite al solo allunato

¹⁰⁷³ WATELET 1788-1791, I, p. 93. Cfr. Appendice I – Fonti n° 165.

¹⁰⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁶ LEMPEREUR 1795, I, p. 100. Cfr. Appendice I – Fonti n° 166.

presso Pietro da Cortona, negando al pittore la sua ben più complessa formazione artistica, maturata a Roma e nel corso delle sue esperienze in Francia e nella penisola. Nel campo della letteratura artistica sul viterbese il timido accordo tra una traduzione scritta ereditata e il giudizio dell'occhio tentato da alcuni autori, sembra affievolirsi per poi interrompersi nel secolo successivo per un probabile disinteresse sempre più avvertibile nei confronti di un imitatore di Cortona, autore via via meno apprezzato.

I trattati di pittura di Drandré-Bardon e Liotard: Romanelli e le ombre

Nel XVIII secolo il nome di Romanelli è presente solo in due testi francesi di carattere eminentemente teorico: il *Traité de peinture* di Michel-François Dandré-Bardon del 1765 e nel *Traité des principes et des règles de la peinture* del pittore Jean-Étienne Liotard del 1781. In entrambi Romanelli è portato come esempio in relazione ad un particolare aspetto dei principi della pittura, di cui non vi era traccia nei profili biografici e nelle caratterizzazioni della maniera dell'artista. Il viterbese non viene citato in relazione alla correttezza del disegno, alla grazia o all'invenzione ma in rapporto alle ombre e alla loro distribuzione. Dandré-Bardon, che come visto nel 1769 riuniva Romanelli e Reni sotto la categoria della *légereté*, alcuni anni prima menzionava il viterbese all'articolo III del suo trattato, affrontando il discorso sul *pittoresco di una composizione* e in particolar modo delle sue componenti luministiche¹⁰⁷⁷. Parlando delle ombre l'autore ne sottolinea l'importanza nel dare maggiore forza alle mezzetinte e alla parti in luce, istruendo il lettore su quali regole seguire e ciò che invece deve essere evitato. Le ombre non devono snaturare il tono di ciò che velano, ma essere leggere e conformi al naturale, non troppo scure se non in relazione alle mezzetinte con le quali si devono accordare armoniosamente. Dopo aver presentato questi principi Dandré-Bardon chiama in causa il viterbese affermando che «on peut faire un Tableau très-lumineux, tel qu'on en voit de *Romanelli*, quoique l'étendue des Ombres soit à peu près aussi considérable que le volume réuni des demi-teintes & des lumieres»¹⁰⁷⁸. L'autore non specifica quali dipinti di Romanelli fossero caratterizzati da questa luminosità creata da un sapiente dosaggio di luci, mezzetinte e ombre, ma possiamo immaginare che avesse in mente le tele del cabinet di Anna d'Austria al Louvre. In queste opere il pittore realizza per mezzo delle gradazioni cromatiche dei passaggi tonali tra i punti di maggiore illuminazione e le parti più in ombra dei corpi che creano delle forti accensioni luministiche. Si prenda come eccellente esempio la tela con *Mosè salvato dalle acque* (fig. III.30) nella quale l'ombrello tenuto dal paggio getta ombre più o meno delicate su figlia del faraone, lasciando emergere dalla penombra alcune parti dell'abito e le mani. Questo avviene anche per le tre ancelle

¹⁰⁷⁷ DANDRÉ-BARDON 1765, I, p. 105-106, 112-120. Cfr. Appendice I – Fonti n° 111.

¹⁰⁷⁸ *Ivi*, p. 117.

protese verso il piccolo Mosè – colpito in pieno dalla luce – le quali sono bagnate da luci e ombre di differente intensità in base alla torsione dei loro corpi e alla fonte luminosa proveniente da destra.

Anche Liotard nomina il pittore viterbese esaminando la questione relativa ai toni o tinte, divisi in nove differenti classi, dai colori più chiari a quelli più scuri, dal massimo valore di luminosità a quello di ombra. Dopo aver descritto queste nove gradazioni, il pittore ginevrino afferma di aver visto a Lione una serie di dipinti di Romanelli in cui «de clair et l'ombre y étoient très distinct, les clairs étoient très rapprochés, ils avoient un bon effet sans aucunes touches»¹⁰⁷⁹. Liotard parla di più dipinti presenti a Lione, tra i quali probabilmente va inserito l'unico attualmente attribuibile se non a Romanelli al suo *entourage*, ovvero la pala d'altare con l'*Adorazione dei pastori* (fig. IV.60) della chiesa di Saint-Paul¹⁰⁸⁰. L'opera, sebbene sfigurata da pesanti ridipinture, rientra senza difficoltà nel tipo di dipinti ai quali si riferiva Liotard, trattandosi di un notturno giocato su forti effetti luministici originati dal chiarore divino diffuso dal piccolo Gesù sugli astanti.

Il riconoscimento dato al chiaroscuro e ai valori luministici in determinate opere del viterbese emerge con evidenza in questi due autori ma già Baldinucci aveva percepito l'emergere di questa propensione nel pittore quando riferiva che, durante il primo soggiorno parigino, «era tanto piaciuto in Parigi, un certo suo modo di colorire delicato e forte in un tempo stesso, che datosi tutto a quel modo di fare, divertì non poco dall'antica sua maniera, tolta dal Cortona»¹⁰⁸¹. Oltre alle tele del Louvre databili all'ultimo periodo di attività dell'artista, anche diverse opere eseguite tra gli anni '40 e gli anni '50 del Seicento testimoniano di questo gusto per i forti contrasti che potevano animare alcune sue composizioni, come nel caso delle tele della cappella Cerri per la chiesa del Gesù di Roma, dall'Ottocento conservate a Uzès, di cui sono noti anche i modelletti della Galleria Corsini a Roma (figg. IV.67-68)¹⁰⁸². Un differente modo di dipingere più vigoroso che era distinto da Filippo Titi che, nel suo *Studio di pittura, scoltura et architettura* del 1674, poneva in risalto come queste tele fossero «tutte fatighe studiate, e colorite da Gio: Francesco Romanelli con più forza del suo solito»¹⁰⁸³. In relazione a questa componente non marginale nella produzione artistica del viterbese, riconosciuta in maniera incidentale solo da qualche autore, si potrebbe leggere anche quanto riportato nel diario del viaggio in Italia di Charles-Nicolas Cochin del 1758. Il pittore, passando per Pisa, notava sull'altare maggiore della chiesa di San Matteo una pala d'altare raffigurante la *Vocazione di San Matteo* (fig. I.40) della quale, pur non identificando l'autore, ne coglieva a pieno le componenti stilistiche affermando: «il est assez beau, & semble composé des deux manieres, du Guercino & de Pietro da Cortona. Il est peint avec franchise»¹⁰⁸⁴. Il dipinto pisano è un'opera giovanile di Romanelli,

¹⁰⁷⁹ LIOTARD 1781, p. 72. Cfr. Appendice I – Fonti n° 125.

¹⁰⁸⁰ KERBER 1983, p. 44 e CHOMER 1985, p. 9.

¹⁰⁸¹ BALDINUCCI 1728 (1974), V, p. 427.

¹⁰⁸² LAURIOL 1981 e DOBLER 2009, pp. 117-121.

¹⁰⁸³ TITI 1674, p. 101.

¹⁰⁸⁴ MICHEL 1991, p. 251.

eseguita nel 1637 anno che coincide con l'affrancamento dalla bottega di Pietro da Cortona, il cui apporto è percepibile sebbene stemperato attraverso modelli sacchiani e aggiungerei emiliani (Domenichino *in primis*)¹⁰⁸⁵. Chiamato in causa da Cochin come secondo termine di paragone nell'individuazione dello stile dell'opera, il nome di Guercino va colto in relazione alla presenza di modulati effetti cromatici e luministici che potevano avere una vaga assonanza con la produzione più "classica" del pittore di Cento in seguito al suo soggiorno romano (1621-1623). Questo sguardo rivolto direttamente alle opere fa emergere dati stilistici ritenuti poco consueti all'artista, che come visto aggiorna solo timidamente e in maniera effimera il giudizio cristallizzatosi sul pittore.

Con le menzioni di Titi e di Cochin abbiamo introdotto lo specifico campo della letteratura di viaggio e delle guide e descrizioni delle città, alla quale ci rivolgiamo in chiusura per cogliere elementi di differenza e continuità rispetto a quanto osservato per il secolo precedente.

Romanelli nelle guide e nei diari di viaggio del Settecento: tra Parigi e Roma

Come rapidamente accennato, le biografie italiane di Romanelli erano poco accurate nel riferire le notizie sui due soggiorni parigini del pittore e sulle opere in quel lasso di tempo eseguite. Se Passeri accennava in maniera sommaria ai lavori condotti nel palazzo di Mazzarino e nel palazzo del re¹⁰⁸⁶, Balducci offriva qualche dettaglio in più – non esente da imprecisioni – sulla loro natura, sui luoghi e su alcuni soggetti raffigurati. Se alquanto corretta era l'identificazione delle Metamorfosi di Ovidio, quale soggetto eletto per la galleria del palazzo di Mazzarino, che secondo il biografo collegava in maniera diretta il palazzo del cardinale con il Palais-Royal, maggiore confusione regnava sul secondo soggiorno parigino di Romanelli. Secondo il biografo italiano il pittore fu chiamato a decorare alcuni "gabinetti" fatti costruire nel palazzo reale per i quali «diedesi a formare l'invenzione, che tolse dall'Eneide di Virgilio, de' più illustri fatti di Enea, volendo con essi alludere alle azioni gloriose del gran Luigi e della Regina sua consorte»¹⁰⁸⁷. Al di là delle inesattezze cronologiche¹⁰⁸⁸, più interessante è soffermarci su quella inerente il luogo e sul soggetto eletto per le decorazioni. Nessuno degli affreschi per l'appartamento estivo d'Anna d'Austria è consacrato al poema di Virgilio, ma temi virgiliani erano stati più volte eseguiti dal viterbese anche in rapporto alla Francia. Ricordiamo come il pittore avesse partecipato con una tela raffigurante *Venere versa il dittamo sulla ferita di Enea* alla decorazione del *lambris* del cabinet dell'Hôtel Lambert, incentrata sulla figura dell'eroe virgiliano, opera mai menzionata dai biografi italiani. Inoltre, benché i bagni della regina

¹⁰⁸⁵ Sull'importanza in questa pala della lezione sacchiana per il superamento del cortonismo si veda BRUNO 1999 (2000), pp. 43-45.

¹⁰⁸⁶ PASSERI 1670 ca. (1995), p. 311. Cfr. Appendice I – Fonti n° 135.

¹⁰⁸⁷ BALDINUCCI 1728 (1974), V, p. 431. Cfr. Appendice I – Fonti n° 141.

¹⁰⁸⁸ L'autore poneva il secondo soggiorno del viterbese a Parigi dopo il matrimonio del re con Maria Teresa d'Asburgo del 1660.

erano situati nell'appartamento invernale, decorato in gran parte da Le Sueur, già con la guida seicentesca di Germain Brice era invalso l'uso riferirsi all'appartamento estivo con la definizione di *salles des bains*. Diverse voci circa temi virgiliani realizzati fuori dall'Italia potevano essere state riferite al biografo e messe in relazione con la decorazione del Louvre. Si aggiunga a queste notizie anche quella della serie di otto arazzi con la *Storia di Didone e Enea*, tessuti ad Anversa nell'atelier di Michel Wauters¹⁰⁸⁹. È significativo che Dezallier d'Argenville, chiaramente più informato sulle questioni francesi, riprendendo questa notizia nel suo *abrégé*, aggiungesse che i soggetti tratti dall'Eneide fossero solo un primo pensiero poi non seguito nella decorazione dell'appartamento¹⁰⁹⁰. Gli affreschi di questi ambienti come quelli della volta di palazzo Mazzarino vengono ampiamente descritti¹⁰⁹¹, nessun accenno invece alla tela dell'Hôtel Lambert, che insieme al Louvre e al palazzo del cardinale costituiva il terzo luogo citato da tutte le descrizioni della città di Parigi.

Pochissimi cambiamenti avvengono nelle guide parigine edite nel corso del Settecento, soprattutto nelle riedizioni di quelle del secolo precedente come la guida di Germain Brice. I canonici luoghi romanelliani della capitale francese restato in generale quelli già indicati nel Seicento e le poche parole spese per commentare le decorazioni del viterbese sono sempre positive. L'appartamento estivo del Louvre è il più apprezzato per la profusione della ricchezza di stucchi e affreschi. Nelle *Curiositez de Parsi, de Versailles, de Marly* (1716) di Saugrain, Le Rouge e Piganiol de la Force l'appartamento è il luogo più curioso da vedere al Louvre, i soffitti e i *lambris* delle stanze sono «de l'excellent Romanelly; le cabinet du meme appartement est de la derniere beauté; les Salles des Antiquitez & des Bains ne leur cedent pas en rien»¹⁰⁹². Nell'edizione del 1723 gli autori si dilungheranno con maggior dovizia di dettagli nella descrizione dei singoli ambienti. Puntuali descrizioni delle opere di Romanelli si trovano in particolar modo nel *Voyage pittoresque de Paris* di Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville (1723-1796), figlio del più volte citato Antoine-Joseph, guida della città edita per la prima volta nel 1749. Un elemento di novità, è l'attribuzione al viterbese di un altro soffitto del Palazzo di Mazzarino, oltre a quello affrescato nella galleria superiore. L'autore, infatti, rende la paternità a Romanelli delle tre tele raffiguranti la *Vittoria*, l'*Abbondanza* (o *Felicità pubblica*) e *Flora* (fig. IV.69) del cabinet al primo piano del palazzo, attualmente parte del Département des cartes et plans della BnF, dipinti che erano riferiti come alla maniera di Vouet negli inventari cardinalizi¹⁰⁹³.

Le parole di maggiore stima redatte sulla galleria mazzarina ci sono documentate nell'opera dedicata all'architettura francese di Jacques-François Blondel (1705-1774), per il quale la volta della

¹⁰⁸⁹ Per una puntuale sintesi della storia di questi arazzi e sulle varie posizioni circa datazione e committenza si rimanda a BERTRAND 2005, pp. 127-130.

¹⁰⁹⁰ DEZALLIER D'ARGENVILLE 1762, p. 75.

¹⁰⁹¹ *Ivi*, pp. 77-78.

¹⁰⁹² SAUGRAIN, LE ROUGE, PIGANIOLE DE LA FORCE 1716, p. 37. Cfr. Appendice I – Fonti n° 89.

¹⁰⁹³ YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN 2004, p. 209, nn° 1198-1199.

galleria era di somma bellezza. Questo era stato dipinto da Romanelli «avec un goût de dessein exquis & une vigueur peu commune»¹⁰⁹⁴. L'architetto ne apprezzava la distribuzione dei compartimenti dipinti, l'alternanza di medaglioni in *camaiëu* sostenuti da finti stucchi affermando che la bellezza di questi ornamenti non aveva rivali se non il soffitto del Castello di Vincennes, che era attribuito allo stesso autore. L'esistenza in questo castello, ultima residenza di Mazzarino, di non meglio precisate pitture di Romanelli sembra essere ulteriormente comprovata da un documento del 1793, riguardante i dipinti provenienti da Vincennes tra i quali è menzionato un «grand plafond de Romanelli», del quale si perdono subito le tracce¹⁰⁹⁵. L'architetto concludeva con un elogio del viterbese dichiarando che «En un mot on ne peut trop inviter les Connoisseurs à visiter ce chef-d'œuvre de peinture, & quoiqu'il y ait environ un siecle qu'il est exécuté, & que son entretien soit assez négligé il conserve encore toute sa fraîcheur, & nous donne la plus haute idée du peintre célèbre à qui nous le devons»¹⁰⁹⁶. Improntata alla descrizione di Blondel è quella di Nicolas-Thomas Le Prince, contenuta nel suo *Essai historique* sulla Biblioteca reale del 1782. Rispetto alla sua fonte, l'autore aggiunge un giudizio sulle decorazioni ad affresco di quattro ambienti che precedevano l'ingresso alla galleria e che erano attribuite ad allievi di Romanelli. Per Le Prince queste opere, raffiguranti in gran parte uccelli e fiori e marine, non erano molto ben dipinti e disegnati per essere stati eseguiti a partire dai cartoni del maestro¹⁰⁹⁷.

Sull'attribuzione dei singoli grandi dipinti del *lambris Cabinet de l'Amour* nell'Hôtel Lambert permaneva, come in passato, un po' di confusione venendo assegnati talvolta al pennello del solo Romanelli¹⁰⁹⁸ altre volte anche a Perrier e ad altri maestri non precisati¹⁰⁹⁹.

Poche novità nella geografia dei luoghi di Romanelli a Parigi e fuori la capitale sono introdotte in alcune guide. Nell'ottava edizione della *Description nouvelle de la ville de Paris* di Brice del 1725, così come pure nella nona del 1752, il nome di Romanelli appare citato in rapporto al Castello di Raincy o Livry, fatto costruire negli anni '40 del Seicento dall'intendente delle finanze Jacques Bordier (1585-1660) all'architetto Louis Le Vau¹¹⁰⁰. La guida, assegnando al pittore viterbese la decorazione ad affresco della volta del salone al primo piano, commetteva probabilmente un errore, poiché una tradizione più fondata e autori molto più qualificati come Mariette, Caylus e Dezallier

¹⁰⁹⁴ BLONDEL 1754, III, p. 75. Cfr. Appendice I – Fonti n° 105.

¹⁰⁹⁵ *Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des Monuments français*, II, 1886, p. 41, doc. XXXVI. Cfr. Appendice I – Fonti (A.I.4).

¹⁰⁹⁶ BLONDEL 1754, III, p. 76.

¹⁰⁹⁷ LE PRINCE 1782, pp. 151-154. L'autore molto probabilmente si riferiva agli affreschi eseguiti da Giovanni Francesco Grimaldi. Cfr. Appendice I – Fonti n° 126.

¹⁰⁹⁸ TESSIN 1717, p. 41; ANTONINI 1734, p. 87; MARSY 1746, I, p. 329; THIÉRY 1783, p. 241. Cfr. Appendice I – Fonti nn° 90, 96, 147, 128.

¹⁰⁹⁹ LÉPICIE 1740, p. 3; DEZALLIER D'ARGENVILLE 1749, p. 180; HÉBERT 1766, p. 233.

¹¹⁰⁰ Sul castello, demolito al principio dell'Ottocento, e il suo decoro si vedano BERGER 1976 e THUILLIER 1993, pp. 11-13.

d'Argenville ne identificavano l'autore in François Perrier¹¹⁰¹. A partire dalla seconda metà del Settecento qualche nuovo dipinto di Romanelli è ricordato in alcuni *cabinets* privati, già menzionati trattando del collezionismo del XVIII secolo. Accenniamo rapidamente al rame con le *Marie al sepolcro* citato da Dezallier d'Argenville nella terza edizione del *Voyage pictoresque* del 1757 e successivamente da Hébert nel *Dictionnaire pittoresque et historique* del 1766, nel quale sono nominati la *Danae* e il *Narciso* nella collezione di Blondel de Gagny¹¹⁰². Infine la guida di Thiéry del 1787 ricorda un dipinto “pieno di grazie”, che va riconosciuto nella *Madonna col Bambino e san Giovannino*, appartenuto a Charles-Alexandre de Calonne, la *Giustizia* del cabinet di Harenc de Presles e la presenza di disegni in un ambiente dell'Hôtel de Vaudreuil¹¹⁰³.

Le guide di Roma pubblicate da autori francesi nel corso del Settecento ampliano notevolmente la geografia delle opere di Romanelli presenti nella Città Eterna. Questo avviene innanzitutto grazie all'elevata disponibilità di guide romane edite in gran numero a partire dalla seconda metà del XVII secolo. I testi di Fioravante Martinelli, dell'abate Filippo Titi o di Pietro Rossini e le loro riedizioni aggiornate, ma anche le guide tardo-seicentesche francesi come quella la *Rome moderne* di Deseine (1690), offrivano il modello e la materia stessa da cui attingere per le descrizioni francesi della città papale, contenute sia in guide che in relazioni di viaggio.

I luoghi romani per eccellenza nei quali si potevano ammirare alcune opere del pittore viterbese restavano innanzitutto la basilica di San Pietro con i Palazzi Vaticani, dove sin dal secolo precedente erano ricordate la pala d'altare con la *Presentazione al Tempio*, la sovrapporta con *San Pietro risana l'indemoniata*, alcuni mosaici tratti dai cartoni del pittore, la pala per la cappella segreta di Urbano VIII e gli affreschi nella Sala della Contessa Matilde. A questi si aggiungevano le numerose chiese dove erano conservate pale d'altare – Ss. Domenico e Sisto, Sant'Agostino, Sant'Ambrogio alla Massima, San Carlino alle quattro Fontane o il Gesù – e infine i palazzi dove si erano decorazioni ad affresco – Palazzo Costaguti o Palazzo Lante – o dipinti da quadreria. Le guide francesi come ad esempio quella di Jean Barbault (1763), di Dominique Magnan (1778) o di de la Roche (1783) presentano liste di opere più o meno estese spesso un calco di precedenti descrizioni. Più che elencare le tutte le opere segnalate da questo tipo di letteratura, riteniamo più interessante soffermarci sulle parole e i giudizi espressi per descriverle, qualora ci sembrino rilevanti nella caratterizzazione dello stile dell'artista e in rapporto a quanto già detto nelle biografie¹¹⁰⁴.

La guida dell'abate Richard (1766 e 1769), registra qualche nuovo quadro di Romanelli rispetto al secolo precedente, offrendo in alcuni casi qualche giudizio su di essi. Così due dipinti della Pinacoteca Capitolina vengono apprezzati: il *Davide con la testa di Golia* (fig. I.41) definito «tableau

¹¹⁰¹ *Ivi*, p. 46.

¹¹⁰² DEZALLIER D'ARGENVILLE 1757, p. 141; Hébert 1766, I, pp. 58, 104.

¹¹⁰³ THIÉRY 1787, I-II, pp. 169, 444, 549.

¹¹⁰⁴ Per le opere di Romanelli contenute nelle guide e le relazioni di viaggio francesi si rimanda all'Appendice A.I.2.

assez fièrement composé, & de belle couleur» mentre la *Santa Cecilia* (fig. IV.70) è «tableau agréable & bien peint»¹¹⁰⁵. Una tela raffigurante *Dalila e Sansone* in Palazzo Boccapaduli è particolarmente elogiata per la piacevole figura femminile e in generale per essere un dipinto «bien composé, beau de couleur & de dessein»¹¹⁰⁶.

La voce più interessante, tra quelle dei viaggiatori che nel corso del Settecento soggiornando nella penisola puntarono gli occhi su qualche opera di Romanelli, è quella di Jérôme de Lalande. L'astronomo francese, che visitò l'Italia tra il 1765 e 1766, non dimostra di avere un giudizio troppo elevato sull'artista. L'unica opera veramente apprezzata è il dipinto di *Santa Francesca Romana* nel Palazzo dei Conservatori, che dichiara essere dipinto in un'eccellente maniera. Diverse riserve mostra nei confronti delle altre opere viste. Dei dipinti del Gesù, apprezza il bel colore e la figura graziosa della Vergine di quello dell'altare maggiore, ma non sembra comprendere i forti contrasti luministici dei due dipinti laterali¹¹⁰⁷. La pala vaticana, già trasferita in Santa Maria degli Angeli, è sì «sagement composé», ma «peu fini de dessein, d'une couleur qui est assez vigoureuse sans être vraie»¹¹⁰⁸. Altri giudizi ancora sono espressi sulla pala dei Ss. Domenico e Sisto – «la lumière est trop éparpillée» –, su quella di San Carlino – «l'enfant Jesus est joliment colorié: ce tableau est foible d'ailleurs» – e altre ancora¹¹⁰⁹. Un pensiero non dissimile da quello pronunciato da Passeri e riportato in Francia da Mariette e Lépicié sembra potersi osservare ancora con maggiore forza nel giudizio espresso sugli affreschi con le storie della contessa Matilde e delle sale limitrofe assegnati dall'autore allo stesso viterbese. Dinanzi a questa decorazione per Lalande «On peut seulement observer que la composition de ces tableaux est bonne, que la couleur en est foible, & que l'auteur est partout plus gracieux que correct dans son dessein»¹¹¹⁰.

Solo poche opere di Romanelli poste al di fuori della città pontificia sono ricordate nelle guide o soprattutto nei diari di viaggio. Oltre alla pala pisana non riconosciuta come opera di Romanelli da Cochin, solo in due altre città è ricordato il nome del viterbese. Il presidente Charles de Brosses, nelle sue lettere scritte dall'Italia, menziona in Palazzo Durazzo a Genova la serie di tele dipinte con succhi d'erba da Romanelli copie delle Logge di Raffaello, ancora oggi conservate nel palazzo¹¹¹¹. Mentre il *Dictionnaire historique et géographique portatif de l'Italie* del 1775 cita la pala con l'*Adorazione dei pastori* della chiesa di Sant'Agostino a Siena¹¹¹².

¹¹⁰⁵ Prendiamo in considerazione l'edizione aggiornata del 1769. RICHARD 1769, VI, pp. 29.30. Cfr. Appendice I – Fonti n° 117.

¹¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 101-102.

¹¹⁰⁷ LALANDE 1769, IV, p. 227: «la lumière y est singulièrement distribuée, on ne sçait pourquoi le Peintre a affecté de la faire glisser uniquement sur les chairs».

¹¹⁰⁸ *Ivi*, III, p. 482.

¹¹⁰⁹ *Ivi*, III, pp. 225, 443, 465.

¹¹¹⁰ *Ivi*, III, p. 224.

¹¹¹¹ DE BROSSES 1739-1740 (1991), I, p. 155. Cfr. Appendice I – Fonti n° 97. Sui tre “succhi d'erba” superstite si veda CILIENTO 1983.

¹¹¹² *Dictionnaire historique [...] 1775*, II, p. 512. Cfr. Appendice I – Fonti n° 122.

La letteratura francese della fine del Seicento aveva dato ben poco spazio alla figura di Romanelli, rapidamente ricordato da Félibien il quale aveva consacrato un'importante biografia al suo maestro Pietro da Cortona, considerato l'ultimo dei grandi pittori italiani del secolo. Con l'affievolirsi del moto di curiosità e novità che la presenza del viterbese a Parigi aveva creato, portando alle sue prime menzioni nella letteratura artistica di quegli anni, la figura di Romanelli cadeva in un cono d'ombra. Artista non altrettanto grande come il suo maestro, il pittore, per quanto apprezzato che fosse, era considerato un allievo, un imitatore di una maniera che veniva sempre più guardata con sospetto, soprattutto dall'ambiente accademico francese. Le creazioni lasciate da Romanelli a Parigi, erano una testimonianza di un artista celebrato nel suo tempo ma alle quali, fatta eccezione per la voce di uno straniero come Nicomede Tessin, non veniva riconosciuto ufficialmente nessun apporto alla grande stagione decorativa del regno di Luigi XIV.

La figura di Romanelli nella letteratura artistica francese del Settecento è in parte erede di quella del secolo precedente, costruitasi intorno alle biografie italiane di Passeri e Baldinucci. La diversità dei giudizi espressi dai due autori è presente in Francia per tutto il secolo, costituendo in un primo tempo due voci parallele e, sotto certi aspetti, antitetiche, fondendosi solo sul finire del Settecento. In questo panorama, la biografia scritta da Dezallier d'Argenville rappresenta un motivo di svolta. All'artista veniva riconosciuta una fisionomia artistica nuova messa in relazione o in contrasto con quella del suo maestro da un lato e Reni dall'altro. Il ruolo non indifferente dell'arte del bolognese e più in generale dei pittori emiliani era adombrata nella biografia anche in rapporto al passaggio del viterbese a Bologna. Se per Baldinucci la prolungata sosta di Romanelli era mossa da un generico «desiderio di vedere [...] le stupende pitture, che in pubblico e in privato sono in quella città»¹¹¹³, Dezallier d'Argenville, riprendendo come fonte Pascoli, esplicita la causa riconosciuta precisamente nelle opere dei Carracci. La presenza di una componente emiliana è quindi resa maggiormente evidente dal francese, modificando così l'idea di una monolitica matrice cortonesca di Romanelli, riconoscendogli in particolar modo una maggiore correzione formale. Parallelamente Lépicié si faceva invece portavoce delle critiche avanzate da Passeri che si erano appuntate sulla mancanza di correzione imputata al poco studio e al suo abbandonarsi alla sola facilità inventiva. L'importanza di questi due autori va però riscontrata nella capacità di non adeguarsi pedissequamente ad una tradizione ereditata e nel saper vagliare e anche divergere da essa nell'osservazione delle opere a loro disposizione. Così avveniva per Dezallier d'Argenville in merito ai disegni del viterbese molto noti sul mercato e nelle collezioni francesi; così avveniva anche per Lépicié nel suo commentare i punti deboli e i punti di forza delle tele del cabinet di Anna d'Austria, anche contrapponendosi al profilo critico in precedenza riportato. Nonostante i comprensibili errori di attribuzione, talvolta lo sguardo portato sulle opere dai viaggiatori e dagli amatori e conoscitori francesi, le indagava con maggiore libertà, senza necessariamente conformarsi ad un pensiero già

¹¹¹³ BALDINUCCI 1728 (1974), V, p. 428.

precostituito su un limitato gruppo di opere, in alcuni casi mai viste. In questo modo potevano essere avvertiti alcuni caratteri apparentemente in contrasto con l'idea cristallizzata del pittore viterbese, che in alcune opere ad esempio poteva mostrarsi più vigoroso nella composizione delle figure e nella resa del colore o più audace nei contrasti cromatici. Questi elementi potevano essere valutati anche in maniera diametralmente opposta dagli autori, si pensi ad esempio all'incomprensione per gli effetti di luci e ombre delle tele del Gesù da parte di Lalande e invece l'apprezzamento di simili effetti che aveva portato Dandré-Bardon e Liotard a citare Romanelli in un trattato di pittura in relazioni a queste caratteristiche.

A questi timidi riconoscimenti, che individuavano in Romanelli una maggiore complessità rispetto all'etichetta di semplice imitatore del maestro, non seguirono però ulteriori sviluppi. Al contrario, la riproposizione schematica dei giudizi espressi da Dezallier d'Argenville manca degli apporti più importanti, facendo sì che nei profili biografici di fine secolo il pittore torni ad essere schiacciato sulla figura di Pietro da Cortona e ciò avviene in particolar modo nella vita redatta da Watelet, scondo il quale Romanelli, nonostante abbia un posto non irrisorio tra i buoni pittori italiani successivi ai Carracci, rimaneva inferiore anche ai grandi allievi di questi ultimi. L'autore concludeva infine compiendo uno svuotamento della personalità di Romanelli il cui merito «n'est qu'un reflet de celui du Cortone, son maître»¹¹¹⁴.

Sul campo del collezionismo e del mercato dell'arte, come si è potuto vedere, i cataloghi di vendita dell'epoca, pur appuntandosi solamente sui valori delle opere messe all'asta, riproponeva la terminologia impiegata nelle biografie, in particolar modo quella di Dezallier d'Argenville, evidenziando di volta in volta la piacevolezza e l'eleganza delle composizioni, lo stile delicato e grazioso e la grazia delle teste di Romanelli, richiamando in causa talvolta i nomi di Reni o di Pietro da Cortona come termini di paragone.

Assente dalla letteratura artistica settecentesca è invece il nodo critico del rapporto tra Romanelli e gli artisti francesi a lui contemporanei. Se lo stile di Pietro da Cortona e Romanelli è ritenuto importante per la formazione di François Lemoyne (1688-1737) da Dandré-Bardon¹¹¹⁵ e di Jean-Jacques Lagrenée (1739-1821) secondo Fréron¹¹¹⁶, l'unico artista francese contemporaneo di Romanelli con il quale il viterbese è messo a confronto è con un cortonesco romanizzato come Guillaume Courtois. Nei confronti che l'architetto Ferdinand Delamonce instaura tra un artista francese e uno straniero, Romanelli è posto accanto al nome di Courtois, con il quale si distinse nella scuola di Pietro da Cortona in particolar modo nell'armonia, sebbene Romanelli fosse superato dal compagno nel *sel picturesque*¹¹¹⁷. Fatto salvo questo caso ben particolare, nella letteratura artistica

¹¹¹⁴ WATELET 1791, II, p. 93. Cfr. Appendice I – Fonti n° 133.

¹¹¹⁵ DANDRÉ-BARDON 1765, II, p. 159. Cfr. Appendice I – Fonti n° 111.

¹¹¹⁶ FRÉRON 1773, V, p. 113. Cfr. Appendice I – Fonti n° 120.

¹¹¹⁷ DELAMONCE 1753 citato in PÉREZ 1981, p. 501. Cfr. Appendice I – Fonti n° 151. Alcuni dei paralleli artistici godevano di una lunga tradizione come ad esempio quello tra Guido Reni e Lubin Baugin o Tiziano

come nei cataloghi d'asta, il pittore viterbese era sempre confrontato in maniera esplicita con i colleghi italiani, da Berrettini, a Ferri, da Reni fino a Raffaello o Correggio. É invece negli errori di attribuzione commessi all'epoca e nei successivi cambiamenti della paternità di alcune opere che viene resa evidente una certa confusione tra la maniera del viterbese e quella di Perrier, di Dorigny o di Bon Boullogne. Un aspetto non preso in considerazione dalla letteratura settecentesca e sul quale solo a partire dalla metà del Novecento la critica moderna ha aperto un dibattito non ancora concluso.

e Blanchard, altri, come sottolineato dalla studiosa, risultano meno giustificati al lettore odierno (cfr. p. 487-488).

II.3 LE INCISIONI DA ROMANELLI NEL XVIII SECOLO

Con il XVIII secolo si assiste ad una drastica riduzione della produzione incisoria da dipinti di Romanelli, quest'ultima iniziata timidamente solo dopo la morte dell'artista nel 1662. La produzione di stampe che illustrano opere del viterbese è attestata nel Settecento solamente da sedici incisioni eseguite da altrettanti autori, nel caso di Hubert Vincent già attivo negli ultimi due decenni del secolo precedente¹¹¹⁸. Metà delle derivazioni settecentesche prese in esame si deve ad intagliatori di nazionalità francese, il cui ruolo quali interpreti dei Romanelli rimane ancora nel XVIII secolo predominante rispetto a quello dei loro colleghi. Parigi si attesta come il principale luogo di attività degli incisori francesi ma, come già avvenuto in passato, alcuni di essi stabiliscono la propria residenza a Roma – come Hubert Vincent e Claude Boizot –, o a Londra, a dimostrazione del ruolo esercitato dalla capitale inglese come importante centro artistico in grado di attrarre artisti stranieri, come esemplificato da Jean-Baptiste Michel, molto attivo oltremarica.

Analizzando questo esiguo corpus incisivo settecentesco in rapporto alla nazionalità dei suoi artefici e alla geografia delle opere riprodotte, la situazione si mostra più diversificata rispetto al passato. Se i francesi (8) prevalgono nettamente sugli incisori anglosassoni (4), italiani (3)¹¹¹⁹, fiamminghi (1) e tedeschi (1), nuova è l'importanza acquisita da altri centri rispetto a Roma e Parigi dove le opere di Romanelli sono presentate al pubblico attraverso il mezzo incisivo. La Francia detiene ancora il suo primato con sei stampe riprodotte opere del viterbese conservate sul territorio, seguono l'Inghilterra con cinque incisioni, l'Italia con tre e la Germania con una sola stampa. È escluso da questo conteggio il foglio inciso a Roma da Boizot raffigurante *Minerva, Giunone e Cibele* (fig. A.III.59), copia in controparte dell'invenzione incisa da François de Poilly (fig. A.III.22) a metà Seicento. Ad eccezione di quest'unica riproduzione tratta da una precedente incisione, come anche per il foglio di Vincent impiegato come illustrazione di un messale, tutte le restanti stampe raffigurano disegni o dipinti del pittore viterbese che appartenevano ad alcune delle principali collezioni europee. Ben nove tra queste incisioni trovano posto all'interno di una particolare tipologia editoriale che, già apparsa nei due secoli precedenti, conobbe un decisivo sviluppo nel corso del Settecento: il *recueil d'estampes* dalle opere dei maggiori maestri del passato conservati nelle più famose raccolte d'arte¹¹²⁰.

¹¹¹⁸ Facciamo rientrare nel calcolo delle stampe del Settecento anche l'incisione di Sébastien Barras morto nel 1703, per i suoi stretti legami con la raccolta incisiva di Jean-Baptiste Boyer d'Éguilles, edita per la prima volta nel 1709.

¹¹¹⁹ Delle due stampe italiane quella della *Santa Cecilia* è frutto della collaborazione di Pietro Savorelli e Pietro Fontana.

¹¹²⁰ Sul tema dei *recueils* incisi si vedano HASKELL 1987 e i numerosi contributi riuniti in HATTORI, LEUTRAT, MEYER 2010.

Romanelli nei *recueils d'estampes* del XVIII secolo

Sette sono le imprese incisorie consacrate alla riproduzione di dipinti o disegni dove compaiono opere del viterbese.

La prima di queste raccolte a illustrare per mezzo dell'incisione un'opera di Romanelli è il *Recueil d'estampes* della collezione che Jean-Baptiste Boyer d'Éguilles (1645-1709), consigliere del Parlamento di Provenza, aveva riunito nel proprio hôtel di Aix-en-Provence¹¹²¹. Una prima e assai rara edizione della raccolta fu pubblicata nella città provenzale nel 1709, in concomitanza della morte del suo promotore, ad opera di Jacob Coelemans (1654-1731/1735), chiamato espressamente a portare avanti l'impresa che, intorno alla metà degli anni '90 del Seicento, aveva visto attivo il solo Sébastien Barras. Quasi tutte le incisioni alla maniera nera realizzate da quest'ultimo furono reincise a bulino da Coelemans, in alcuni casi con la diretta partecipazione dello stesso Boyer d'Éguilles, incisore dilettante. Secondo quanto riferito da Mariette, la presenza di una stella su alcuni fogli del *recueil* indicherebbe le stampe realizzate dal collezionista o, come ipotizzato più recentemente da Gash, quelle compiute sotto la supervisione dell'incisore fiammingo¹¹²². Questo è il caso della *Maddalena* (fig. A.III.52)¹¹²³, priva del nome del suo esecutore e incisa a partire da un dipinto di Romanelli appartenuto a Boyer d'Éguilles. Questo (o una sua copia seicentesca come si ritenuto tradizionalmente) può riconoscersi nella tela del museo di Tours (fig. IV.10), che differisce dall'incisione per il formato ovale e per il senso inverso¹¹²⁴. L'organizzazione del materiale incisorio, che nella prima edizione del *recueil* privilegiava una ripartizione per soggetti riunendo nel primo volume quelli sacri e nel secondo i profani, spettò a Mariette, editore di una nuova edizione nel 1744, nella quale introdusse una nuova suddivisione per scuole nazionali. Così, se nei rari esemplari conservati della prima edizione del 1709 – nessuno dei quali mostra un'identica sequenza di presentazione delle stampe¹¹²⁵ – la *Maddalena* si trova nella sezione relativa ai santi, nell'edizione Mariette, corredata anche da brevi profili degli artisti e delle opere riprodotte, è posta al numero 36 tra un dipinto di Pier Francesco Mola e uno di Carlo Maratti¹¹²⁶.

Maggiori incertezze circondano l'appartenenza a questo *recueil* della stampa di Barras raffigurante la *Madonna col Bambino e san Giovannino* (fig. A.III.49). A nostra conoscenza, l'incisione è presente nel

¹¹²¹ Su Boyer d'Éguilles e sul suo cabinet SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 419-421

¹¹²² Sulla "firma" tramite la stella, presente su più fogli del *recueil* sia singolarmente che come parte dello stemma del collezionista, si rimanda a SCHNAPPER 1994 (2005), p. 420 e GASH 2016, pp. 14, 16.

¹¹²³ Nell'edizione del *Recueil* del 1744 curata da Mariette, questi afferma che questa incisione è interamente di mano del collezionista. Cfr. MARIETTE 1744, p. 9

¹¹²⁴ FOHR 1982, p. 141 n° 211.

¹¹²⁵ Della prima edizione del 1709 sono noti tre esemplari che differiscono ognuno per il numero di stampe e per la loro sequenza. Due volumi sono conservati a Aix-en-Provence (Bibliothèque Méjanes, Rés.F.36 e C.6918), uno a Londra (British Library). Il volume conservato a Parigi (BnF, Réserve Aa-61-Boîte-Fol) è frutto della riunione di fogli delle due edizioni. A tal proposito si vedano SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 419-420 e GASH 2016.

¹¹²⁶ MARIETTE 1744, p. 9. Sulla nuova edizione del 1744 si veda BÄHR 2009.

solo volume del *Cabinet de Boyer d'Éguilles* conservato alla BnF (Réserve Aa-61-Boîte-Fol), riconosciuto come fittizio da Weigert perché frutto dell'assemblaggio dei fogli afferenti tanto all'edizione del 1709 quanto a quella del 1744¹¹²⁷. In aggiunta a ciò, quasi tutte le stampe di Barras possedute nel fondo del Cabinet des Estampes, anche quelle non necessariamente realizzate per il *recueil* di Boyer d'Éguilles, furono inserite in questo volume e si riconoscono per non essere state riprese a bulino da Coelemans, il quale, pubblicando la raccolta nel 1709, sostituì quasi interamente le incisioni alla maniera nera del collega¹¹²⁸. L'incisione tratta dal dipinto di Romanelli sembra rientrare in quel piccolo gruppo di fogli non pertinenti alla collezione del parlamentare provenzale, sebbene manchino molte informazioni sulla formazione e reale consistenza di questa raccolta¹¹²⁹. Il foglio di Barras, finora ignorato dai tutti i contributi dedicati al pittore viterbese, riproduce un dipinto della Fondazione Roma (fig. IV.11), apparso in diversi cataloghi di vendita francesi a partire dal 1777. Appartenuto o meno alla collezione di Boyer d'Éguilles, l'incisione attesterebbe la presenza in Francia del dipinto già nell'ultimo decennio del XVII secolo.

Tre tele di Romanelli appartenenti alle collezioni reali francesi furono incise nel cosiddetto *Recueil Crozat*, grande progetto editoriale frutto della collaborazione del banchiere Pierre Crozat, del conte di Caylus e di Mariette. Nelle intenzioni iniziali il *recueil* avrebbe dovuto comporsi di numerosi volumi di stampe tratte da dipinti e disegni presenti nelle più importanti collezioni francesi e non, al fine di illustrare, anche attraverso l'accostamento alle immagini di testi scritti da Mariette, le principali scuole pittoriche¹¹³⁰. L'audace progetto si arrestò ai primi due volumi, uno dedicato alla scuola romana (1729) e l'altro a quella veneziana (1742)¹¹³¹. All'interno del primo sono presenti tre incisioni dai principali dipinti realizzati da Romanelli per il *petit cabinet* di Anna d'Austria al Louvre: *Mosè salvato dalle acque* (fig. A.III.53) di Simon de Lavallée (1680-1730), *La Caduta della manna* (fig. A.III.54) di Jean Raymond (1695 ca. – 1766 ca.) e *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* (fig. A. III.55) di Jean-Baptiste Haussard (1679/80-1749)¹¹³². Dei sette dipinti che ornavano il piccolo ambiente, registrati nel 1709-1710 nell'*Inventaire des tableaux du roy* redatto da Nicolas Bailly¹¹³³, sono incise le tre tele di maggiori dimensioni tratte dalla storia di Mosè.

Due disegni di Romanelli e un suo dipinto sono incisi in tre raccolte di stampe edite in Inghilterra. Nel 1734 Arthur Pond (1705-1758) riproduce in controparte il disegno di *Giaele e Barac* (fig.

¹¹²⁷ Sulla natura del volume qui ricordato, passato alla Réserve della BnF dal 2018, si vedano l'*IFF XVII^e*, II, p. 76; SCHNAPPER 1994 (2005), p. 419 e GASH 2016, p. 12. L'incisione è assente nei tre volumi conservati a Aix-en-Provence e a Londra.

¹¹²⁸ Cfr. IFF XVIII^e, II p. 76.

¹¹²⁹ Le poche notizie sulla collezione sono fornite da Mariette e da ciò che possiamo desumere dalle stesse stampe del *recueil*. Cfr. SCHNAPPER 1994 (2005), pp. 420-421.

¹¹³⁰ Mariette non dovrebbe essere considerato l'unico autore del testo secondo HASKELL 1987 e Smentek 2010, pp. 136, 139 n. 30.

¹¹³¹ Per le vicende editoriali del *Recueil Crozat* si veda in particolare HASKELL 1987.

¹¹³² Cfr. Appendice III – Incisioni nn° 53-55.

¹¹³³ ENGERAND 1899, pp. 336-338.

A.III.56), in quel momento nella collezione di Richard Houlditch ed ora al British Museum (fig. IV.31)¹¹³⁴. La tavola fa parte della la raccolta d'incisioni da disegni di collezionisti inglesi, intitolata *Prints in Imitation of Drawings*, edita dallo stesso Pond e da Charles Knapton tra il 1732 e il 1736¹¹³⁵. Il disegno presente in collezione inglese dagli anni '30 del Settecento è uno studio preparatorio per una delle tele d'oro del Louvre dedicate alle vicende della profetessa Deborah¹¹³⁶. A James Basire (1730-1802) si deve invece l'incisione tratta dal disegno in collezione di Charles Rogers raffigurante il *Giudizio di Paride* (fig. A.III.57, 1767), studio grafico per l'affresco della galleria parigina di Mazzarino. La stampa fa parte di *A Collection of Prints in Imitation of Drawings*, raccolta in due volumi edita nel 1778 e tratta dai disegni selezionati nelle numerose collezioni inglesi, accompagnati da note redatte da Rogers sull'autore e sull'opera stessa¹¹³⁷. Il dipinto di *Ercole e Onfale*¹¹³⁸, in collezione di Robert Walpole (1676-1745), fu invece inciso dal francese Jean-Baptiste Michel (1748-1804) nel 1779 (fig. A.III.61) anno in cui l'opera, insieme a gran parte dei dipinti, furono venduti dagli eredi a Caterina II di Russia. Pubblicate in fogli a partire dal 1774, le incisioni della *Houghton Gallery*, riproducenti 120 dipinti della collezione Walpole, furono pubblicate in due volumi nel 1788¹¹³⁹. Infine anche le ultime due raccolte di stampe contenenti incisioni tratte da Romanelli sono ancora una volta volumi riproducenti collezioni di grafica. Quella dell'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf è illustrata nel *Recueil des dessins gravés d'après les fameux maîtres* nel cui primo volume del 1780 Johann Joseph Langenhöffel (1750-1807) traduce in incisione il *Suicidio di Didone* (fig. A.III.62) tratto da un perduto disegno del viterbese, noto anche attraverso una controprova, studio preparatorio per uno dei cartoni per gli arazzi della *Storia di Didone*¹¹⁴⁰. Nella *Scuola italiana o sia Nuova raccolta di Stampe a forma di Disegni*, edita a Roma da Monaldini nel 1787, vengono riprodotti i disegni appartenenti a vari gabinetti europei, tra i quali l'incisore Stefano Mulinari (1741 – 1796) incide un foglio degli Uffizi con *Santa Prassede e santa Pudenziana* (fig. A.III.63).

Qualche foglio isolato

Estranei a queste iniziative editoriali sono invece i fogli incisi da Jean-Charles Levasseur (1734-1816), William Baillie (1723-1810) e John Dean (1754-1798). Levasseur riproduce tra gli anni

¹¹³⁴ Cfr. Appendice III – Incisioni n° 56. Sul disegno si veda TURNER 1999, p. 183 n° 274.

¹¹³⁵ Cfr. HAKE 1922 e KERBER 1983, pp. 47, 126 n. 89a.

¹¹³⁶ Nella collezione di Julien de Parme nel 1781 è ricordato un disegno di soggetto simile e una copia è conservata al Louvre (inv. 15182). Cfr. Tabella cataloghi vendita francesi – Disegni n° 74

¹¹³⁷ JOBERT 2010, soprattutto pp. 182-184.

¹¹³⁸ San Pietroburgo, Hermitage Museum, olio su tela, 100 x 133 cm (inv. 1601). VSEVOZHSKAYA in DUKELSKAYA, MOORE 2002, p. 167, cat. 73.

¹¹³⁹ Sulla *Houghton Gallery* e sulla collezione di R. Walpole si vedano RUBINSTEIN 1991, DUKELSKAYA, MOORE 2002 e CAMPBELL 2016.

¹¹⁴⁰ Cfr. Appendice III – Incisioni n° 62. Sulla controprova conservato a Düsseldorf (KA(FP) 755) si veda MERZ 2005, p. 402, sulla serie di arazzi della *Storia di Didone* cfr. RUBINSTEIN 1970.

'70 e '80 del Settecento un dipinto di Romanelli raffigurante *Tancredi e Erminia* (fig. A.III.58), nel quale, sotto l'errata lettura del soggetto, si può agevolmente riconoscere la tela con *Angelica trova Medoro ferito* (fig. IV.4) della collezione del cardinale Mazzarino. Il disegno conservato al Louvre con il *Matrimonio mistico di santa Caterina* (fig. IV.50) fu inciso da Baillie quando si trovava ancora in Inghilterra nella collezione di John Barnard (1709-1784)¹¹⁴¹. L'incisione è poi ricordata nel catalogo di vendita di Jean Berthels del 1789, quando il disegno entrò a far parte della collezione Saint-Morys¹¹⁴². Lo stesso disegno, o più probabilmente una composizione dipinta da questo derivata, era stata incisa da Jean Lenfant per una tesi nel 1663. Il dipinto di Wilton House con *L'Armonia tra la Storia e la Poesia*¹¹⁴³ venne inciso nel 1786 da Dean (fig. A.III.64) con una dedica ad Henry Herbert, decimo conte di Pembroke, la cui famiglia era proprietaria della tela sin dagli anni '30 del Settecento. Databile alla fine del secolo è invece la stampa della *Santa Cecilia* (fig. A.III.65), tratta dal dipinto della pinacoteca capitolina, incisa da Pietro Savorelli (1765 ca. - ?) e Pietro Fontana (1762-1837).

L'assenza della decorazione ad affresco

Una sola incisione riproduce un affresco di Romanelli. Si tratta della stampa di Hubert Vincent (fig. A.III.50), tratta dall'*Adorazione dei Magi* (1639) della chiesa romana di Sant'Eligio degli Orefici, posta tra le tavole illustrate del *Missale Romanum* del 1716 e nuovamente ristampata per altri codici liturgici editi entro gli anni '30 del XVIII secolo¹¹⁴⁴. Come per il Seicento, anche durante il Settecento dobbiamo riscontrare l'omissione di quella che era stata la parte preponderante della produzione artistica di Romanelli non solo a Roma ma soprattutto a Parigi: la grande decorazione ad affresco. I cicli decorativi romani e parigini sembrano non essere oggetto d'interesse da parte degli incisori, editori e in generale alle imprese editoriali promosse nel corso del XVIII secolo.

L'unico progetto di traduzione incisoria di una decorazione ad affresco di Romanelli nel Settecento rimase incompiuto. Due lettere gettano luce sull'impresa che, se fosse stata conclusa, avrebbe tradotto a stampa il soffitto della galleria alta di Palazzo Mazzarino, dove fin dal 1730 erano custoditi i manoscritti della Bibliothèque du Roi¹¹⁴⁵. Nelle lettere scritte tra l'agosto e il settembre 1786 da Jean-Charles-Pierre Lenoir¹¹⁴⁶ al barone di Breteuil¹¹⁴⁷ veniamo a conoscenza dell'iniziativa che

¹¹⁴¹ Cfr. Appendice III – Incisioni n° 60.

¹¹⁴² Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Disegni n° 131.

¹¹⁴³ Cfr. PEMBROKE 1968, p. 81.

¹¹⁴⁴ Cfr. Appendice III – Incisioni n° 50. Sulle tre incisioni di Vincent nei codici liturgici di primi decenni del Settecento si consulti il sito www.beweb.chiesacattolica.it.

¹¹⁴⁵ Le lettere del 17 agosto e del novembre 1786 si conservano agli Arch. nat., 0¹ 609, ff. 453-454. Tra le spese per l'anno 1786 è registrata quella di 1200 lt per il lavoro dei due incisori, autorizzata dal Baron de Breteuil nel novembre 1786. Cfr. Appendice I – Fonti n° 169-170. Le lettere, segnalate da Christian Michel, e il pagamento erano già stati trascritti da MAÏSTRE 1901, pp. 15-17. Sulla vicenda si vedano MAÏSTRE 1901, pp. 14-18; C. MICHEL 1987, pp. 379-380; IDEM 1993, pp. 105, 176.

¹¹⁴⁶ Jean-Charles-Pierre Lenoir, *garde de la Bibliothèque du roi*.

vedeva associati Augustin de Saint-Aubin (1736-1807) e il suo maestro Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) nell'eseguire una riproduzione attraverso il mezzo incisivo dei «différens sujet de peinture, faite par Romanelly, [...] qui ornent le plafond de la belle Galerie Mazarine»¹¹⁴⁸. I due incisori si proponevano di realizzare questo lavoro più per onore che per proprio interesse e Lenoir chiedeva l'autorizzazione di tale impresa che per la sua entità li avrebbe impegnati diversi anni. Lo scoppio della rivoluzione francese e la morte di Cochin nel 1790 posero termine ai lavori che fino a quel momento erano giunti all'esecuzione di nove disegni dagli affreschi, realizzati dal più anziano maestro e di una sola incisione compiuta da Saint-Aubin. I disegni (figg. A.III.74.a-i), che si ritrovano menzionati nel catalogo di vendita di quest'ultimo del 1808¹¹⁴⁹, sono stati identificati da Bénédicte Gady e sono conservati nel fondo grafico del Musée des Arts Décoratifs di Parigi¹¹⁵⁰. Questi raffigurano i nove grandi riquadri istoriati, mentre non furono eseguiti disegni dai finti rilievi con le divinità e i putti né furono riprodotte le figure dei satiri e le personificazioni della Fama posti ai lati delle cornici. A questi disegni va aggiunto uno schizzo quadrettato per il *Ratto di Elena*, conservato all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi¹¹⁵¹. Una sola incisione fu realizzata da Saint-Aubin dal disegno raffigurante il riquadro con *Apollo e le Muse*¹¹⁵². Christian Michel ha ipotizzato che l'iniziativa potesse rientrare nella *Description Générale et Particulière de la France* (1781-1796), progetto voluto da Laborde, premier valet de chambre du roi e banquier e per il quale Cochin si era impegnato a rilevare i disegni per i dipinti appartenenti al Re, al duca d'Orléans o presenti in alcuni edifici come il Palais du Luxembourg, l'Hôtel de Soubise, l'Hôtel de Ville o l'Hôtel de Toulouse (ex Lambert)¹¹⁵³. Previste per quest'impresa editoriale o per un'altra pubblicazione, le stampe tratte dalla galleria mazzarina avrebbero fatto conoscere a un pubblico più esteso le ricchezze del patrimonio della corona francese e della Francia intera, riconoscendo l'importanza di questa decorazione ammirata solo da alcuni amatori o frequentatori della biblioteca. A questi, infatti, la *garde des manuscrits* Anicet Melot (1697-1759) non esitava a mostrare «ce chef-d'œuvre avec une complaisance digne de l'amour qu'il porte aux beaux Arts»¹¹⁵⁴. Le parole con le quali Lenoir chiudeva la sua lettera del novembre 1786 ridimensionavano le spese per il progetto che, una volta realizzato, si sarebbe andato ad aggiungere al già ricco patrimonio affermando che «les planches, les épreuves et gravures de cette magnifique Galerie deviendront une propriété mobilière dont Sa Majesté

¹¹⁴⁷ *Ministre de la maison du roi*

¹¹⁴⁸ Lettera del 17 agosto 1786, cfr. Appendice I – Fonti n° 169.

¹¹⁴⁹ Catalogo di vendita del 4 aprile 1808, p. 5: «22 Neuf Sujets historiques, d'après les tableaux peints par Romanelle dans le plafond de la Galerie Mazarin, dessins à la pierre noire». Cfr. MAISTRE 1901, p. 17.

¹¹⁵⁰ Inv. 21917.A – 21917.I. Ringrazio Bénédicte Gady per la segnalazione e l'invio delle riproduzioni dei disegni.

¹¹⁵¹ Inv. P.M. 182. Cfr. MICHEL 1993, fig. 28.

¹¹⁵² BOCHER 1875-1882, V, p. 188 n° 649.

¹¹⁵³ Cfr. MICHEL 1987, pp. 379-380

¹¹⁵⁴ BLONDEL 1754, III, p. 76. Cfr. Appendice I – Fonti n° 105. Passo citato in JOLY, HEINECKEN, JOHNSON 1988, p. 45, ma senza riferimento all'architetto Blondel.

disposera, si elle le juge à propos, comme des autres collections précieuses qui sont déposées à sa Bibliothèque»¹¹⁵⁵. I tempi sembravano maturi perché gli affreschi di Romanelli fossero finalmente tradotti in incisione, ma sfortunatamente sarà solo negli anni '20 dell'Ottocento che le volte affrescate dell'appartamento estivo di Anna d'Austria verranno incise per il primo volume del *Musée de sculpture antique et moderne* del conte Charles de Clarac (1777-1847), dedicato al Louvre e alle Tuileries¹¹⁵⁶.

Le incisioni non reperite ma menzionate dalle fonti e quelle arbitrariamente attribuite a Romanelli

Alcune incisioni settecentesche tratte da opere attribuite al viterbese sono note da menzioni antiche. Tra gli annunci apparsi su diversi periodici nel 1785 è ricordata una stampa di E. Guersant con *Angélique et Médor* da un dipinto di Romanelli¹¹⁵⁷. Kerber ha ipotizzato che l'incisione possa essere tratta dalla tela in collezione Mazzarino che Le Vasseur aveva tradotto con il titolo con cui era tradizionalmente noto di *Tancredi e Erminia*. Il consueto errore d'identificazione del soggetto, riscontrabile anche negli inventari del Palazzo Mazzarino, come la presenza di entrambe le stampe con differenti dimensioni nel catalogo di Huber¹¹⁵⁸, fanno credere che si tratti di un altro dipinto. Purtroppo l'assenza dell'incisione dal corpus di Guersant non permette di pronunciarsi sull'identità del dipinto raffigurante un soggetto che Romanelli trattò più volte soprattutto in gioventù¹¹⁵⁹. Dalla *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* del 1778 apprendiamo che l'inglese Peltro William Tomkins (1759-1840) incise ad imitazione della sanguigna una *Poesia* di Romanelli posta a *pendant* con una *Musica* di R. Marquard tratta da un dipinto di Pietro da Cortona, presentato poco dopo nello stesso catalogo¹¹⁶⁰. Entrambe racchiuse in un formato ovale, le due figure allegoriche a mezzobusto vengono descritte brevemente: la Poesia pensierosa davanti ad un tavolo in pietra è coronata d'alloro e tiene una penna in mano; invece, la Musica, posta anch'essa vicino ad un tavolo, ha un violino e uno rotolo di note. Sulla base di quest'ultima descrizione nella figura della Musica,

¹¹⁵⁵ Cfr. Appendice I – Fonti n° ..

¹¹⁵⁶ CLARAC 1826-1827, tavv. 76-95.

¹¹⁵⁷ *Mercur de France*, 7 mai 1785, pp. 190-191; *Journal de Paris*, 9 mai 1785, p. 524; *Journal encyclopédique*, 15 juin 1785, p. 534, qui è specificato che la stampa è nel verso della larghezza. Cfr. *IFF XVIII*, XI, p. 92 n° 1.

¹¹⁵⁸ HUBER 1793, p. 150: «Tancrede et Heminie. J. C. le Vasseur sc. h. 13 p. 11 l. l. 17 p. Belle. [...] Angelique et Médor. E. Guersant sc. h. 12 p. 3 l. l. 13 p. 10 l. Belle». L'incisione di *Angelica e Medoro* data a Massard, incisore presso il quale è indicata in vendita la stampa di Guersant nei vari avvisi del 1785, è ricordata anche da LABORDE 1846, p. 174, n. 54.

¹¹⁵⁹ Un rame di questo soggetto attribuito a Romanelli è apparso in tre vendite parigine (1777, 1782 e 1794), cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 43, 65, 108.

¹¹⁶⁰ *Nene Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 1778, XXII, pp. 328-329. Le due stampe sono ricordate come pendant anche in HUBER 1793, pp. 32, 150. Le misure date sono le seguenti H. 9 p. 2 l. L. 7 p., in ovale.

attribuita a Pietro da Cortona, potrebbe celarsi in realtà la tela con la *Santa Cecilia* di Romanelli della collezione capitolina.

Nel corso degli anni '70 del XVIII secolo furono eseguite tre incisioni recanti nella *lettre* il nome di Romanelli come inventore della composizione dipinta. Pur trattandosi di stampe tratte da opere non ascrivibili alla sua produzione artistica sulla base delle conoscenze odierne, questi fogli, con i loro fraintendimenti più o meno consapevoli, contribuiscono alla definizione dell'immagine settecentesca del pittore e pertanto non posso essere omissi dal nostro discorso. Il foglio della *Madonna col Bambino* (fig. A.III.67) inciso nel 1772 dal lionese D.P. Pariset (1740-1783) reca una dedica rivolta alla duchessa Mary Montague, dalla quale siamo informati che la stampa riprodurrebbe un dipinto di Romanelli in possesso di Mr. Bradford, probabilmente il Thomas Bradford editore londinese dell'incisione¹¹⁶¹. Pur non citata, l'opera riprodotta dalla stampa è chiaramente una delle numerose copie esistenti derivate dalla famosa *Madonna della cesta* di Correggio, dipinto conservato alla National Gallery di Londra ma all'epoca nelle collezioni reali spagnole¹¹⁶². Riteniamo che il silenzio sul prototipo correggesco sia dovuto all'effettiva convinzione che l'opera incisa fosse realmente un dipinto di Romanelli, nonostante le copie e le traduzioni a stampe in circolazione¹¹⁶³. Quasi contemporaneamente, alla vendita parigina di Caulet d'Hauteville del 1774, il dipinto del viterbese con *Temi* – identificabile con la *Giustizia* (fig. IV.20) in una collezione privata di Parigi¹¹⁶⁴ – è definito nel catalogo «digne du Corregge». Ciò che lo rende tale può ravvisarsi probabilmente nell'*attitude gracieuse* e nel *caractère très-agréable* della figura femminile dalla postura elegante e leggermente avvitata, così negli elementi stilistici riscontrati quali *l'empâtement admirable* e *la belle couleur*¹¹⁶⁵. Questi elementi di grazia e eleganza neo-cinquecentesca che l'occhio del Settecento sembrerebbe scorgere nelle opere di Romanelli è ugualmente osservabile nell'incisione di James Newton del 1778 raffigurante *A Grecian Lady* (fig. A.III.69)¹¹⁶⁶ da un dipinto del viterbese. La giovane figura di vista di profilo, con un turbante dal quale fuoriesce una ciocca di capelli ricadente su una spalla mentre l'altra è lasciata scoperta dalla leggera tunica, non si riconosce in nessuna delle opere note di Romanelli, ma riflette tutta una serie di composizioni romanelliane che mostrano simili figure femminili eseguite tanto in affresco quanto in quadri da cavalletto. Si pensi alla fortunata composizione della *Santa Cecilia* capitolina, nota attraverso copie dipinte e addirittura tradotta in

¹¹⁶¹ Cfr. Appendice III – Incisioni n° 67.

¹¹⁶² *Madonna della cesta*, olio su tavola, 33 x 25 cm. Cfr. GOULD 1976, pp. 219-222. Il dipinto di Correggio è registrato nelle collezioni spagnole dal 1666 al 1789.

¹¹⁶³ Si vedano le stampe tratte dalla *Madonna della cesta* recensite in MUSSINI 1995, pp. 156-161, dove non è presente quella di Pariset.

¹¹⁶⁴ BRUNO 2007, pp. 323-324 fig. 11, 329 n. 103. La studiosa, alla quale va il merito di aver identificato l'opera, la mette in rapporto con la vendita del 16 maggio 1801, cfr. PERONNET, FREDERICKSEN, I, 2, 1998, p. 924. Il dipinto è riconoscibile già nelle due vendite di Caulet d'Hauteville del 1774 e 1775. Cfr. Appendice – Tabella cataloghi di vendita francesi – Dipinti nn° 30-31.

¹¹⁶⁵ Si vedano entrambe le descrizioni dell'opera nelle vendite del 1774 e del 1775.

¹¹⁶⁶ Cfr. Appendice III – Incisioni n° 69.

arazzo, esemplificativa delle numerose figure con o senza turbante, in pose più o meno languide, che popolano la produzione artistica di Romanelli. Il riconoscimento di una certa sintonia di quest'ultima con alcuni elementi della pittura francese tra Sei e Settecento può spiegare l'attribuzione al viterbese di dipinti eseguiti dai colleghi d'oltralpe molti decenni dopo. È questo il caso di un'altra stampa di Levasseur che, come abbiamo visto in precedenza, aveva tradotto il dipinto della collezione Mazzarino. Nel Salon del 1779 l'artista espose quattro incisioni tra le quali era presente un'*Educazione di Amore* (fig. A.III.68)¹¹⁶⁷ tratta da un "tableau peint par Jean François Romanelle", come leggibile nella didascalia. La presunta opera del viterbese era esposta accanto alle stampe tratte da dipinti di tre pittori francesi della generazione degli anni '20-'30 del Settecento ovvero Louis Durameau (1733-1796), Nicolas-Bernard Lépicicé (1735-1784), Louis-Jean-François Lagrenée (1725-1805)¹¹⁶⁸. Non riconducibile per stile (oltre che per soggetto) ad un'opera di Romanelli, la stampa di Levasseur riproduce in controparte una composizione dipinta apparsa sul mercato dell'arte francese attribuita all'ambito di Nicolas Bertin (1668-1736), dalla quale differisce per il diverso trattamento del fondale roccioso (fig. A.III.68.a)¹¹⁶⁹.

Le stampe da Romanelli tra collezionismo, mercato dell'arte e letteratura artistica

L'immagine di Romanelli che ci viene trasmessa attraverso questo insieme di incisioni è estremamente parziale non soltanto per l'entità numerica delle stampe ma soprattutto per la selezione operata sulla produzione artistica del viterbese. Come già evidenziato, completamente assente è la grande decorazione ad affresco ben rappresentata dai lavori compiuti a Roma e soprattutto a Parigi. L'unica impresa condotta da Saint-Aubin e Cochin, che avrebbe colmato parzialmente questa lacuna, rimase interrotta dopo l'esecuzione dei disegni e di una sola incisione dalla volta della galleria mazzarina. L'artista, che era stato chiamato a Parigi proprio per lavorare ad affresco nei grandi cantieri decorativi promossi dal cardinale Mazzarino e dalla regina madre, vedeva così circoscritta la sua immagine a quella di pittore da cavalletto, contraddicendo in tal modo quanto asserito dalle biografie francesi. A.-J. Dezallier d'Argenville, dopo aver ricordato le numerose decorazioni, le pale d'altare e i monumentali dipinti compiuti dal viterbese, dichiarava in maniera lapidaria che «*Romanelli a fait peu de tableaux de chevalet*»¹¹⁷⁰ – sottolineando, nella spiegazione del termine, le misure mediocri di simili opere – affermazione ripresa anche da Lacombe il quale

¹¹⁶⁷ Cfr. Appendice III – Incisioni n° 68.

¹¹⁶⁸ Salon 1779, pp. 45-46 edito in JANSON 1977. Unico pittore italiano presente insieme a "Romanelli" era Pompeo Batoni.

¹¹⁶⁹ *L'éducation de l'Amour*, olio su tela, 53 x 45 cm, venduto da Olivier d'Ythurbide & Associé (Saint-Ouen). Un'opera di tale soggetto è presente nel catalogo del pittore redatto da Lefrançois (1981, pp. 128-129) ma di formato ovale e di differente composizione. Quest'opera è rintracciabile in alcune vendite parigine a partire dal 1777, cfr. Getty Provenance Index Databases.

¹¹⁷⁰ DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745-1752, I, p. 51. Cfr. Appendice I – Fonti n° 146.

precisava che «ses principaux Ouvrages sont à fresque. La plûpart [...] à Rome & en France»¹¹⁷¹. Nonostante biografie e guide perpetuassero l'opinione di un artista dedito prevalentemente alla grande decorazione, queste opere restavano ancora appannaggio di pochi eletti, spesso visibili solo grazie alla personale cura di alcune figure particolarmente sensibili come nel caso del *garde des manuscrits* Melot ricordato da Blondel¹¹⁷². Le stampe che avrebbero permesso una più ampia conoscenza di queste opere, quando non la ignorarono completamente, si concentrano al contrario sui dipinti di medie o piccole dimensioni o sulla produzione grafica del pittore, restituendo un'immagine dell'artista come pittore di eleganti composizioni animate da graziose figure femminili, un aspetto sostenuto anche dalle incisioni attribuite impropriamente al viterbese.

Anche a Roma una parte delle decorazioni realizzate per gli spazi pubblici come le chiese restava, al pari di quelle che ornavano volte e pareti di dimore patrizie, lontana dagli sguardi della maggior parte del pubblico¹¹⁷³. Ma l'ampia visibilità di quelle numerose opere collocate nelle chiese, ricordate nelle guide della città e nelle biografie, erano ugualmente ignorate da incisori e editori. Fatta eccezione per le due pale d'altare incise alla fine del XVII secolo – la *Presentazione al Tempio* (fig. A.III.47) di Lederwasch e la *Madonna del rosario* (fig. A.III.48) di Vincent – di tutta la grande produzione religiosa di Romanelli nel Settecento viene tradotto in incisione solo l'affresco della chiesa di Sant'Eligio degli Orefici, riprodotto però in un testo liturgico.

Il disinteresse dimostrato dai francesi nei confronti di Romanelli, in particolare verso la sua produzione ad affresco, rientra in un atteggiamento più generalizzato già riscontrato dalla fine del Seicento nei riguardi della grande decorazione italiana posteriore ai Carracci¹¹⁷⁴. La presa di coscienza della maturità raggiunta dalla scuola pittorica francese, unita ad un sentimento di superiorità nei confronti della pittura italiana contemporanea, fa sì che proseguendo sulla strada intrapresa dalla fine del Seicento, anche nel corso del secolo successivo l'oggetto privilegiato di molte delle imprese editoriali, promosse o meno dalla Corona, siano i più rinomati artefici delle glorie artistiche nazionali. La traduzione incisoria delle più importanti residenze reali prosegue nel XVIII secolo estendendosi in alcuni casi anche ad altre dimore che racchiudevano preziosi decori di celebrati pittori. Quest'onere riguardò Rubens e la decorazione della sua galleria dipinta nel Palazzo del Lussemburgo per Maria de' Medici, edita nel 1710 in una serie di tavole incise da diversi intagliatori¹¹⁷⁵. Fatta questa deroga al grande maestro fiammingo, la cui reputazione in Francia era in

¹¹⁷¹ LACOMBE 1752, p. 561. Cfr. Appendice I – Fonti n° 150.

¹¹⁷² Blondel sottolinea come la galleria dove si conservano i manoscritti non sia pubblica e spetti all'affabilità di Melot l'accesso agli amatori.

¹¹⁷³ È il caso della Sala della Contessa Matilde in Vaticano, ambiente poco accessibile della residenza pontificia.

¹¹⁷⁴ Si veda GADY 2002, pp. 65-68.

¹¹⁷⁵ *La Gallerie du Palais du Luxembourg peinte par Rubens [...]*, Paris 1710.

ascesa ad inizio Settecento¹¹⁷⁶, gli autori prediletti da tradurre restavano i pittori francesi già incisi dal secolo precedente, investiti del ruolo di iniziatori della grande decorazione francese. Così le incisioni dai decori della galleria degli specchi di Versailles e altri ambienti della reggia, eseguiti da Le Brun e dalla sua bottega, furono pubblicate nel 1753¹¹⁷⁷, mentre una raccolta di stampe edita nel 1740 tradusse in incisione le decorazioni dell'Hôtel Lambert, concentrandosi come esplicitato nel titolo sulle *peintures de Charles Le Brun et d'Eustache Le Sueur*¹¹⁷⁸. Quest'ultimo progetto editoriale fu intrapreso ad inizio Settecento per volere di Nicolas-Louis Lambert de Thorigny, affidando le incisioni a Bernard Picart (1673-1733) e, dopo la sua partenza per l'Olanda (1709), ad un'altra équipe di incisori. Le quaranta stampe illustrano le decorazioni seicentesche che erano ancora custodite nella dimora, soffermandosi in particolar modo sulle pitture di Le Sueur nel Cabinet de l'Amour (1645-1647) e nella Chambre des Muses (1652-1655) e su quelle di Le Brun nella Galerie d'Hercule (1650-1660 ca.)¹¹⁷⁹. Ma l'hôtel ospitava anche le pitture di altri artisti, ricordate dall'autore del testo in apertura del volume, tra le quali *Venere versa il dittamo sulla ferita di Enea* (fig. IV.12), l'unico dipinto francese citato già nelle guide francesi seicentesche al di fuori di quelli conservati a Palazzo Mazzarino e nel Louvre. In una delle incisioni di Picart, che mostra una veduta interna del Cabinet de l'Amour, è possibile scorgere sul *lambris* della sala il dipinto di Romanelli posto accanto alla tela con *Enea e i suoi compagni combattono le arpie* di François Perrier, entrambi esclusi dall'attenzione portata ai decori di Le Sueur e Le Brun¹¹⁸⁰. Per mitigare in parte questo disinteresse, è necessario rilevare come anche gli importanti lavori di decorazione eseguiti da Le Sueur nell'appartamento d'inverno di Anna d'Austria al Louvre, quasi in concomitanza con il secondo soggiorno di Romanelli, non furono mai riprodotti a stampa¹¹⁸¹.

Nell'attenuato interesse nei confronti di Romanelli che il contesto incisivo sembra dimostrare con il ridotto numero di stampe tratte dall'artista viterbese, l'elemento di maggiore novità è rappresentato dalla presenza di sue opere all'interno dei *recueils* incisi sopra ricordati, da quelli dedicati alle raccolte reali o di privati collezionisti francesi e inglesi a quelli riproducenti le collezioni di istituzioni pubbliche europee. L'artista, che grazie alla pubblicazione delle precedenti biografie manoscritte e alla stesura delle nuove trovava un proprio posto nella letteratura artistica del

¹¹⁷⁶ Sulla fortuna critica di Rubens nel primo Settecento e in particolare della Galleria del Lussemburgo si veda MERLE DU BOURG 2004, pp. 269-282.

¹¹⁷⁷ *La grande galerie de Versailles et les deux salons qui l'accompagnent peints par Charles le Brun premier Peintre du Louis XIV*, Paris 1753, le incisioni si basano sui disegni di Jean-Baptiste Massé.

¹¹⁷⁸ *Les peintures de Charles Le Brun et d'Eustache Le Sueur qui sont dans l'hôtel du Châtelet, cy-devant la maison du président Lambert*, Paris 1740.

¹¹⁷⁹ Morto nel 1729 Nicolas-Louis Lambert de Thorigny, il volume di incisioni fu edito nel 1740 con una dedica al marchese Florent Claude du Châtelet, nuovo proprietario dell'Hôtel Lambert dall'anno precedente. Cfr. MÉROT 1982, p. 60.

¹¹⁸⁰ Le stesse *rossures* dipinte da Perrier nella Chambre des Muses non sono oggetto di singole traduzioni a stampa e sono parzialmente visibili nella veduta interna della sala alla quale è dedicata un'incisione.

¹¹⁸¹ Solo due disegni furono riprodotti nelle *Impostures innocentes* (1734) di B. Picart. Si veda MÉROT 1982, pp. 57, 61, 65 n. 74.

Settecento, vedeva in parte riflessa la sua immagine letteraria in questi “libri d’arte”, che spesso associavano illustrazione e testo. Le parole scritte da alcuni illustri collezionisti e conoscitori, come Mariette o Rogers, che potevano accompagnare le tavole incise, contribuiscono a rendere più evidente il fine didattico che nutriva gran parte di queste simili imprese editoriali, mosse naturalmente anche da istanze culturali non scevre da interessi economici e nazionali. Le incisioni illustranti le opere dei grandi maestri, non solo celebravano il collezionismo dei singoli proprietari, ma, rivolgendosi ad una più ampia comunità formata da amatori ed artisti, intendevano ricostruire visivamente i progressi della Pittura attraverso i secoli e le scuole di ciascun paese, inserendo ogni artista nel proprio contesto artistico di relazioni nel tentativo di rendere chiare, attraverso gli esempi riuniti nelle raccolte, i caratteri stilistici che contraddistinguono l’arte di ciascuno di essi¹¹⁸². Romanelli entra a far parte di questa storia dell’arte europea illustrata, dalla quale era assente nelle imprese progettate alla fine del Seicento. Come osservato in precedenza, alcuni dipinti di Romanelli appartenenti alle collezioni reali sono incisi per la prima volta per il *Recueil Crozat* del 1729, ma non potevano trovar posto nella selezione di dipinti operata cinquant’anni prima da Félibien per la raccolta incisa dei *Tableaux du Cabinet du Roy* (1677), nel quale la pittura italiana si fermava ai nomi di Guido Reni e Alessandro Turchi¹¹⁸³. L’unico artista della seconda metà del Seicento presente nel fittizio secondo volume del *Cabinet du Roi* edito nel 1686 sarà Carlo Maratti¹¹⁸⁴. Il graduale progresso della riflessione artistica sul più recente passato consentiva nel primo Settecento una nuova accoglienza della figura del pittore viterbese. Così, nel riordino del materiale incisivo del *Recueil* di Boyer d’Éguilles curato da Mariette nel 1744, tra le opere della collezione del parlamentare provenzale Romanelli rappresenta insieme a Maratti la scuola romana del Seicento e la sua *Maddalena* esemplifica pienamente l’eleganza e la grazia che contraddistinguono la sua maniera¹¹⁸⁵. Nella racconta di stampe ad imitazione dei disegni curata da Rogers, la nota scritta dal collezionista inglese in merito al disegno del *Giudizio di Paride* da lui posseduto, si sofferma a descrivere l’episodio mitologico in rapporto alle fonti antiche ma dando ampio spazio al modello raffaellesco noto grazie all’incisione di Raimondi¹¹⁸⁶. L’inserimento del pittore viterbese nel solco di una tradizione pittorica che da Raffaello giungeva per filiazione fino a Maratti, passando per l’esperienza di Annibale Carracci e dei suoi allievi, è resa evidente dalle tavole illustrate dei messali romani d’inizio Settecento i quali, pur non rientrando nella tipologia dei *recueils* sopracitati e non raggiungendo neanche

¹¹⁸² Si veda a titolo esemplificativo quanto detto nella prefazione del primo volume del *Recueil Crozat* (1729, p. V): «Des Estampes gravées d’après les Tableaux des grands Maistres plairont également aux amateurs & aux gens de l’art: ils auront la satisfaction de pouvoir sans sortir de leurs Cabinets comparer les differentes manieres de composer & de dessiner, ils y reconnoistront les divers estats de la Peinture & les progrès que les differentes Écoles ont fait dans chaque temps». Cfr. anche SMENTEK 2014, pp. 56-58.

¹¹⁸³ FÉLIBIEN 1677 Cfr. GRIVEL 2010, soprattutto pp. 69-72.

¹¹⁸⁴ GADY 2002, pp. 81, 89 n. 136.

¹¹⁸⁵ MARIETTE 1744, p. 9.

¹¹⁸⁶ ROGERS 1778, I, pp. 136-138.

lontanamente l'eccelsa qualità artistica del *Missale romanum* (1662) di Alessandro VII¹¹⁸⁷, si presentano come una selezionata antologia di pitture, talvolta interpretate in maniera poco fedele agli originali. L'incisione dell'*Adorazione dei Magi* di Romanelli è sempre presente accanto alle stampe tratte da Raffaello, Annibale, Reni, Lanfranco, Maratti e altri pochi nomi¹¹⁸⁸. Ad eccezione di quest'ultimo esempio, al di là delle possibili annotazioni che potevano essere accompagnate da profili biografici modellati sulle biografie dell'artista, la presenza di opere di Romanelli in queste raccolte è un'ulteriore attestazione della fortuna che il pittore viterbese conosce nel corso del XVIII secolo, delineata con evidenza dalle numerose menzioni di dipinti e disegni nei cataloghi di vendita dell'epoca.

Le incisioni dai disegni di Romanelli: il riflesso di un apprezzamento

La rinnovata importanza attribuita al disegno, come strumento di conoscenza più intima e veritiera della maniera di un artista, di cui l'*Abregé* di Dezallier d'Argenville offre una precisa testimonianza, si riflette proprio nelle cinque incisioni tratte da disegni del viterbese, inserite o meno in raccolte consacrate a collezioni grafiche, e che rappresentano solo un'eletta selezione dei numerosi fogli passati con un'attribuzione al pittore sul mercato dell'arte soprattutto francese e inglese.

Il corpus d'incisioni da Romanelli si mostra permeabile solo in parte alla letteratura artistica sul pittore, riflettendo maggiormente la situazione contemporanea del mercato dell'arte. Similmente a quanto accadeva in maniera più eclatante con Pietro da Cortona, nel corso del Settecento anche per Romanelli la stampa restituiva un'immagine parziale rispetto a quella letteraria, quest'ultima comprensiva del vasto catalogo di opere dell'artista. Da autore di grandi composizioni ad affresco o di smisurati quadri, le sue opere riprodotte in incisione restringono il campo alla sola produzione di media e piccola dimensione, rappresentata dalle opere da cabinet o addirittura da disegni, rispecchiando in tal modo la presenza dell'artista nei cataloghi di vendita dell'epoca. Il massimo gradimento sembra rivolgersi ai piccoli soggetti di devozione e alle favole mitologiche, scene venate da accenti sentimentali e caratterizzati dalla presenza di dolci e graziose figure femminili. Queste ultime, per le loro arie di testa prossime alle realizzazioni di un Reni, e per le loro eleganti attitudini, incontravano il gradimento di un pubblico francese che apprezzava purezza e correttezza formali. Gli stessi giudizi espressi nei cataloghi di vendita dell'epoca, che facevano eco alle parole di Dezallier d'Argenville e di altri autori, presentando i dipinti attribuiti al viterbese ne sottolineavano l'aspetto

¹¹⁸⁷ Sul *Missale* del 1662, illustrato da incisioni tratte dai disegni di Pietro da Cortona e di artisti principalmente provenienti dalla sua scuola, si vedano MICHEL 1995 e GRAF 1998.

¹¹⁸⁸ Gli altri artisti incisi da Vincent per i messali recensiti sul sito www.beweb.chiesacattolica.it sono Correggio, Cesare Pronti, Giuseppe Passeri, Marcantonio Franceschini.

piacevole, lo stile e le composizioni nobili e la grazia profusa nelle attitudini, guidando probabilmente anche la piccola selezione di stampe da dipinti e disegni.

CONCLUSIONI

L'analisi dei singoli ambiti nei quali si è articolata la presente ricerca ha portato a tracciare non una ma differenti immagini del pittore viterbese, ciascuna delle quali peculiare a determinati momenti storico-critici dei due secoli presi in esame.

Opere di Romanelli erano certamente presenti in Francia sin dai primi anni '40 del Seicento, grazie all'invio di dipinti da Roma per tramite del cardinale Giulio Mazzarino e dei suoi intermediari. L'importanza dell'ambiente romano, e in particolar modo dei Barberini e del loro *entourage* familiare, incise indiscutibilmente sullo straordinario successo che l'artista conobbe in vita. Tra la fine degli anni '30 e il principio degli anni '40 del Seicento, le numerose commissioni ottenute per il Vaticano e per le necessità private e diplomatiche della famiglia pontificia, così come l'elezione a principe dell'Accademia di San Luca nel 1638, portarono Romanelli ad essere tra gli artisti più in vista della scena artistica romana, come documentato dalla lettera di Benedetti a Mazzarino del dicembre 1641, nella quale viene tracciato un profilo elogiativo del viterbese. La fuga dei Barberini presso la corte francese comportò il temporaneo trasferimento dello stesso pittore a Parigi (1646-1647), al servizio del cardinale Mazzarino, antico intendente della famiglia papale. I soggiorni parigini rappresentarono due momenti fondamentali tanto per la carriera dell'artista, che in tal modo vide consacrato a livello internazionale il proprio nome, quanto per le secolari relazioni culturali tra l'Italia e la Francia, grazie alle grandi decorazioni compiute dal viterbese nella capitale francese. La presenza oltralpe dell'artista gli procurò anche diverse commissioni da parte di altri esponenti della corte, che non intendevano perdere l'occasione di ottenere i dipinti di un pittore di successo e protetto dal primo ministro di Francia e dalla regina madre. La novità e il successo delle imprese decorative parigine si rifletterono anche sul piano della letteratura coeva francese (Guillebaud, La Mothe Le Vayer), che faceva eco a quanto espresso sul versante italiano (Benedetti, Tezi, Ferrari). Gli autori francesi ricordavano in particolar modo gli affreschi della galleria mazzarina, celebrando l'estrema rapidità esecutiva del pittore e la sua versatilità nell'impiego di differenti tecniche artistiche e nei vari campi della pittura. Parallelamente a queste voci entusiaste emergeva, dall'ambiente francese radicato a Roma intorno alla figura di Poussin, un'immagine opposta del pittore viterbese, considerato tra i più "tollerabili" pittori del panorama romano ma al quale non vengono riconosciuti né una grande capacità inventiva né una grande bravura nell'esecuzione. Queste severe critiche erano condivise in parte anche dai colleghi italiani e si ritrovano nella biografia scritta da Passeri per il quale la più grave debolezza dell'artista fu quella di essersi troppo adagiato sulle fortune e i successi ottenuti senza fatica, non mettendo a frutto il suo talento attraverso una continua applicazione e un attento studio, necessari entrambi nel progresso della propria arte. Con la morte dell'artista si assiste ad un graduale affievolirsi della sua fama, nonostante la redazione delle prime biografie italiane e di brevi profili

internazionali. L'artista era per Félibien semplicemente un allievo di Pietro da Cortona e in quanto tale un imitatore della maniera del suo maestro, la quale, sebbene piacevole e graziosa, era vista da taluni come manierata e libertina, pertanto poco raccomandabile soprattutto sotto l'aspetto didattico. In questa parziale svalutazione dell'arte di Berrettini, quella di un suo imitatore come Romanelli era ancor più deplorabile e facilmente votata a uno scarso interesse da parte della letteratura artistica francese, la quale alla fine del XVII secolo intendeva costruire un modello storiografico in cui la pittura francese contemporanea si proponeva come diretta erede di una tradizione artistica italiana che dai Carracci e dai loro allievi risaliva fino a Raffaello grazie alla figura di Poussin.

Un nuovo interesse nei confronti del viterbese si riscontra nella letteratura grazie alla prima compiuta biografia francese scritta da Dezallier d'Argenville, nella quale il pittore acquistava una più definita individualità artistica, attraverso il confronto con Pietro da Cortona e Guido Reni e grazie ad un'attenzione nuova portata sui caratteri stilistici propri al pittore e studiati per quanto riguardava i disegni a diretto contatto con essi. Un'immagine letteraria dell'artista che poteva pertanto aggiornarsi per mezzo dell'occhio critico – come nel caso dei viaggiatori francesi o dei pittori autori di trattati d'arte – con il quale si potevano riscontrare alcune peculiarità nella maniera del viterbese che sembravano differire da quanto ripetuto nelle sue biografie artistiche. Nonostante questi primi passi verso una restituzione più complessa e sfaccettata della figura di Romanelli, negli ultimi decenni del Settecento questi timidi affondi critici sono tralasciati dai rapidi e sintetici profili degli autori successivi a Dezallier d'Argenville, i quali rispingono l'artista all'ombra di Pietro da Cortona, reputando i suoi pregi e i suoi difetti un riflesso di quelli del suo maestro, del quale torna ad essere un mero imitatore.

Rispetto al Seicento, l'artista non conosce nessuna flessione nel collezionismo e sul mercato dell'arte francese, dove, al contrario, sono più numerosi i dipinti e i disegni a lui riferiti, ricordati in inventari e cataloghi di vendita. Il particolare apprezzamento espresso da alcuni autori nei confronti della produzione grafica del viterbese, e più in generale della sua maniera, rispecchia quanto espresso dalla letteratura coeva (Dezallier d'Argenville), dalla quale viene in gran parte desunto il vocabolario impiegato nei cataloghi d'asta. I soggetti piacevoli e graziosi, una fattura preziosa e accurata, caratteristiche che avvicinavano le opere di Romanelli a quelle del maestro e ma anche della pittura di alcuni allievi dei Carracci, Reni e Albani tra tutti, rendevano i dipinti e i disegni del viterbese particolarmente apprezzati dagli amatori settecenteschi, anche grazie ad un prezzo più contenuto rispetto a quelli dei suoi più celebri colleghi.

Anche sul fronte della fortuna studiata attraverso il mezzo incisivo si riflette quanto riscontrato nella letteratura artistica dei due secoli presi in esame e, sotto determinati aspetti, nel campo del collezionismo. Nel corso della sua vita Romanelli dedicò una parte della sua produzione grafica alla progettazione di apparati figurativi per l'illustrazione di libri e soprattutto per lo specifico settore dei

frontespizi di tesi per le cerimonie di laurea, nel quale fu uno dei principali protagonisti. Gli incisori francesi del Seicento ebbero una parte non secondaria nella diffusione d'immagini del viterbese, sia grazie ai loro soggiorni romani sia in occasione di quelli parigini del pittore, ma in molti casi è indiscutibile il ruolo preminente avuto dagli intagliatori nordici le cui stampe da Romanelli conobbero un grande successo, al punto da essere oggetto di studio, copia e addirittura plagio da parte degli incisori francesi. Scarso interesse invece fu dimostrato nei confronti della produzione pittorica di Romanelli, che fu tradotta in incisione solo dopo la morte dell'artista. Totalmente assente fu invece la traduzione a stampa dei cicli ad affresco romani e parigini del pittore, che in vita e nella letteratura artistica rimanevano tra le creazioni maggiormente apprezzate. L'unico progetto che avrebbe previsto la traduzione incisoria della volta della galleria mazzarina ad opera di Charles-Nicolas Cochin e Augustin de Saint-Aubin, rimase incompiuto per la morte del primo e per lo scoppio della rivoluzione. Nell'attenuato interesse degli incisori settecenteschi nei confronti di Romanelli, l'elemento di maggiore novità è invece rappresentato dalla presenza di sue opere – soprattutto disegni – all'interno dei *recueils* incisi, riflesso della buona fortuna collezionistica e del rinnovato interesse dato dalla biografia di Dezallier d'Argenville al fare grafico del pittore viterbese.

RESUME

Introduction

Au milieu du XVII^e siècle, le peintre Giovanni Francesco Romanelli (Viterbo 1612 – 1662) – un des élèves les plus célèbres de Pietro da Cortona – entretint avec la France un rapport privilégié, nourri tant par l'envoi de ses œuvres directement d'Italie, que par ses deux séjours parisiens, qui lui ont donné la possibilité de travailler dans le palais du cardinal Mazarin (1646-1647) ainsi que dans celui du Louvre pour la reine-mère Anne d'Autriche (1655-1657). Ces chantiers, qui représentent l'un des moments-clés des relations et des échanges culturels franco-italiens, ont permis à Romanelli de connaître un certain succès jusqu'au XVIII^e siècle, comme le témoignent non seulement la présence de ses œuvres dans les collections et sur le marché de l'art français mais aussi les premières biographies de l'artiste écrites en langue française. Notre recherche a pour but d'examiner la réception critique et artistique des œuvres et de la figure du peintre Giovanni Francesco Romanelli dans le milieu français, depuis les premiers rapports attestés avec la France au début des années 1640, jusqu'à la fin du siècle suivant.

La durable protection de la famille des Barberini, notamment celle du cardinal Francesco, a permis au peintre d'obtenir des prestigieuses commandes et de connaître un très grand succès sur la scène artistique romaine. L'exil français des Barberini offrit à Romanelli l'occasion d'un premier séjour parisien, pendant lequel il décora plusieurs pièces du Palais Mazarin, en particulier la galerie supérieure. Le succès rencontré ramena le peintre à Paris une deuxième fois, entre la fin de 1654 et les premiers mois de 1657, où il se mit au service de la reine-mère Anne d'Autriche, pour laquelle il réalisa les décorations de l'appartement d'été du Palais du Louvre.

L'extraordinaire succès connu de son vivant a été néanmoins suivi par un affaiblissement progressif de sa renommée au cours des siècles suivants et, à l'exception de certains auteurs, un jugement sévère a été réservé à l'artiste jusqu'au milieu du XX^e siècle. Les recherches de Luigi Salerno (1963), Italo Faldi (1970) et surtout de Bernhard Kerber (1973, 1975, 1979, 1983, 1990, 1997) ont inauguré une nouvelle période d'intérêt pour l'artiste, qui s'est poursuivie à la fin des années 1990 grâce aux contributions de Maurizio Fagiolo dell'Arco, Silvia Bruno et d'autres chercheurs. Même la période française a bénéficié de cette situation favorable à Romanelli, mais si plusieurs aspects de son activité

ont été abordés, notamment les grands décors français et, dans une moindre mesure, le collectionnisme, d'autres ont été davantage négligés, par exemple le sujet de notre recherche. Cette thèse, par conséquent, veut s'inscrire dans le sillage de ces études fondamentales avec la finalité de combler et approfondir, autant que possible, les aspects les moins traités, en cherchant à tisser les liens qui pourront à la fin relever le profil critique du peintre dans les siècles examinés.

La thèse s'articule en trois tomes. Le premier, accompagné de la bibliographie, consiste en deux parties pour un total de sept chapitres : quatre dédiés au XVII^e siècle et les autres au XVIII^e. Excepté pour le premier chapitre consacré aux commandes françaises de Romanelli (grands décors et tableaux), la méthodologie d'enquête est la même pour les deux siècles: collectionnisme, littérature artistique et gravures d'après le peintre.

Le deuxième tome a trois annexes. La première (A.I) réunit les transcriptions des sources et des documents concernant Romanelli et la France, disposés en ordre chronologique et par typologie (biographies, guides, mentions d'inventaire et révolutionnaires). La deuxième (A.II) consiste de deux tableaux, élaborées à partir du Getty Provenance Index Databases, une pour les peintures de chevalet et l'autre pour les dessins passés aux ventes françaises du XVIII^e siècle. Enfin la troisième annexe (A.III) est représentée par le *corpus* des gravures d'après Romanelli, réalisées aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Dans le troisième tome sont rangées les illustrations réparties essentiellement selon des groupes thématiques.

I.1 Chapitre. Romanelli en France: expériences italiennes et françaises en dialogue. Les grands décors.

Les séjours français de Romanelli dans les années 1640-1650 s'inscrivent dans la longue tradition des échanges culturels franco-italiens, qui ont connu une période très favorable pendant le ministère du cardinal Mazarin, grâce aussi à ses liens avec la famille Barberini. Les grands décors exécutés par le peintre en France et la présence de ses tableaux ont ouvert le débat sur l'importance de ces réalisations – notamment les fresques - sur les développements de la grande décoration française. Avec ses décors italiens dans le cœur de Paris, Romanelli a participé à ce renouvellement des formes et des dynamiques de chantier, qui ont influencé les créations de deux grands artistes du

règne de Louis XIV tels Pierre Mignard et Charles Le Brun. Comme souligné par plusieurs études, les formules traditionnelles et baroques savamment réunies par Romanelli ont rencontré la faveur du public français. Il est plus difficile à résoudre la question des relations tissées entre le peintre et ses collègues français, sa contribution et ses dettes envers eux. Les changements perceptibles entre un séjour et l'autre de Romanelli à Paris et certaines correspondances avec l'atticisme parisien, sont davantage dus à une même sensibilité et à un penchant vif pour l'élégance formelle et idéale en peinture qui a plusieurs racines communes par exemple Raphaël et Guido Reni.

Le Palais épiscopal de Carpentras

Bâti au début des années 1640 par le cardinal siennois Alessandro Bichi, le palais épiscopal de Carpentras abrite encore les décors de cinq pièces datées au Seicento. Malgré l'absence des documents d'archives, le nom de Romanelli et de ses collaborateurs a été prononcé pour les frises peintes dans le grand salon, la chambre à coucher et l'actuelle chambre du Président. Le faible niveau stylistique des toiles et l'existence des dessins préparatoires aux gravures d'après les peintures, autrefois attribués à Romanelli et maintenant à son collaborateur Paolo Gismondi, permettent de mieux préciser l'histoire de ces commandes. Le cardinal Bichi, très proche de la famille du pape Urbain VIII, a pu commander ces décors à Rome aux artistes liés aux Barberini. Romanelli a probablement dirigé une équipe de peintres en fournissant des projets graphiques. Parmi les artistes la présence de Gismondi est presque certaine grâce aussi à des comparaisons avec ses ouvrages. Les toiles, peintes à Rome, furent ensuite envoyées à Carpentras. Ces décorations montrent la volonté d'adhésion aux modèles romains sous les aspects typologiques, iconographiques et stylistiques.

La galerie du Palais Mazarin (1646-1647) et l'appartement d'été d'Anne d'Autriche au Louvre (1655-1657)

L'histoire des décorations peintes par Romanelli, pendant ses deux séjours parisiens de 1646-1647 et 1655-1657, est bien connue grâce à plusieurs documents conservés et aux travaux qui ont analysé les différents aspects de ces décors. Le modèle de la voûte de la Galerie Farnèse des Carraches à Rome et celui des plafonds de l'appartement du Palais Pitti à Florence de Pierre de Cortone sont introduits à Paris par Romanelli, en permettant

ainsi aux peintres français de profiter dans la capitale même du royaume des décors italiens connus essentiellement grâce aux séjours dans la péninsule ou à travers les gravures. Ces leçons ont été ensuite mises au profit dans les réalisations du temps de Louis XIV, par exemple à Vaux-le-Vicomte, à Saint-Cloud et notamment à Versailles. La riche correspondance conservée et certains contrats nous permettent enfin de mieux connaître la chronologie des travaux et les choix faits par les peintres et leurs commanditaires à propos des sujets ou des démarches de travail. Plusieurs lectures iconographiques et iconologiques, pas toutes partagées, ont été proposées par les chercheurs, en s'appuyant aussi sur les *ekphrasis* dédiées aux fresques par des poètes contemporains. Messages encomiastiques, politiques et morales à la gloire des commanditaires sont cachés dans les allégories et dans les sujets tirés de la mythologie, de l'histoire romaines ou de l'Ancien Testament.

Les tableaux d'autels

Les tableaux d'autels, attribués à Romanelli ou à ses élèves, sont connus à travers des mentions anciennes dans des documents d'archives (inventaires ou saisies révolutionnaires) ou des documents iconographiques. Aujourd'hui certaines de ces peintures, attribuées au peintre ou à son école, sont conservées dans les églises (Lyon) ou dans les musées français (Nantes, Rouen).

I.2 Romanelli dans les collections français du XVII^e siècle

À partir des années 1640 certains tableaux de Romanelli sont envoyés de Rome à Paris grâce aux intermédiaires du cardinal Mazarin. Environ une trentaine de tableaux, faisant partie des décors des pièces ou vraies peintures de chevalet, étaient dans différentes collections françaises, y compris celles de Mazarin, Particelli d'Hémery, Jean-Baptiste Colbert ou Louis Bauyn de Cormery qui possédaient plusieurs ouvrages du peintre. À ces œuvres on peut également ajouter les toiles encadrées dans le petits cabinet d'Anne d'Autriche au Louvre. Le milieu des Barberini à Rome et les séjours parisiens de Romanelli et ses étroits liens avec la cour de France justifient la présence de ses tableaux (et de copies) dans les collections de certains personnages intéressés à la peinture italienne contemporaine. Quelques tableaux sont encore aujourd'hui conservés dans des collections particulières ou publiques, par exemple l'*Erodiade* (Munich) et *Angélique et*

Médor (Oxford) qui appartenait à Mazarin. La lecture de certains documents a permis d'ajouter aux noms de collectionneurs déjà connus ceux d'autres personnages, comme Louis d'Anglure de Bourlemont pour lequel Romanelli avait conçu une tapisserie à la gloire du cardinal Mazarin.

I.3 Romanelli dans la littérature artistique française du XVII^e siècle

Au cours du XVII^e siècle la présence de Romanelli dans la littérature artistique française est limitée à des rapides mentions. Pendant sa vie, une partie des auteurs français citent le peintre dans leurs écrits en faisant écho au succès obtenu au cours de ses séjours parisiens. Guillebaud et La Mothe Le Vayer, par exemple, rappellent la décoration de la galerie mazarine et font l'éloge du peintre en célébrant son habileté et sa compétence dans les différentes techniques ainsi que sa vitesse d'exécution; les mêmes louanges avaient été faites quelques années auparavant par les auteurs italiens (Benedetti, Ferrari). Parallèlement à ces voix enthousiastes, une image opposée de Romanelli ressort du milieu français proche de Poussin à Rome, pour lequel le peintre n'avait pas une grande capacité d'invention ni de talent dans l'exécution. Un jugement sévère partagé aussi par le biographe Passeri qui lui reprochait le manque d'application et d'une rigoureuse étude, nécessaires pour faire briller les talents dont il était pourvu. Après la mort de l'artiste, on peut observer un progressif affaiblissement de sa renommée, malgré la rédaction des premières biographies italiennes (Passeri et Baldinucci) et de brefs profils internationaux. Pour Félibien Romanelli était un imitateur de la manière de son maître Pierre de Cortone, accusée entre les XVII^e et XVIII^e siècles d'être maniérée et trop libertine. Si pour les Français la peinture italienne du Seicento s'arrêtait aux Carraches ou, tout au plus, à Pierre de Cortone, il n'y avait pas de place dans la littérature artistique française pour son élève quoique doté.

I.4 Les gravures d'après Romanelli au XVII^e siècle

Parmi les 65 estampes gravées d'après Romanelli aux XVII^e et XVIII^e siècles, plus de la moitié a été exécutée pendant la vie du peintre. Une partie de la production graphique de l'artiste, finalisée à la gravure, fut consacrée à l'illustration des livres et surtout à celle des frontispices de thèses, où Romanelli a connu un grand succès. Au XVII^e siècle, trois graveurs nordiques actifs à Rome, Greuter, Natalis et Bloemaert, ont joué un rôle décisif

dans la diffusion des images d'après Romanelli. Les gravures de ces artistes ont exercé une profonde influence sur les graveurs français, par exemple sur de La Haye ou Nolin qui étaient très liés à l'atelier romain de Bloemaert. Ces traductions gravées, comme celles de Natalis ou Greuter, ont été l'objet d'étude, de copie et même de plagiat, en manifestant l'intérêt pour les créations modérément cortonesques de Romanelli. Les séjours parisiens de l'artiste lui ont également permis d'obtenir d'autres commandes pour la gravure, exécutées par des français qui n'avaient jamais fait le voyage à Rome (Nicolas de Poilly), mais la prééminence du milieu artistique romain reste bien visible. La production picturale de Romanelli n'a pas suscité que très peu d'intérêt de la part des graveurs, éditeurs ou commanditaires. Seulement après la mort du peintre, certains de ses tableaux sont traduits par des gravures. Les fresques peintes à Rome et à Paris, au contraire, sont totalement absentes dans la traduction gravée d'après l'artiste.

II. 1 Romanelli et les collectionneurs français du XVIII^e siècle

Pendant le XVIII^e siècle, les mentions de tableaux et dessins de Romanelli dans les inventaires et dans les catalogues de vente français connaissent une nette augmentation par rapport au siècle précédent. Dans les premières décennies du siècle, les inventaires après décès et autres documents d'archives préservent la mémoire de peintures de Romanelli, malheureusement presque jamais identifiables. Tel est le cas de l'inventaire de Louis-Henri de Bourbon, prince de Condé, ou de Françoise-Félicité de Colbert, femme du maréchal d'Ancezune. Une même difficulté d'identification est rencontrée pour les œuvres enregistrées dans les fonds d'atelier des peintres-marchands (Van Heck, Hérault) où souvent se trouvaient des copies attestant la fortune du peintre. Dans les années 1740 le nom de Romanelli est rappelé dans plusieurs ventes parisiennes: celles de Pierre Crozat et ses héritiers, de Victoir-Amédée de Savoie-Carignan, du duc de Tallard, du prince de Conti et beaucoup d'autres. Dans les dernières années, certains tableaux, passés entre les mains de plusieurs propriétaires, ont été identifiés dans des collections particulières ou publiques. La lecture des catalogues de vente a permis l'identification de tableaux et dessins récemment passés sur le marché de l'art ou conservés dans les musées. Deux exemples sont représentés par le tableau du Musée des Jacobins de Morlaix, *Vénus et Adonis*, qui a appartenu à Louis Auguste Le Tonnelier de Breteuil, ministre de Louis XVI, ou les deux pendants avec *Agar et l'ange* et *Renaud et Armide* aujourd'hui dans des collections particulières mais autrefois dans la collection du Bailli de Breteuil, Jacques-

Laure Le Tonnelier, cousin du précédent collectionneur. Dans certains cas, la présence des croquis tracés par Gabriel de Saint-Aubin en marge des catalogues de vente nous a conduit à reconnaître des peintures ou des dessins tels que l'*Académie masculin* du Département des Arts graphiques du Louvre, jadis dans la collection de Natoire, ou le petit tableau de Niort représentant la *Vierge et les anges avec les instruments de la passion*, passé à la vente Verrier (1776) avec une attribution à Ciro Ferri.

Un élément récurrent dans les nombreuses mentions de Romanelli dans les catalogues de vente français est l'association de son nom à celui d'autres peintres convoqués à titre de comparaison. Il faut remarquer que le nom de Guido Reni est le plus fréquent, suivi par celui de Pierre de Cortone, maître de Romanelli; également plusieurs tableaux attribués au peintre de Viterbo dans les catalogues se réfèrent à de célèbres iconographies du maître bolonais. Cette comparaison avec Cortone et Reni, ainsi que l'appréciation pour les dessins et le talent graphique de Romanelli, reflètent ce qui est exprimé dans le domaine de la littérature artistique, notamment par Dezallier d'Argenville. Les sujets agréables et gracieux, le beau fini de ses œuvres, partageant des caractéristiques de la peinture de Cortone ou des élèves des Carraches, conjointement à des prix modérés, rendaient particulièrement appréciés ses ouvrages parmi les collectionneurs français.

II. 2 Romanelli dans la littérature artistique français du XVIII^e siècle

Après le court profil biographique écrit par Mariette dans le *Recueil Crozat* (1729), où il y a l'écho du sévère jugement de Passeri, un nouvel intérêt pour Romanelli est représenté par la vie contenue dans l'*Abrégé* (1745) de Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville. Dans cette biographie le peintre est comparé d'abord à Pierre de Cortone et ensuite, pour ce qui concerne les airs de têtes, à Guido Reni. Bien qu'il soit inférieur à son maître dans plusieurs parties de la peinture, l'auteur lui reconnaît la grâce mais surtout une plus grande correction par rapport à Cortone, aussi bien dans ses tableaux que dans les dessins. L'autre élément qui distingue Romanelli est une certaine froideur caractérisant parfois ses ouvrages. Une attention particulière est portée sur la production graphique du peintre, dont les dessins étaient très présents dans les collections françaises, y compris celle de Dezallier d'Argenville. Le contact direct avec les œuvres permettait aussi de mettre à jour l'image littéraire de l'artiste, perpétuée par les plus anciennes sources. Des amateurs et connaisseurs comme Mariette ou Dezallier, ainsi que des voyageurs (Cochin) ou des peintres auteurs de traités d'art (Liotard, Dandré-Bardon), regardaient d'un œil

plus libre les ouvrages, en remarquant des particularités dans la manière du peintre qui semblaient différer de ses biographies. Instructif, à ce propos, est l'accent porté sur l'utilisation du clair-obscur, de la lumière et des ombres dans certains ouvrages de Romanelli.

Les auteurs postérieurs à Dezallier d'Argenville ont repris et synthétisé en quelques lignes son jugement sur le peintre, en éliminant les principaux éléments de nouveauté donnant à Romanelli une physionomie artistique plus personnelle. Dans les dernières biographies écrites par Watelet ou Lempereur le peintre est à nouveau écrasé sous le poids de son maître. Ses qualités et ses défauts sont désormais ceux de Pierre de Cortone, dont Romanelli n'était qu'un élève et un imitateur.

II.3 Les gravures d'après Romanelli au XVIII^e siècle

Au XVIII^e siècle, la production de gravures à partir de peintures de Romanelli subit une réduction drastique. On ne connaît que 16 gravures pour ce siècle, dont la moitié est due à des graveurs français. À l'exception d'une copie d'après une estampe du XVII^e siècle, les autres gravures reproduisent des tableaux et des dessins conservés dans les principales collections européennes de l'époque. Le «recueil d'estampes» est la typologie éditoriale où ces gravures trouvent leur place: le *Recueil d'estampes* du parlementaire d'Aix-en-Provence Jean-Baptiste Boyer d'Éguilles (1709, 1744) et le célèbre *Recueil Crozat* (1729) pour la France, *Prints in Imitation of Drawings* (1732-1736) de Pond et Knapton et la *Houghton Gallery* (1788) de Walpole pour l'Angleterre, mais aussi le *Recueil des dessins gravés d'après les fameux maîtres* (1780) de l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf et enfin la *Scuola italiana* (1787) éditée par Monaldini à Rome. La traduction des cycles des fresques de Romanelli est toujours négligée. Le projet de graver la voûte de la galerie mazarine, proposé par Charles-Nicolas Cochin et Augustin de Saint-Aubin, est resté inachevé en raison de la mort du premier et du déclenchement de la Révolution.

Dans ce contexte, l'élément de plus grande nouveauté est la présence des ouvrages gravés d'après Romanelli – surtout d'après ses dessins – dans les recueils d'estampes, précurseurs des livres d'art illustrés, où le peintre de Viterbo avait commencé à trouver sa place, grâce à l'appréciation démontrée par les collectionneurs et par certains auteurs comme Dezallier d'Argenville.

BIBLIOGRAFIA

I. FONTI MANOSCRITTE E DOCUMENTI D'ARCHIVIO

PARIGI

Archives du ministère des Affaires étrangères (AMAE)

Correspondence politique – Rome (C.p. Rome): 72, 73, 75, 79, 96, 101, 125

Mémoires et documents – France: 270

Archives nationales (Arch. nat.)

F/17/*/372, 1795

F/17/1263, 1793

20150044/52, 12 agosto 1795

KK//600, ff. 329-379v, 28 ottobre 1670. Procès-Verbal de destruction des statues du Palais Mazarin

MC/ET/I/441, 5 maggio 1749. Inv. post mortem di de Françoise-Félicité de Colbert

MC/ET/VII/165, 23 dicembre 1700. Inv. post mortem di Nicole-Catherine Malafaire

MC/ET/XI/239, 6 agosto 1672. Inv. post mortem di Marie Particelli

MC/ET/XII/178, 18 agosto 1679. Inv. post mortem di Marie de L'Aubespine

MC/ET/XII/217, 13 maggio 1692. Inv. post mortem di Nicolas Lambert de Thorigny

MC/ET/XIV/255, 16 marzo 1722. Inv. post mortem di Pierre Gruyn

MC/ET/XVI/507, 14-21 luglio 1664. Inv. post mortem di Catherine Gallande

MC/ET/XXXIII/349, 13 giugno 1681. Inv. post mortem di Louis Phélypeaux de La Vrillière

MC/ET/XXXVI/319, 26 maggio 1707. Deposito memorie di Marie Desqueulx

MC/ET/LIII/482, 4 gennaio 1772. Vendita dipinti del baron de Thiers a Caterina di Russia

MC/ET/LIV/323, 1 marzo 1657. Inv. post mortem di François Dujardin

MC/ET/LIV/332, 7 aprile 1661. Inv. post mortem di Paul Dujardin

MC/ET/LV/67, 31 agosto 1785. Inv. post mortem del bailli de Breteuil

MC/ET/LXIX/331, 12 aprile e 30 settembre 1737. Inv. e testamento di Charles-Henri conte d'Hoym

MC/ET/LXXXVI/323, 1 agosto 1650. Inv. post mortem di Michel Particelli d'Hémery

MC/ET/LXXXVI/475, 20 settembre 1660. Inv. beni di Michel II Particelli

MC/ET/LXXXVII/179, 9 giugno 1653. Inv. post mortem Marie Carrel

MC/ET/XCV/46, 5 settembre 1691. Donazione duca di Mazzarino a suo figlio

MC/ET/XCVI/189, 4-6 settembre 1705. Atto di vendita dell'hôtel de La Vrillière

MC/ET/XCVII/184, 27 luglio 1718. Inv. post mortem di Charles Hérault

MC/ET/CV/797, 25 ottobre 1650. Inv. post mortem di Jean-Baptiste de Bretagne

MC/ET/CXIII/135, 21 marzo 1687. Inv. post mortem di Charles III de Créquy

MC/ET/CXV/513, 17 febbraio 1740. Inv. post mortem di Louis-Henri de Bourbon

MC/ET/CXVI/134, 22 febbraio 1701. Inv. post mortem di Louis Bauyn de Cormery

O¹/609

Bibliothèque nationale de France (BnF)

Ms. Nouv. Acq. fr., 22876

Ms. Nouv. Acq. fr., 22876, f. 201r (réc. 1714)

BnF, Mélanges Colbert 76

Bibliothèque Sainte-Geneviève

Fol W 226(2) Inv. 344 Rés.

Fol W 241 (4) inv. 352 (21)

ROMA

Archivio di Stato

30 Notai Capitolini, uff. 30, vol. 305, notaio Thomas Octavianus, 6 settembre 1690, testamento
Elpidio Benedetti

Biblioteca Casanatense

20.B.I.81

20.B.I.87

Vol. Misc. 222

Vol. Misc. 390

Vol. Misc. 1257

Istituto Centrale per la Grafica

vol. 40/11; vol. 37H16; vol. 37H20; vol. 44.3; vol. 44H2; vol. 49H2; vol. 58N4; vol. 31 F.PIO

II. BIBLIOGRAFIA

ACQUISITIONS 1984-1989 1990

Acquisitions 1984-1989, catalogo della mostra (Parigi 1990), Parigi 1990

ALCIATO 1550

A. ALCIATO, *Emblemata*, Lugdunum 1550

ALCOUFFE – COQUERY – MABILLE – DE ROCHEBRUNE 2002

D. ALCOUFFE, E. COQUERY, G. MABILLE, M.-L. DE ROCHEBRUNE, *Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, catalogo della mostra (Parigi 2002), Paris 2002

AMALTEO 1657

A. AMALTEO, *La Regia abitazione dell'Augustissima Anna d'Austria, Regina Cristianissima. Cioè le quattro camere I della Francia, II delle virtù, III de gli Eroï romani, IV e d'Appollo, e Diana. Illustramente figurate dal Signor Gio. Francesco Romanelli e dal Cavalier Amalteo esplicate in versi, e dedicate all'Eminentissimo Signor cardinal Mazarino*, Parigi 1657

ANSELMINI 2009 (2010)

S.E. ANSELMINI, "Addenda" *al percorso di Giovan Francesco Romanelli*, in «Bollettino d'arte», 94, 2009 (2010), 3, pp. 115-124

ANTONINI 1734

A. ANTONINI, *Mémorial de Paris et de ses environs*, Paris 1734

ARONBERG LAVIN 1975

M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-century Barberini documents and inventories of art*, New York 1975

ARQUIÉ-BRULEY – LABBÉ – BICART-SÉE 1987

F. ARQUIÉ-BRULEY, J. LABBÉ, L. BICART-SÉE (a cura di), *La collection Saint-Morys au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre*, I-II, Paris 1987

AUBERT 2007

G. AUBERT, *From Crozat to the Musée des Beaux-Arts, Rennes: The Origins of the Drawings Collection of the Marquis de Robien*, in «Master Drawings» 45, 2007, pp. 91-102

AULANIER 1955

C. AULANIER, *La Petite Galerie. Appartement d'Anne d'Autriche. Salles Romaines*, Paris 1955

AULANIER 1958

C. AULANIER, *Le Pavillon du Roi. Les Appartements de la Reine*, Paris 1958

AUMALE 1861

H. D'ORLÉANS DUC D'AUMALE, *Inventaire de tous les meubles du cardinal Mazarin dressé en 1653 et publié d'après l'original conservé dans les archives de Condé*, Londres 1861

AVON 2017

A. AVON, *Rinascere antichi. L'architettura nelle relazioni fra Parigi e Roma nel Seicento*, Loreto 2017

BABELON 1972 (1973)

J.-P. BABELON, *Nouveaux documents sur la décoration intérieure de l'Hôtel Lambert*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1972 (1973), pp. 135-143

BABELON – MIGNOT 1998

J.-P. BABELON, C. MIGNOT (a cura di), *François Mansart. Le génie de l'architecture*, catalogo della mostra (Blois – Paris 1998-1999), Paris 1998

BACOU – BEAN 1988

R. BACOU, J. BEAN (a cura di), *Le dessin à Rome au XVII^e siècle*, catalogo della mostra (Parigi 1988), Paris 1988

BÄHR 2009

A. BÄHR, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660-1800): von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim 2009

BALAYÉ 1988

S. BALAYÉ, *La Bibliothèque Nationale des origines à 1800*, Genève 1988

BALDINUCCI 1681

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano del disegno*, Firenze 1681

BALDINUCCI 1686

F. BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa Professione*, Firenze 1686

BALDINUCCI 1845-1847 (1974-1975)

F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, I-VII, Firenze 1846 (ristampa anastatica, a cura di P. BAROCCHI, Firenze 1974-1975)

BARDON 1974

F. BARDON, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et Politique*, Paris 1974

BARROERO 1997

L. BARROERO, *Giovanni Francesco Romanelli*, in A. LO BIANCO (a cura di), *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma 1997-1998), Roma 1997, pp. 181-186

BARTHÉLEMY-LABEEUW 2010

L. BARTHÉLEMY-LABEEUW, *La collection de dessins de Pierre-Jean-Mariette (1694-1774): sa vente après décès, sa marque, ses montages*, in P. FUHRING, C. HATTORI (a cura di), *Les Marques de collections. I*, cinquièmes rencontres internationales du Salon du dessin (Paris 2010), Queven 2010, pp. 97-110

BARTONI 2012

L. BARTONI, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Roma 2012

BARTONI – PIERGUIDI 2000

L. BARTONI, S. PIERGUIDI, *Gli affreschi di Giovanni Francesco Grimaldi e François Perrier nel salone di palazzo Peretti a Roma*, in «Storia dell'arte», 99, 2000, pp. 94-105

BASSANI PACTH – CRÉPIN-LEBLOND – SAINTE FARE GARNOT – SOLINAS 2003

P. BASSANI PACTH, T. CRÉPIN-LEBLOND, N. SAINTE FARE GARNOT, F. SOLINAS (a cura di), *Marie de Médicis: un gouvernement par les arts*, catalogo della mostra (Blois 2003-2004), Paris 2003

BATIFFOL 1908

L. BATIFFOL, *Les origines du palais Mazarin*, in «Gazette des Beaux-Arts», 39, 1908, pp. 265-289

BATORSKA 1973

D. BATORSKA, *Grimaldi and the Salone Santacroce*, in «Storia dell'arte», 18, 1973, pp. 173-179

BAUMGÄRTEL – NEYSTERS 1995

B. BAUMGÄRTEL, S. NEYSTERS (a cura di), *Die Galerie der Starcker Frauen. Regentinnen, Amazonen, Salondamen*, catalogo della mostra (Darmstadt 1995/1996), München 1995

BELOW (VON) 1932

S. VON BELOW, *Beiträge zur Kenntnis Pietro da Cortonas*, Marnau am Staffelsee 1932

BEAUFORT 2015

J. BEAUFORT, *François de La Valfenière et son «agence». Avignon, le Comtat, Lyon enfin: la riche carrière du père de l'architecture provençale à l'époque baroque*, Saint-Julien-Molin-Molette 2015

BERGER 1976

R.W. BERGER, *Louis Le Van's Château du Raincy*, in «Architectura», 6, 1976, pp. 36-46

BERGER 1993

R.W. BERGER, *Pierre Mignard at Saint-Cloud*, in «Gazette des Beaux-Arts», 121, 1993, pp. 1-58

BERGOT 1971

F. BERGOT, *Dessins de la collection Robien*, in «La Revue du Louvre et des musées de France», 21, 1971, pp. 379-382

BERGOT 1972

F. BERGOT (a cura di), *Dessins de la Collection du Marquis de Robien conservés au Musée de Rennes*, catalogo della mostra (Parigi 1972), Paris 1972

BERGOT – LAVALLE – ROSENBERG 1984

F. BERGOT, D. LAVALLE, P. ROSENBERG (a cura di), *La peinture d'inspiration religieuse à Rouen au temps de Pierre Corneille 1606-1684*, catalogo della mostra (Rouen 1984), Rouen 1984

BERNARD-FOLLIOT 1985

D. BERNARD-FOLLIOT, *Le comte de Tessin à Paris 1739-1742*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1985, pp. 33-36

BERNARDINI, LOLLI GHETTI 2014

M.G. BERNARDINI, M. LOLLI GHETTI (a cura di), *I Papi della speranza. Arte e religiosità nella Roma del '600*, catalogo della mostra (Roma 2014), Roma 2014

BERNARDINI, BUSSAGLI 2015

M.G. BERNARDINI, M. BUSSAGLI (a cura di), *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, catalogo della mostra (Roma 2015), Milano 2015

BERTRAND 2005

P.-F. BERTRAND, *Les tapisseries des Barberini et la décoration d'intérieur dans la Rome baroque*, Tournhout 2005

BICART-SÉE 2007

L. BICART-SÉE, *Some Archival References for Jean-Baptiste-François Nourri*, in «Master Drawings», 45, 2007, 1, pp. 87-90

BIRKE – KERTÉSZ 1992

V. BIRKE, J. KERTÉSZ, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis. Band I. Inventar 1 – 1200*, Wien – Köln – Weimar 1992

BJURSTRÖM 1967

P. BJURSTRÖM, *Carl Gustaf Tessin as a collector of drawings*, in P. BJURSTRÖM, T. BRUNIUS, A. ELLENIUS, P.G. HAMBERG, M. LÖFSTRÖM, F. NORDSTRÖM, G. PAULSSON, S. SANDSTRÖM, R. ZEITLER (a cura di), *Contributions to the History and Theory of Art*, Uppsala 1967, pp. 99-120

BJURSTRÖM 1970

P. BJURSTRÖM (a cura di), *Dessins du Nationalmuseum de Stockholm. Collection du Comte Tessin 1695-1770. Ambassadeur de Suède près la Cour de France*, catalogo della mostra (Parigi – Bruxelles – Amsterdam 1970/1971), Ledeborg 1970

BJURSTRÖM – MAGNUSSON 1998

P. BJURSTRÖM, B. MAGNUSSON, *Italian drawings. Umbria, Rome, Naples*, Stockholm 1998

BLASIO 2012

S. BLASIO, *Paolo Gismondi, un cortonesco nelle Marche: due dipinti e un disegno inedito*, in «Rivista d'Arte», 5 ser., 2, 2012, pp. 313-330

BLUNT 1953

A. BLUNT, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, London 1953

BLUNT 1968a

A. BLUNT, *A series of Painting illustrating the History of the Medici Family executed for Marie de Médicis – I*, in «The Burlington Magazine», 109, 1967, pp. 492-498

BLUNT 1968b

A. BLUNT, *A series of Painting illustrating the History of the Medici Family executed for Marie de Médicis – II*, in «The Burlington Magazine», 109, 1967, pp. 562-566

BOBER, BORA 2001

J. BOBER, G. BORA (a cura di), *Capolavori della Suida-Manning Collection*, catalogo della mostra (Cremona 2001-2002), Milano 2001

BOCHER 1875-1882

E. BOCHER, *Les gravures françaises du XVIII^e siècle ou Catalogue raisonné des estampes, eaux-fortes, pièces en couleur, au bistre et au lavis, de 1700 à 1800*, I-VI, Paris 1875-1882

BODART 1974 (1975)

D. BODART, *Une description de 1657 des fresques de Giovanni Francesco Romanelli au Louvre*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1974 (1975), pp. 43-50

BOFFITO 1922

G. BOFFITO, *Frontespizi incisi nel libro italiano del Seicento. Aggiunte al Lessico tipografico del Fumagalli e al Peintre-Graveur del Bartsch e del Vesme*, Firenze 1922

BONFAIT 1994

O. BONFAIT, *Teoria e critica d'arte contemporanee: il collezionista, l'Accademia e il Collegio Romano*, in O. BONFAIT, M. HOCHMANN (a cura di), *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, catalogo della mostra (Roma 1994-1995), Roma 1994, pp. 241-253

BONFAIT 1996

O. BONFAIT, *Réception et diffusion. Orientations de la recherche sur les artistes de la période moderne*, in «Histoire de l'Art», 35/36, 1996, pp. 101-114

BONFAIT 1997 (1998)

O. BONFAIT, *La renommée et la réception: Dominiquin et la France au XVII^e siècle*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1997 (1998), pp. 63-84

BONFAIT 2000

O. BONFAIT, *Intorno alla Gerusalemme liberata. Roma – Parigi, 1640*, in O. BONFAIT, J.-C. BOYER (a cura di), *Intorno a Poussin. Ideale classico e epopea barocca tra Parigi e Roma*, catalogo della mostra (Roma 2000), Roma 2000, pp. 54-61

BONNAFFÉ 1884

E. BONNAFFÉ, *Dictionnaire des amateurs au XVII^e siècle*, Paris 1884

BORENIUS – WITTKOWER 1937

T. BORENIUS – R. WITTKOWER, *Catalogue of the Collection of Drawings by the Old Masters formed by sir Robert Mond*, London 1937

BOSCHINI 1660 [1966]

M. BOSCHINI, *La carta del navigar pitoresco*, Venezia 1660 [edizione critica a cura di A. PALLUCCHINI, Venezia – Roma 1966]

BOYER 1965

J. BOYER, *Les collections de peintures à Aix-en-Provence aux XVII^e et XVIII^e siècles d'après des inventaires inédits*, in «Gazette des Beaux-Arts», 65, 1965, pp. 91-112

BOYER 1971

J. BOYER, *La peinture et la gravure à Aix-en-Provence aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles (1530-1790)*, in «Gazette des Beaux-Arts», 78, 1971, pp. 5-187

BOYER 2001

J.-C. BOYER, *Le cabinet de l'Amour de l'hôtel Lambert: propositions pour quelques tableaux perdus*, in A. CAVINA, J.-P. CUZIN, M. LACLOTTE, A. SCHNAPPER (a cura di), *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris 2001, pp. 114-118

BOYER 2014

J.-C. BOYER, *Some identifications of paintings in the collection of 'le grand Colbert'*, in «The Burlington Magazine», 161, 2014, 1333, pp. 212-218

BOYER – BREJON DE LAVERGNÉE

J.-C. BOYER, A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Une commande de tableaux à des artistes français et italiens à Rome en 1639*, «La revue du Louvre et des Musées de France», 30, 1980, 4, pp. 231-239

BOYER – GAEHTGENS – GADY 2009

J.-C. BOYER, B. GAEHTGENS, B. GADY (a cura di), *Richelieu patron des arts*, Paris 2009

BOYER – VOLF 1988

J.-C. BOYER, I. VOLF, *Rome à Paris: les tableaux du maréchal de Créqui (1638)*, in «Revue de l'art», 79, 1988, pp. 22-41

BRAHAM – SMITH 1973

A. BRAHAM, P. SMITH, *François Mansart*, voll. 2, Text, Plates, London 1973

BRANDHUBER 2014

C. BRANDHUBER, *Gymnasium mortis. Das Sacellum der Universität Salzburg und seine Sitzgruft*, Salzburg – Wien 2014

BRESC-BAUTIER – FONKENELL 2016

G. BRESC-BAUTIER, G. FONKENELL (a cura di), *Histoire du Louvre*, I-II, Paris 2016

BREJON DE LAVERGNÉE 1980

A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Dijon, Musée Magnin. Catalogue des tableaux et dessins italiens (XV^e-XIX^e siècle)*, Paris 1980

BREJON DE LAVERGNÉE 1987

A. BREJON DE LAVERGNÉE, *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris 1987

BREJON DE LAVERGNÉE 1989

B. BREJON DE LAVERGNÉE, *Renaissance et Baroque, dessins italiens du musée de Lille*, catalogo della mostra (Lille 1989/1990), Milano 1989

BREJON DE LAVERGNÉE 1997

A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Les Solimène du Bailli de Breteuil*, in «Revue de l'Art», 115, 1997, 1, pp. 52-58

BREJON DE LAVERGNÉE 1998

B. BREJON DE LAVERGNÉE, *De Simon Vouet à Charles Le Brun*, in «Revue de l'Art», 122, 1998, 4, pp. 38-54

BREJON DE LAVERGNÉE 2001

B. BREJON DE LAVERGNÉE, *Acquisitions* in «Revue du Louvre. La revue des musées de France», 51, 2001, 4, p. 93

BREJON DE LAVERGNÉE – DE REYNIÈS – SAINTE FARE GARNOT 2001

B. BREJON DE LAVERGNÉE, N. DE REYNIÈS, N. SAINTE FARE GARNOT (a cura di), *Charles Poerson 1609-1667*, catalogo della mostra (Metz 1997), Paris 1997

BREJON DE LAVERGNÉE – VOLLE 1988

A. BREJON DE LAVERGNÉE, N. VOLLE (a cura di), *Seicento, le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Parigi – Milano 1988/1989), Paris 1988

BRICE 1687

G. BRICE, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, Paris 1687

BRUNEL 2015

G. BRUNEL, *La peinture française du XVI^e au XVIII^e siècle. Catalogue raisonné du Musée Calvet d'Avignon*, Cinisello Balsamo 2015

BRUNO 1997 (1998)

S. BRUNO, *Un dipinto ignorato di Giovan Francesco Romanelli*, in «Paragone», 48, 13, 1997 (1998), pp. 93-102

BRUNO 1999 (2000)

S. BRUNO, *Suggestioni berniniane nella prima maturità di Giovan Francesco Romanelli*, in «Paragone», 50, 24-25, 1999 (2000), pp. 34-56

BRUNO 2007

S. BRUNO, *I Barberini e il loro entourage in Francia*, in L. MOCHI ONORI, S. SCHÜTZE, F. SOLINAS (a cura di), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma 2004), pp. 317-330

BRUNO 2008

S. BRUNO, *Musici e pittori tra Firenze e Roma nel secondo quarto del Seicento*, in «Studi secenteschi», 49, 2008, pp. 185-217

BUBMANN 2012

F. BUBMANN, *Un prince collectionneur: Louis-François de Bourbon Conti et ses collections au palais du Temple à Paris*, Paris 2012

CALVI 1780

J.A. CALVI, *Versi e prose sopra una serie di eccellenti pitture posseduta dal Signor Marchese Filippo Hercolani principe del S.R.I.*, Bologna 1780

CAMPBELL 2016

K. CAMPBELL, "The Proprietor exerts his utmost Care...": *The Commercial and Commemorative Fates and Fortunes of John Boydell's Houghton Gallery Project*, in C. SMYLITPOULOS (a cura di), *Agents of Space: Eighteenth-Century Art, Architecture, and Visual Culture*, Newcastle upon Tyne 2016, pp. 78-100

CAMPORI 1866 (1975)

G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866 (ristampa anastatica Firenze 1975)

CANDI 2016

F. CANDI, *D'après le Guide. Incisioni seicentesche da Guido Reni*, Bologna 2016

CANEVA – SOLINAS 2005

C. CANEVA, F. SOLINAS (a cura di), *Maria de' Medici (1573-1642) una principessa fiorentina sul trono di Francia*, catalogo della mostra (Firenze 2005), Livorno 2005

CANTAREL-BESSON 1992

Y. CANTAREL-BESSON, *Musée du Louvre (janvier 1797-juin 1798): procès-verbaux du Conseil d'administration du "Musée central des Arts"*, Paris 1992

CAVIGLIA-BRUNEL 2004

S. CAVIGLIA-BRUNEL, *Des finalités du dessin chez Charles-Joseph Natoire*, in «Revue de l'art», 142, 2004, 1, pp. 35-48

CAVIGLIA-BRUNEL 2012

S. CAVIGLIA-BRUNEL, *Charles-Joseph Natoire 1700-1777*, Paris 2012

CHANTELOU 1665 (2001)

P. FRÉART DE CHANTELOU, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, ed. M. STANIĆ, Paris 2001

CHAPELAIN 1647

J. CHAPELAIN, *Ode pour Monseigneur le Cardinal Mazarin*, Paris 1647

CHARVET 1870

L. CHARVET, *Les de Royers de La Valfenière*, Lyon 1870

CHAULEUR – LOUIS 1998

A. CHAULEUR, P.-Y. LOUIS, *François Mansart: les bâtiments. Marchés de travaux (1623-1665)*, Paris 1998

CHAVANNE 2008

B. CHAVANNE, *Guide des collections. Musée des Beaux-Arts de Nantes*, Nantes 2008

CHÉRON 1855-1856

P. CHÉRON, *Michel Anguier. Marchés de Pietro Sasso, stucateur, et de Michel Anguier, pour l'exécution des sculptures de la chambre de la reine mère au Louvre*, in «Archives de l'art français», IV, 1855-1856, pp. 201-208

CHOMER 1985

G. CHOMER, *Les tableaux des églises de Lyon*, in «Travaux de l'Institut d'Histoire de l'Art de Lyon», 8/9, 1985, pp. 3-32

CIERI VIA 1988

C. CIERI VIA, "Galaria sive loggia": *modelli teorici e funzionali fra collezionismo e ricerca*, in W. PRINZ, *Galleria: storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. CIERI VIA, Modena 1988, pp. VII-XXIII

CIERI VIA 1996

C. CIERI VIA (a cura di), *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, catalogo della mostra (Lecce 1996-1997), Lecce 1996

CIFANI – MONETTI 1995

A. CIFANI, F. MONETTI, *Two unpublished paintings by Pietro da Cortona and Giovanni Francesco Romanelli from the collection of Amedeo Dal Pozzo*, «The Burlington Magazine», 137, 1995, pp. 612-616

CIFANI – MONETTI 2001

A. CIFANI, F. MONETTI, “L’Illustrissimo cugino”: *Cassiano e Amedeo Dal Pozzo. Le relazioni artistiche del Marchese di Voghera e la storia della sua quadreria*, in F. SOLINAS (a cura di), *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, catalogo della mostra (Biella 2001-2002), Roma 2001

CILIENTO 1983

B. CILIENTO, *Giovanni Francesco Romanelli, «Succhi d’erba» su seta* in C. MALTESE (a cura di), *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria*, Genova 1983

DE CLARAC 1826-1827

C.O.F.J.-B. DE CLARAC, *Musée de sculpture antique et moderne. Planches. Le Louvre et les Tuileries*, I, Paris 1826-1827

CLÉMENT 1861-1882

P. CLÉMENT, *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, I-VIII, Paris 1861-1882

CLÉMENT 1873

P. CLÉMENT, *Lettres, instructions et mémoires de Colbert. Tome VII. Lettres privées – Supplément – Appendice*, Paris 1873

COJANNOT 2003a

A. COJANNOT, *Antonio Maurizio Valperga, architecte du cardinal Mazarin à Paris*, in *Paris et Ile-de-France. Mémoires publiés per la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l’Île-de-France*, 54, 2003, pp. 33-60

COJANNOT 2003b

A. COJANNOT, *Mazarin et le «grand dessein» du Louvre. Projets et réalisations de 1652 à 1664*, in «Bibliothèque de l’École des chartes», 161, 2003, pp. 133-219

COJANNOT – GADY 2003

A. COJANNOT, A. GADY, *Les appartements du Louvre au lendemain de la Fronde: de Jacques Lemercier à Louis Le Vau*, in «Revue de l’art», 142, 2003, pp. 13-29

COJANNOT-LE BLANC 2014

M. COJANNOT-LE BLANC, *Peut-on comprendre aujourd'hui les sujets et les significations des plafonds peints du XVII^e siècle?*, in B. GADY (a cura di), *Peupler les cieux. Les plafonds parisiens au XVII^e siècle*, catalogo della mostra (Parigi 2014), Paris 2014, pp. 95-111

COLANTUONO 1997

A. COLANTUONO, *Guido Reni's Abduction of Helen. The politics and rhetoric of painting in seventeenth-century Europe*, Cambridge 1997

COLBERT 1983

Colbert 1619-1683, Hôtel de la Monnaie (Parigi, 4 ottobre – 30 novembre 1983), Paris 1983

COLOMER 2007

J.L. COLOMER, *Arte per la riconciliazione: Francesco Barberini e la corte di Filippo IV*, in L. MOCHI ONORI, S. SCHÜTZE, F. SOLINAS (a cura di), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma 2004), pp. 95-110

COMPOSTELLA 1994

A. COMPOSTELLA, *Giovanni Battista Bonacina: un'ipotesi sull'esistenza di tre artisti omonimi*, in «Grafica d'arte», V, 19, 1994, pp. 3-13

CONSTANS – DA VINHA 2010

C. CONSTANS, M. DA VINHA (a cura di), *Les galeries européennes XVII^e-XIX^e siècles*, Paris 2010

COQUERY 1994

E. COQUERY, *Recherches sur les collections d'images des peintres parisiens dans la deuxième moitié du XVII^e siècle*, Mémoire de DEA sous la direction de A. Schnapper, I-III, Université Paris-Sobonne Paris IV, 1994

COSNAC 1885

G.-J. DE COSNAC, *Les richesses du Palais Mazarin. Correspondance inédite de M. de Bordeaux, ambassadeur en Angleterre. État inédit des tableaux et des tapisseries de Charles Premier mis en vente au Palais de Somerset en 1650. Inventaire inédit dressé après la mort du cardinal Mazarin en 1661*, Paris 1865

COSTA 1647

M. COSTA, *La tromba di Parnaso, opera di Margherita Costa romana dedicata alla Maestà della Regina di Francia*, Parigi 1647

COTTÉ 1985

S. COTTÉ, *Inventaire après décès de Louis Phélypeaux de La Vrillière* in «Archives de l'Art français», 27, 1985, pp. 89-100

COTTÉ 1988

S. COTTÉ, *Un exemple du «goût italien»: la galerie de l'hôtel de La Vrillière à Paris*, in A. BREJON DE LAVERGNÉE, N. VOLLE (a cura di), *Seicento, le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Parigi – Milano 1988-1989), Paris 1988, pp. 39-46

COURAL 2001

N. COURAL, *Les Patel. Pierre Patel (1605-1676) et ses fils. Le paysage de ruines à Paris au XVII^e siècle*, Paris 2001

COUSIN 1854-1856

V. COUSIN, *Des carnets autographes du cardinal Mazarin conservés à la Bibliothèque impériale* in «Journal des Savants», 16 articoli (août 1854 – février 1858), 1854-1858

COYECQUE 1930

E. COYECQUE, *Quelques actes notariés concernant l'histoire de l'art parmi les minutes versées aux Archives nationales*, in «Bulletin de la société de l'histoire de l'art français», 1930, pp. 94-99

CROPPER 2000

E. CROPPER (a cura di), *The Diplomacy of Art. Artistic creation and politics in Seicento Italy*, atti del convegno (Firenze 1998), Milano 2000

DACIER 1953

É. DACIER, *Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés et annotés par Gabriel de Saint-Aubin. 12. Catalogue de la vente Verrier (1776)*, in «Gazette des Beaux-Arts», 41, 1953, pp. 297-334

DACIER 1954

É. DACIER, *Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés et annotés par Gabriel de Saint-Aubin. 13. Catalogue de la vente du marquis de Calvière*, in «Gazette des Beaux-Arts», 44, 1954, pp. 5-46

DAMISCH 1992

H. DAMISCH, *Le jugement de Pâris. Iconologie analytique 1*, Paris 1992

DANDRÉ-BARDON 1765

M.-F. DANDRÉ-BARDON, *Traité de peinture suivi d'un Essai sur la sculpture*, I-II, Paris 1765

DANDRÉ-BARDON 1769

M.-F. DANDRÉ-BARDON, *Histoire universelle, traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter ou tableaux de l'histoire de connaissances analogues à ces talens*, I-III, Paris 1769

DAVOLI – PANIZZI 2006

Z. DAVOLI, C. PANIZZI, *La raccolta di stampe «Angelo Davoli». Catalogo generale*, vol. VI, Reggio Emilia 2006

DAVOLI – PANIZZI 2008

Z. DAVOLI, C. PANIZZI, *La raccolta di stampe «Angelo Davoli». Catalogo generale*, vol. VII, Reggio Emilia 2008

DE BACKER – DE BACKER 1858

A. DE BACKER, A. DE BECKER (a cura di), *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus ou Notices bibliographiques*, t. IV, Liège 1858

DE BACKER – DE BACKER – CARAYON – SOMMERVOGEL 1892

A. DE BACKER, A. DE BECKER, A. CARAYON, C. SOMMERVOGEL (a cura di), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, t. III Desjacques-Gzowski, Bruxelles-Paris 1892

DE BIE 1662 [1971]

C. DE BIE, *Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst*, Antwerp 1662 [ristampa anastatica con introduzione di G. Lemmens, Soest 1971]

DE CARO 1968

G. DE CARO, *Bichi, Alessandro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 10, Roma 1968, pp. 334-340

DE LÉPINOIS – DE MONTAIGLON 1862

E. DE BUCHÈRE DE LÉPINOIS, A. DE MONTAIGLON, *Nicolas Poussin. Lettres de Louis Fouquet à son frère Nicolas Fouquet (1655-1656)*, in «Archives de l'art français», 12, 1862, pp. 267-309

DELIGNIÈRES 1865

E. DELIGNIÈRES, *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Jean-Charles Le Vasseur d'Abbeville, précédé d'une notice sur sa vie et ses ouvrages*, Abbeville 1865

DELUMEAU 2006

J. DELUMEAU, *Mazarin collectionneur*, in I. DE CONIHOUT, P. MICHEL (a cura di), *Mazarin, les lettres et les arts*, atti del convegno (Paris 2002), Paris 2006, pp. 30-39

DE' ROSSI 1689

G.G. DE' ROSSI, *Indice delle stampe intagliate in rame, al bulino & all'acqua forte, esistenti nella stamperia di Gio. Giacomo de Rossi alla Pace*, Roma 1689

DE SAUMERY 1738-1744

A.J. DE SAUMERY, *Les Délices du païs de Liège, ou Description géographique, topographique et chorographique des monumens sacrés et profanes [...]*, I-V, Liège 1737-1744

DESSINS ROMAINS DU XVII^E 1959

Dessins romains du XVII^e siècle. Artistes italiens contemporains de Poussin, Paris 1959

DETHAN 1968

G. DETHAN, *Mazarin et ses amis. Étude sur la jeunesse du cardinal d'après ses papiers conservés aux archives du Quai d'Orsay, suivie d'un choix de lettres inédites*, Paris 1968

DEZALLIER D'ARGENVILLE 1727

A.-J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Lettre sur le choix & l'arrangement d'un Cabinet curieux*, in *Mercur de France*, II partie, Paris 1727, pp. 1295-1330

DI GIOIA 2007

E.B. DI GIOIA, *Testamenti e inventari di casa Bichi*, in E.B. DI GIOIA (a cura di), *La Medusa di Gian Lorenzo Bernini*, Roma 2007, pp. 195-206

DISSIEUX – SOULIÉ – DE CHENNEVIÈRES – MANTZ – DE MONTAIGLON 1854

L. DISSIEUX, E. SOULIÉ, P. DE CHENNEVIÈRES, P. MANTZ, A. DE MONTAIGLON (a cura di), *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1854

DORIVAL 1972

B. DORIVAL, *Recherches sur les sujets sacrés et allégoriques gravés au XVII^e et au XVIII^e siècle d'après Philippe de Champaigne*, in «Gazette des Beaux-Arts», 80, 1972, pp. 5-60

DOSSI 2014

D. DOSSI, *Il gusto per la pittura di Alessandro Turchi in Francia nel Settecento*, in «ArtItaliés», 20, 2014, pp. 51-59

DU CREST 2003

S. DU CREST, *La galerie Mazarine de G.F. Romanelli: une galerie ovidienne?*, in E. BURY, M. NERAUDAU (a cura di), *Lectures d'Ovide: publiées à la mémoire de Jean-Paul Neraudau*, Paris 2003, pp. 433-443

DUKELSKAYA – MOORE 2002

L. DUKELSKAYA, A. MOORE, *A Capital Collection. Houghton Hall and the Hermitage with a modern edition of Aedes Walpolianaë, Horace Walpole's Catalogue of Sir Robert Walpole's Collection*, New Haven and London 2002

DULONG 1995

C. DULONG, *Du nouveau sur le Palais Mazarin: l'achat de l'hôtel Tubeuf par le cardinal*, in «Bibliothèque de l'École des Chartes», 153, 1995, pp. 131-155

DUPLESSIS 1871 (1967)

G. Duplessis, *Supplément aux dix volumes du Peintre-graveur français*, Paris 1967

ENGERAND 1899

F. ENGERAND, *Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly publié pour la première fois avec des additions et des notes*, Paris 1899

ENGERAND 1900

F. ENGERAND, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du roi (1709-1792)*, Paris 1900

EXPILLY 1764

J.-J. EXPILLY, *Dictionnaire géographique, historique et politique des Gaules et de la France. C-E, t. II*, Amsterdam 1764

FABBRINI 1896

N. FABBRINI, *Vita del Cav. Pietro Berrettini da Cortona pittore e architetto*, Cortona 1896

FAEDO 2005

L. FAEDO, *Giromalo Tezi e il suo edificio di parole* in G. TEZI, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae. Descrizione di Palazzo Barberini al Quirinale. Il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte*, a cura di L. FAEDO, T. FRANGENBERG, Pisa 2005

FAEDO 2009

L. FAEDO, *Aedes Barberinae. Osservazioni sulla fortuna di un'opera tra efrasi ed antiquaria*, in «Bollettino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria», CVI, 2009, 2, pp. 7-34

FAGIOLO DELL'ARCO 1998

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Pietro da Cortona e i 'cortoneschi' bilancio di un centenario e qualche novità*, Roma 1998

FAGIOLO DELL'ARCO 2001

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Pietro da Cortona e i 'cortoneschi'. Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Milano 2001

FALDI 1970

I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970

FAVREAU 2001

M. FAVREAU, *Le collectionnisme à Bordeaux au Grand Siècle (1598-1715)*, in O. BONFAIT, M. HOCHMANN, L. SPEZZAFERRO, B. TOSCANO (a cura di), *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio (Roma 1996), Rome 2001, pp. 303-323

FEINBLATT 1976

E. FEINBLATT (a cura di), *Old master drawings from America collections*, catalogo della mostra (Los Angeles 1976), Los Angeles 1976

FÉLIBIEN 1666-1688

A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, I-V, Paris 1666-1688

FÉLIBIEN 1676

A. FÉLIBIEN, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dependent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Paris 1676

FÉLIBIEN 1677

A. FÉLIBIEN, *Tableaux du Cabinet du Roy, Statuës et bustes antiques des maisons royales*, Paris 1677

FÉLIBIEN 1679

A. FÉLIBIEN, *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus, anciens & modernes*, Paris 1679

FELLER (DE) 1797

F.-X. DE FELLER, *Dictionnaire historique, ou Histoire abrégée des hommes qui se sont fait un nom par le génie, les talens, les vertus, les erreurs, depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours*, VII, Liège 1797

FERRARI 1646

G.B. FERRARI, *Hesperides, sive, de malorum aureorum cultura et usu, Libri Quatuor*, Roma 1646

FINALDI – KITSON 1997

G. FINALDI, M. KITSON (a cura di), *Discovering the Italian Baroque. The Denis Mahon Collection*, catalogo della mostra (Londra 1997), London 1997

FISCHER PACE – BREJON DE LAVERGNÉE 1990

U.V. FISCHER PACE, A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Un décor inédit de Romanelli et de son atelier au Palais de Justice de Carpentras*, in *Seicento. La peinture italienne du XVII^e siècle et la France*, Paris 1990, pp. 81-101

FISCHER PACE 1997

U.V. FISCHER PACE (a cura di), *Disegni del Seicento Romano*, catalogo della mostra (Firenze 1997), Firenze 1997

FISCHER PACE 1998

U.V. FISCHER PACE, *Eine Zeichnung Paolo Gismondis*, in W. LIEBENWEIN – A. TEMPESTINI (a cura di), *Gedenkschrift für Richard Harprath*, München 1998, pp. 323-330

FLECKNER 2001

U. FLECKNER, "Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau?". *Fragonard, Diderot et l'éloquence du pinceau dans quelques portraits du XVIII^e siècle* in T.W. GAEHTGENS, C. MICHEL,

D. RABREAU, M. SCHIEDER (a cura di), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris 2001, pp. 509-533

FOHR 1982

R. FOHR, *Tours, musée des Beaux-Arts, Richelieu, musée municipale, Azay-le-Ferron, château. Tableaux français et italiens du XVII^e siècle*, Paris 1982

FOLLIOT – REGNAULT-DELALANDE 1785

J. FOLLIOT, F.-L. REGNAULT DELALANDE, *Catalogue d'une belle collection de tableaux, esquisses à l'huile, dessin et estampes [...] provenans du Cabinet du M. Nourri*, Paris 1785

FOLLIOT – REGNAULT-DELALANDE – JULLIOT 1786

J. FOLLIOT, F.-L. REGNAULT DELALANDE, P.-F. JULLIOT, *Catalogue de tableaux, dessins, estampes, encadrées & en feuilles, des plus grands maîtres [...] provenans du Cabinet de feu m. Baudouin*, Paris 1786

FRANCHI 1994

S. FRANCHI, *Le Impressioni Sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800. Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori*, Roma 1994

FRANCHI 2007

S. FRANCHI, *Allegorie musicali gesuitiche: le odi latine per laurea al Collegio Romano* in «*Analecta musicologica*», 38, 2007, pp. 281-354

FRANGENBERG 2005

T. FRANGENBERG, *La nascita di un libro*, in G. TEZI, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae. Descrizione di Palazzo Barberini al Quirinale. Il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte*, a cura di L. FAEDO, T. FRANGENBERG, Pisa 2005

FRANGENBERG 2007/2008

T. FRANGENBERG, *Errors, Hearsay, Documents: Feliciano Bussi on Giovanni Francesco Romanelli*, in «*Notizie da Palazzo Albani*», 36-37, 2007/2008, pp. 121-134

FRATI 1912

L. FRATI, *Gio. Francesco Grimaldi detto il Bolognese*, in L. FRATI, *Varietà storico-artistiche con otto tavole illustrate*, Città di Castello 1912, pp. 143-156

FRÉART DE CHAMBRAY 1662

R. FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans 1662

FRÉART DE CHAMBRAY 2005

R. FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne suivi de Idée de la perfection de la peinture*, a cura di F. LEMERLE-PAUWELS, M. STANIĆ, Paris 2005

FREEDBERG 1989

D. FREEDBERG, *From Hebrew and gardens to oranges and lemons: Giovanni Battista Ferrari and Cassiano dal Pozzo*, in F. SOLINAS (a cura di), *Cassiano dal Pozzo*, atti del seminario internazionale di studi (Napoli – Roma 1987), Roma 1989, pp. 37-72

FUMAGALLI 1997

E. FUMAGALLI, *Committenza e iconografia medica a Roma nel Seicento. Il ciclo di affreschi di Palazzo Madama*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 41, 3, 1997, pp. 314-347

FUMAGALLI 2005

E. FUMAGALLI, *Il Palazzo Madama*, in M. PERA, *Palazzo Madama*, Roma 2005, pp. 41-137

FUMAROLI 1994

M. FUMAROLI, *Rome 1630: entrée en scène du spectateur*, in *Rome 1630. Il trionfo del pennello*, catalogo della mostra (Roma 1994-1995), Milano 1994, pp. 53-82

FUMAROLI 1998

M. FUMAROLI, *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris 1998 [prima ed. 1994]

FUMAROLI 1998a

M. FUMAROLI, *Académie, Arcadie, Parnasse: trois lieux allégoriques du loisir lettré*, in M. FUMAROLI, *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris 1998, pp. 22-48

FUMAROLI 1998b

M. FUMAROLI, *L'Inspiration du poète de Poussin: les deux Parnasse* in M. FUMAROLI, *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris 1998, pp. 70-187

FUSCONI – PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982

G. FUSCONI – S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Note in margine ad una schedatura: i disegni del Fondo Corsini nel Gabinetto Nazionale delle Stampe*, in «Bollettino d'Arte», 67, 16, 1982, pp. 81-118

GADY 1996

B. GADY, *Pierre de Cortone et la France (XVII^e et XVIII^e siècles)*, maîtrise sous la direction d'A. SCHANPPER et O. BONFAIT, Paris 1996

GADY 1997

B. GADY, *Una gloria senza fortuna: Pietro da Cortona e la Francia (1628-1669)*, in A. Lo Bianco (a cura di), *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma 1997-1998), Roma 1997

GADY 1998

B. GADY, *Rival de Poussin ou chef de la décadence? Pierre de Cortone vu par la France de Louis XIV*, in C.L. FROMMEL, S. SCHÜTZE (a cura di), *Pietro da Cortona*, atti del convegno (Roma – Firenze 1997), Milano 1998, pp. 116-125

GADY 2002

B. GADY, *Gravure d'interprétation et échanges artistiques. Les estampes françaises d'après les peintres italiens contemporains (1655-1724)*, in «Studiolo», 1, 2002, pp. 64-104

GADY 2005

A. GADY, *Jacques Lemercier. Architecte et ingénieur du Roi*, Paris 2005

GADY 2010

B. GADY, *L'ascension sociale de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, Paris 2010

GADY 2011

B. GADY, *Pietro da Cortona et Ciro Ferri*, Milano 2011

GADY 2012

B. GADY, *Nuove scoperte sulle decorazioni di Giovanni Francesco Grimaldi a Palazzo Mazzarino*, in S. FROMMEL (a cura di), *Crocchia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, Bologna 2012, pp. 247-266

GADY 2013

B. GADY, *Les décors peints du Palais Mazarin. Réattributions et redécouvertes*, in «Revue de la Bibliothèque nationale de France», 44, 2013, 62-69

GADY 2014

B. GADY (a cura di), *Peupler les cieux. Les plafonds parisiens au XVII^e siècle*, catalogo della mostra (Parigi 2014), Paris 2014

GADY 2017

A. GADY, *Formation et déformation d'un monument parisien*, in A. CONRAUX, A.-S. HAQUIN, C. MENGIN (a cura di), *Richelieu. Quatre siècles d'histoire architecturale au cœur de Paris*, Paris 2017, pp. 22-47

GADY – BREJON DE LAVERGNÉE 2017

B. GADY, *Les décors du palais Mazarin* in A. CONRAUX, A.-S. HAQUIN, C. MENGIN (a cura di), *Richelieu. Quatre siècles d'histoire architecturale au cœur de Paris*, Paris 2017, pp. 48-57

GADY – GLORIEUX 1999 (2000)

B. GADY, G. GLORIEUX, *Joseph-Gabriel Agard (1696-1750): faux collectionneur, mais vrai marchand*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1999 (2000), pp. 83-106

GARCIA 2000

J. GARCIA, *Les représentations gravées du cardinal Mazarin au XVII^e siècle*, Paris 2000

GASH 2016

J. GASH, *Bartolomeo Manfredi's St John the Baptist and its Mezzotint*, in «Print Quarterly», XXXIII, 1, 2016, pp. 11-18

GAUNA 2011

C. GAUNA, *M come Malvasia e Mariette: disegni, stampe e giudizi di stile tra Bologna, Parigi e Vienna*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 3, 2011, 1, pp. 159-203

GERSAINT 1744

E.-F. GERSAINT, *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu m. Quentin de Lorangère [...]*, Paris 1744

GIBSON-WOOD 1988

C. GIBSON-WOOD, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York 1988

GILET, MOINET, SUEUR 1996

A. GILET, É. MOINET, H. SUEUR (a cura di), *Italies, peintures des musées de la région Centre*, catalogo della mostra (Orléans – Chartres 1996/1997), Paris 1996

GIRAUD 1968

Y. GIRAUD, *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII^e siècle*, Genève 1968

GLOTON 1979

J.-J. GLOTON, *Renaissance et baroque à Aix-en-Provence. Recherches sur la culture architecturale dans le Midi de la France de la fin du XV^e au début du XVIII^e siècle*, I-II, Rome 1979

GODEFROID 1970-1971 (1973)

J. GODEFROID, *L'ordre de la visitation de Marie, les deux monastères de Rouen* in Bulletin de la Commission des Antiquités de la Seine-Maritime, XXVIII, 1970-1971 (1973), pp. 197-211

GORI GANDELLINI 1771

G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, voll. I-III, Siena 1771

GRAF 1998

D. GRAF, *Disegni di Pietro da Cortona e della sua scuola per il Missale Romanum del 1662*, in C.L. FROMMEL, S. SCHÜTZE (a cura di), *Pietro da Cortona*, atti del convegno (Roma – Firenze 1997), Milano 1998, pp. 201-214

GRIVEL 2010

M. GRIVEL, *Ouvrages, volumes ou recueils? La constitution du recueil du Cabinet du Roi* in C. HATTORI, E. LEUTRAT, V. MEYER (a cura di), *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Cinisello Balsamo 2010, pp. 65-79

GROUCHY 1892

E.-H. vicomte de GROUCHY, *Les peintres Noël Quillerier et Laurent Guyot (1642-1644)*, in «Revue de l'art français ancien et moderne», 1892, pp. 227-228

GUARINO 2002

S. GUARINO (a cura di), *L'Arianna di Guido Reni*, catalogo della mostra (Roma – Bologna 2002), Milano 2002

GUARINO – MASINI 2006

S. GUARINO, P. MASINI (a cura di), *Pinacoteca capitolina. Catalogo generale*, Milano 2006

GUIFFREY 1881-1901

J. GUIFFREY, *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, I-V, Paris 1881-1901

GUILLEBAUD 1647

P. GUILLEBAUD, *Trésor chronologique et historique contenant ce qui s'est passé de plus remarquable et curieux dans l'Etat, tant Civil qu'Ecclésiastique, depuis l'an de Jésus Christ 1200 jusqu'à l'an 1647 [...] Troisième Partie*, Paris 1647

HAFFNER 1983

C. HAFFNER, *Les collections de tableaux de Michel Particelli d'Hemery et Louis Phelypeaux de la Vrillière*, mémoire de maîtrise, Paris 1983

HAFFNER 1988

C. HAFFNER, *La Vrillière, collectionneur et mécène* in A. BREJON DE LAVERGNÉE, N. VOLLE (a cura di), *Seicento, le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Parigi – Milano 1988-1989), Paris 1988, pp. 29-38

HAKE 1922

H.M. HAKE, *Pond's and Knapton's Imitations of Drawings*, in «The Print Collector's Quarterly», IX, 1922, pp. 324-349

HARPER 2017

J.G. HARPER, *The Barberini Tapestries. Woven Monuments of Baroque Rome*, catalogo della mostra (New York – Eugene 2017/2018), Milano 2017

HASKELL 1987

F. HASKELL, *La nascita del libro d'arte*, in «Ateneo veneto», 25, 1987, pp. 7-18

HATTORI 1997 (1998)

C. HATTORI, *À la recherche des dessins de Pierre Crozat*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1997 (1998), pp. 179-208

HATTORI 1999-2000

C. HATTORI, *Pierre Crozat et l'Italie*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 6, 1999-2000, pp. 40-43

HATTORI 2003

C. HATTORI, *The drawings collection of Pierre Crozat (1665-1740)*, in C. BAKER, C. ELAM, G. WARWICK (a cura di), *Collectiong Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot 2003, pp. 173-181

HATTORI, LEUTRAT, MEYER 2010

C. HATTORI, E. LEUTRAT, V. MEYER (a cura di), *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Cinisello Balsamo 2010

HAUTECŒUR 1927

L. HAUTECŒUR, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, Paris 1927

HAUTECŒUR 1928

L. HAUTECŒUR, *Histoire du Louvre. Le chateau – Le palais – Le Musée. Des origines à nos jours 1200-1928*, Paris 1928

HECQUET 1752

R. Hecquet, *Catalogue de l'oeuvre de F. Poilly, graveur ordinaire du roi*, Paris 1752

HEINECKEN 1778-1790

K.H. VON HEINECKEN, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, I-IV, Leipsig 1778-1790

HERKLOTZ 2007

I. HERKLOTZ, recensione a G. TEZI, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae*. a cura di L. FAEDO, T. FRANGENBERG 2005, in «Journal für Kunstgeschichte», 11, 2007, 2, pp. 126-132

HERKLOTZ 2010

I. HERKLOTZ, *Girolamo Tezi, Francesco Barberini und Lucas Holstenius. Zu einer geplanten Neuauflage der 'Aedes Barberinae'*, in A. DIETL, G. DOBLER, S. PAULUS, H. SCHÜLLER (a cura di), *Roma quanta fuit. Beiträge zur Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart ; Festschrift für Hans-Christoph Dittscheid zum 60. Geburtstag*, Augsburg 2010, pp. 515-550

HESS 1935

J. HESS, *Affreschi di Gianfrancesco Romanelli nel Palazzo Vaticano*, in «L'illustrazione vaticana», 6, 1935, 5, pp. 241-245

HOLLSTEIN DUTCH & FLEMISH 1949-

F.W.H. HOLLSTEIN, *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam 1949-

HUBER 1787

M. HUBER, *Notices générales des graveurs divisés par nations, et des peintres rangés par écoles*, I-II, Dresde – Leipzig 1787

HUBER 1793

M. HUBER, *Catalogue raisonné du cabinet d'estampes du feu Monsieur Brandes, secrétaire intime de la Chancellerie Royale d'Hannovre contenant une collection de pièces anciennes et modernes de toutes les écoles dans une suite d'artistes depuis l'origine de l'art jusqu'à nos jours, Tome Premier renfermant les écoles d'Italie et des Pays-Bas*, Leipzig 1793

HUBER 1803

M. HUBER, *Catalogue raisonné du cabinet d'estampes de feu Monsieur Winckler [...] Ecole italienne*, tome II, Leipzig 1803

HUBER, ROST 1797-1808

M. HUBER, C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, I-IX, Zurich 1797-1808

INVENTAIRE DU FONDS FRANÇAIS XVIII^e 1939-2008 [IFF]

Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII^e siècle, voll. 17, Paris 1939-

JANSON 1977

H.W. JANSON, *Paris Salons de 1775, 1777, 1779, 1781, 1783*, New York, London 1977

JANSON – FRASER 1980

A.F. JANSON, A.I. FRASER, *100 masterpieces of painting. Indianapolis Museum of Art*, Indianapolis 1980

JOBERT 2010

B. JOBERT, *Le recueil d'estampes en Grand-Bretagne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Autour de John Boydell*, in C. HATTORI, E. LEUTRAT, V. MEYER (a cura di), *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Cinisello Balsamo 2010, pp. 179-191

JOHNSON 1988 [JOLY, HEINECKEN]

W. MCALLISTER JOHNSON, *Lettres à Karl-Einrich von Heinecken 1772-1789*, Paris 1988

JOHNSON 1993

W. MCALLISTER JOHNSON, *La gravure d'histoire en France au XVIII^e siècle*, in «Revue de l'Art», 99, 1993, pp. 29-44

JOUANNY 1911

C. JOUANNY, *Correspondance de Nicolas Poussin publiée d'après les originaux*, «Archives de l'art français», t. V, 1911

KERBER 1973

B. KERBER, *Kupferstiche nach Gianfrancesco Romanelli*, in «Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte», II, 1973, pp. 133-170

KERBER 1975

B. KERBER, *Beiträge zu Giovanni Francesco Romanelli*, in «Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte», III, 1975, pp. 187-217

KERBER 1979

B. KERBER, *Addenda zu Giovanni Francesco Romanelli*, in «Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte», IV, 1979, pp. 1-18

KERBER 1983

B. KERBER, *Ergänzungen zu Romanelli*, in «Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte», VI, 1983, pp. 33-136

KERBER 1997

B. KERBER, *Nachtrag zu Romanelli*, in «Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte», X, 1997, pp. 60-79

KUHNMÜNCH 1978 (1980)

J. KUHNMÜNCH, *Un marchand français d'estampes à Rome au XVII^e siècle: François Collignon* in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1978 (1980), pp. 79-100

LABBÉ – BICART-SÉE 1996

J. LABBÉ, L. BICART-SÉE, *La collection de dessins d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville reconstituée d'après son Abrégé de la vie des plus fameux peintres, édition de 1762*, Paris 1996

LABORDE 1846

L. de LABORDE, *Le Palais Mazarin et les grandes habitations de ville et de campagne au dix-septième siècle*, Paris 1846

LACAILLE 1900

H. LACAILLE, *Le partage du palais Mazarin*, in «Correspondance historique et archéologique», 1900, pp. 330-341

LACOMBE 1752

J. LACOMBE, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravures, la poésie et la musique*, Paris 1752

LAFONT 2012

A. LAFONT (a cura di), *1740. Un Abrégé du Monde. Savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville*, catalogo della mostra (Parigi 2012), Lyon 2012

LA MOTHE LE VAYER 1648

F. de LA MOTHE LE VAYER, *Petits traitéz en forme de lettres écrites à diverses personnes studieuses*, Paris 1648

LANFRANCHI 1972

A. LANFRANCHI, *Buti, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 15, Roma 1972, pp. 603-606

LAPARELLI 1722 (1982)

A. LAPARELLI, *Memorie cortonesi dal 1642 al 1670*, ed. a cura di N. FUSCONI, Cortona 1982

LAURAIN-PORTEMER 1968

M. LAURAIN-PORTEMER, *Mazarin, Benedetti et l'escalier de la Trinité des Monts*, in «Gazette des Beaux-Arts», 72, 1968, pp. 273-294

LAURAIN-PORTEMER 1969

M. LAURAIN-PORTEMER, *Les préliminaire du second séjour de Romanelli à Paris*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 81, 1969, pp. 387-400

LAURAIN-PORTEMER 1973

M. LAURAIN-PORTEMER, *Le Palais Mazarin à Paris et l'offensive baroque de 1645-1650 d'après Romanelli, P. de Cortone et Grimaldi*, in «Gazette des Beaux-Arts», 81, 1973, pp. 151-168

LAURAIN-PORTEMER 1975 (1976)

M. LAURAIN-PORTEMER, *Mazarin militant de l'art baroque au temps de Richelieu (1634-1642)*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1975 (1976), pp. 65-100

LAURAIN-PORTEMER 1977

M. LAURAIN-PORTEMER, *La politique artistique de Mazarin*, in *Atti dei Convegni Lincei. Il cardinale Mazzarino in Francia*, Roma 1977, pp. 41-76

LAURAIN-PORTEMER 1981

M. LAURAIN-PORTEMER, *Les préliminaires du second séjour de Romanelli à Paris*, in M. LAURAIN-PORTEMER, *Études mazarines*, Paris 1981, pp. 279-291

LAURAIN-PORTEMER 1985

M. LAURAIN-PORTEMER, *Un mécénat ministériel: l'exemple de Mazarin*, in R. MOUSNIER e J. MESNARD (a cura di), *L'Âge d'or du Mécénat (1598-1661)*, atti del convegno internazionale (1983), Paris 1985, pp. 89-106

LAURIOL 1981

C. LAURIOL, *Romanelli – dal Gesù di Roma a Uzès*, in «Bollettino d'arte», 66, 1981, 11, pp. 109-118

LAVALLE 1984

D. LAVALLE, *Les peintres à Rouen au XVII^e siècle*, in F. BERGOT, D. LAVALLE, P. ROSENBERG (a cura di), *La peinture d'inspiration religieuse à Rouen au temps de Pierre Corneille 1606-1684*, catalogo della mostra (Rouen 1984), Rouen 1984, pp. 46-51

LAVALLE 1988

D. LAVALLE, *Sur quelques peintures italiennes du XVII^e siècle conservées dans les églises de province*, in A. BREJON DE LAVERGNÉE, N. VOLLE (a cura di), *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Parigi – Milano 1988-1989), Paris 1988, pp. 47-63

LE BLANC 1854-1890

C. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, I-IV, Paris 1854-1890

LEFRANÇOIS 1981

T. LEFRANÇOIS, *Nicolas Bertin (1668-1736) peintre d'histoire*, Neuilly-sur-Seine 1981

LE GALL 2007

Y. LE GALL, *La Mothe Le Vayer, un sceptique au pays des couleurs*, in J. PIGEAUD (a cura di), *La couleur, les couleurs*, Rennes 2007, pp. 55-79

LE MOËL – ROSENBERG 1969

M. LE MOËL, P. ROSENBERG, *La collection de tableaux du duc Saint-Aignan et le catalogue de sa vente illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, in «Revue de l'art», 6, 1969, pp. 51-67

LEMOINE 2016

A. LEMOINE, *Entre art et politique. Mazarin, Bichi et Pierre de Cortone au temps de la guerre de Castro*, in V. GERARD POWELL (a cura di), *Artistes, musées et collections. Un hommage à Antoine Schnapper*, Paris 2016, pp. 45-64

LÉPICIÉ 1752-1754

F.-B. LÉPICIÉ, *Catalogue raisonné des tableaux du Roy, avec un abrégé de la vie des peintres*, I-II, Paris 1752-1754

LIABASTRES 1891 (1973)

J. LIABASTRES, *Histoire de Carpentras, ancienne capitale du Comtat Venaissin*, Chantemerle 1891 (1973)

LICHTENSTEIN – MICHEL 2006-2015

J. LICHTENSTEIN, C. MICHEL (a cura di), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, tt. I-VI, Paris 2006-2015

LIOTARD 1781

J.-E. LIOTARD, *Traité des principes et des règles de la peinture*, Genève 1781

LO BIANCO 1997

A. LO BIANCO (a cura di), *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma 1997-1998), Roma 1997

LOIRE 2006a

S. LOIRE, *Quelques précisions sur les tableaux de la collection Mazarin*, in I. DE CONIHOUT, P. MICHEL (a cura di), *Mazarin, les lettres et les arts*, atti del convegno (Paris 2002), Paris 2006, pp. 156-177

LOIRE 2006b

S. LOIRE, *Peintures italiennes du XVII^e siècle du musée du Louvre. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris 2006

LOIRE 2009 (2010)

S. LOIRE, *Deux tableaux retrouvés au Louvre: 'Le triomphe de Bacchus' de Pierre de Cortone et 'Le passage de la mer rouge' de Giovanni Francesco Romanelli*, in «Bollettino d'arte», 94, 2009 (2010), 4, pp.85-102

LOISEL 2015

C. Loisel, *La gloire de Cortone: le baroque triomphant*, in *La fabrique des saintes images. Rome-Paris 1580-1660*, catalogo della mostra (Paris 2015) a cura di L. Frank e P. Malgouyès, Paris 2015, pp. 142-149

LOSKOUTOFF 2000

Y. LOSKOUTOFF, *L'armorial de Calliope. L'œuvre du Père Le Moyne S.J. (1602-1671): littérature, héraldique, spiritualité*, Tübingen 2000

LOSKOUTOFF 2003

Y. LOSKOUTOFF, *Fascis cum sideribus IV. Les Longueil, Mazarin et Maisons*, in «Revue de l'art», 140, 2003, pp. 19-28

LOSKOUTOFF 2006

Y. LOSKOUTOFF, *Le cardinal et les vertus cardinales: autour de La Glorification de la France de Giovanni Francesco Romanelli*, in I. DE CONIHOUT, P. MICHEL (a cura di), *Mazarin, les lettres et les arts*, atti del convegno (Paris 2002), Paris 2006, pp. 222-235

LOSKOUTOFF 2007

Y. LOSKOUTOFF, *Rome des Césars, Rome des Papes. La propagande du cardinal Mazarin*, Paris 2007

LOTHE 1994

J. LOTHE, *L'Œuvre gravé de François et Nicolas de Poilly d'Abbeville graveurs parisiens du XVII^e siècle*, Paris 1994

MACCHERINI 2007

M. MACCHERINI, *Alexandri Cardinalis Bichij: arte e mecenatismo tra Italia e Francia*, in M.R. DE GRAMATICA, E. MECACCI, C. ZARRILLI (a cura di), *Archivi Carriere Committenze. Contributi per la storia del Patriziato senese in Età moderna*, atti del convegno (Siena 2006), pp. 240-267

MADDALO 1982

S. MADDALO, *Adrien Manglard 1695-1760*, Roma 1982

MADOCKS LISTER 1984

S. MADOCKS LISTER, "Trop de beautez découvertes": *new light on Guido Reni's late "Bacchus and Ariadne"*, in «The Burlington Magazine», 126, 1984, pp. 544-547

MAGNE 1939

É. MAGNE, *Images de Paris sous Louis XIV d'après des documents inédits*, Paris 1939

MAÏSTRE 1901

H. MAÏSTRE, *Le graveur Augustin de Saint-Aubin et la Bibliothèque du Roi*, Paris 1901

MALTESE 1983

C. MALTESE (a cura di), *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria: interventi di restauro, problemi di conservazione e fruizione*, catalogo della mostra (Genova 1983/1984), Genova 1983

MARCEL 1931

A. MARCEL, *Mignard d'Avignon. Peintre et graveur (1606-1668)*, in «Mémoires de l'Académie de Vaucluse», XXXI, 1931, pp. 1-109

MARIETTE 1740-1770

P.-J. MARIETTE, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, voll. I-X (testo manoscritto databile tra il 1740-1770 circa)

MARIETTE 1741

P.-J. MARIETTE, *Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat*, Paris 1741

MARIETTE 1744

P.-J. MARIETTE, *Recueil d'estampes d'après les tableaux des peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France qui sont à Aix dans le Cabinet de M. Boyer d'Aguilles*, Paris 1744

MARIETTE 1851-1860

P.-J. MARIETTE, *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, a cura di Ph. de Chennevières e A. de Montaignon, Paris 1851-1860

MARIONNEAU 1878

C. MARIONNEAU, *Frère André, artiste peintre de l'Ordre des Frères prêcheurs, 1662-1753. Lettres inédites et documents accompagnés de notes, d'un essai de catalogue des ouvrages de ce peintre et d'un portrait gravé à l'eau-forte par E. Moysse d'après la peinture originale du Frère André*, Bordeaux 1878

MARROW 1979

D. MARROW, *Maria de' Medici and the Decoration of the Luxembourg Palace*, in «The Burlington Magazine», 121, 1979, pp. 783-791

MARROW 1982

D. MARROW, *The Art Patronage of Maria de' Medici*, Ann Arbor 1982

MARSY (DE) 1746

F.-M. DE MARSY, *Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture*, I-II, Paris 1746

MASTERWORKS FROM THE MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LILLE 1992

Masterworks from the Musée des Beaux-Arts, Lille, catalogo della mostra (New York 1992-1993), New York 1992

MATARAZZO 2017

M.G. MATARAZZO, *Cornelis Bloemaert's Workshop in Rome*, in «Print Quarterly», XXXIV, 2, 2017, pp. 139-149

MATTEUCCI 1990

A.M. MATTEUCCI, *Giovan Francesco Grimaldi et la France*, in *Seicento. La peinture italienne du XVII^e siècle et la France*, Paris 1990, pp. 26-38

MATTEUCCI – ARIULI 2002

A.M. MATTEUCCI, R. ARIULI, *Giovanni Francesco Grimaldi*, Bologna 2002

MAYLANDER 1926-1930

M. MAYLANDER, *Storia delle accademie d'Italia*, I-V, Bologna 1926-1930

MAYNARD 1646

F. MAYNARD, *Les Œuvres de Maynard*, Paris 1646

MECCOLI 2003

M. MECCOLI, *Il Salone dipinto di Palazzo Lante alla Sapienza*, in F. CAPPELLETTI (a cura di), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, Roma 2003, pp. 187-200.

MÉJANÈS 1983

J.-F. MÉJANÈS (a cura di), *Les collections du comte d'Orsay: dessins du Musée du Louvre*, catalogo della mostra (Parigi, 24 febbraio – 30 maggio 1983), Paris 1983

MERLE DU BOURG 2004

A. MERLE DU BOURG, *Rubens au Grand Siècle. Sa réception en France 1640-1715*, Rennes 2004

MÉROT 1982

A. MÉROT, *La renommée d'Eustache Le Sueur et l'estampe*, in «Revue de l'Art», 55, 1982, pp. 57-65

MÉROT 1983

A. MÉROT, *Eustache Lesueur et ses graveurs (1635-1655): un ensemble incomplet*, in «Nouvelles de l'estampes», 69, 1983, pp. 6-13

MÉROT 1987

A. MÉROT, *Eustache Le Sueur 1616-1655*, Paris 1987

MÉROT 1998a

A. MÉROT, *L'art de la voussure*, in «Revue de l'Art», 122, 1998, 4, pp. 27-37

MÉROT 1998b

A. MÉROT, *L'atticisme parisien: réflexions sur un style*, in A. MÉROT, E. STARCKY, F. CHASERANT (a cura di), *Eloge de la clarté. Un courant artistique au temps de Mazarin 1640-1660*, catalogo della mostra (Dijon – Le Mans 1998-1999), Paris 1998, pp. 13-40

MÉROT 2000

A. MÉROT, *Eustache Le Sueur 1616-1655*, Paris 2000

MÉROT – STARCKY – CHASERANT 1998

A. MÉROT, E. STARCKY, F. CHASERANT (a cura di), *Eloge de la clarté. Un courant artistique au temps de Mazarin 1640-1660*, catalogo della mostra (Digione – Le Mans 1998-1999), Paris 1998

MERSON 1883 (1887)

O. MERSON, *Musée de Nantes*, in *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province. Monuments civils*, II, 1883 (1887), pp. 1-181

MESLAY 1994 (1995)

O. MESLAY, *A propos du cabinet du bord de l'eau d'Anne d'Autriche au Louvre et de quelques découvertes au palais du Luxembourg* in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1994 (1995), pp. 49-66

MENCARELLI 2001

G. MENCARELLI, *Gismondi, Paolo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 56, Roma 2001, pp. 625-627

MEROLA 1964a

A. MEROLA, *Barberini, Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 6, Roma 1964, pp. 166-170

MEROLA 1964b

A. MEROLA, *Barberini, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 6, Roma 1964, pp. 172-176

MEROLA 1964c

A. MEROLA, *Barberini, Taddeo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 6, Roma 1964, pp. 180-182

MERSON 1883 (1887)

O. MERSON, *Musée de Nantes*, in *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province. Monuments civils*, II, 1883 (1887), pp. 1-181

MERZ 1991

J.M. MERZ, *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991

MERZ 2005

J.M. MERZ, *Pietro da Cortona und sein Kreis: die Zeichnungen in Düsseldorf*, München 2005

MERZ 2007

J.M. MERZ, *Il cardinale Francesco Barberini mecenate di architettura*, in L. MOCHI ONORI, S. SCHÜTZE, F. SOLINAS (a cura di), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma 2004), pp. 513-520

MESURET 1995

R. MESURET, *Le troisième cabinet du comte du Barri*, in «Gazette des Beaux-Arts», 126, 1995, pp. 79-106

MEYER 1990

V. MEYER, *Les frontispices de thèses: un exemple de collaboration entre peintres italiens et graveurs français*, in *Seicento. La peinture italienne du XVII^e siècle et la France*, Paris 1990, pp. 105-123

MEYER 2002

V. MEYER, *L'illustration des thèses à Paris dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Peintres, graveurs, éditeurs*, Paris 2002

MEYER 2004

V. MEYER, *L'œuvre gravé de Gilles Rousselet, graveur parisien du XVII^e siècle*, Paris 2004

MEYER 2005

V. MEYER, *L'illustration du 'Saint Louis' du Père Le Moyne*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 57, 2005, pp. 47-73

MEYER 2006

V. MEYER, *Thèses illustrées dédiées à Mazarin*, in I. DE CONIHOUT, P. MICHEL (a cura di), *Mazarin, les lettres et les arts*, atti del convegno (Paris 2002), Paris 2006, pp. 262-275

MICHEL 1981

O. MICHEL, *Adrien Manglard, peintre et collectionneur (1695-1760)*, in «Mélanges de l'École française de Rome», 93, 1981, 2, pp. 823-926

MICHEL 1987

C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle. Avec un catalogue raisonné des livres illustrés par Cochin 1735-1790*, Genève 1987

MICHEL 1993

C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome 1993

MICHEL 1995a

O. MICHEL, *Un libraire devenu mécène*, in «Alla signorina». *Mélanges offerts à Noëlle de La Blanchardière*, Rome 1995, pp. 285-302

MICHEL 1995b

P. MICHEL, *Des collections milanaises au Sposalitio du Corrège: réflexions et propositions sur le mode d'acquisition et la provenance de certaines peintures des collections du cardinal Mazarin avant 1653*, in «Journal of the History of Collections», 7, 1995, 1, pp. 45-57

P. MICHEL 1998

P. MICHEL, *La tenture de l'histoire de Déborah, du Louvre. Un itinéraire de Rome à Paris*, in C.L. FROMMEL, S. SCHÜTZE (a cura di), *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma – Firenze 1997), Milano 1998, pp. 73-85

MICHEL 1999a

P. MICHEL, *Mazarin, prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse*, Paris 1999

MICHEL 1999b

P. MICHEL, *La tenture de l'histoire de Déborah du Louvre. Un rare exemple de «tapisserie de peinture» du XVII^e siècle*, in «Revue du Louvre», 49, 1999, 4, pp. 51-71

MICHEL 2001

P. MICHEL, *Le cardinal Mazarin: un collectionneur romain à Paris*, in O. BONFAIT, M. HOCHMANN, L. SPEZZAFERRO, B. TOSCANO (a cura di), *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio (Roma 1996), Rome 2001, pp. 325-343

MICHEL 2002

C. MICHEL, *Les relations artistiques entre l'Italie et la France (1680-1750): la contradiction des discours et de la pratique*, in «Studiolo», 1, 2002, pp. 11-19

MICHEL 2003

C. MICHEL, *Imagination et feu, l'esquisse dans la pensée du XVIII^e siècle*, in D. JACQUOT, S. JOIN-LAMBERT (a cura di), *L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*, catalogo della mostra (Strasburgo - Tours 2003/2004), Strasbourg 2003

MICHEL 2007

P. MICHEL, *Le Commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Acteurs et pratique*, Villeneuve d'Ascq 2007

MICHEL 2010

P. MICHEL, *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes 2010

MIGNOT 1984

C. MIGNOT, *Le cabinet de Jean-Baptiste de Bretagne, un "curieux" parisien oublié (1650)*, in «Archives de l'Art français», XXVI, 1984, pp. 71-87

MIGNOT 2016

C. MIGNOT (a cura di), *François Mansart. Un architecte artiste au siècle de Louis XIII et de Louis XIV*, Paris 2016

MILANTONI – SAFARIK 1983

G. MILANTONI, E.A. SAFARIK, *Opere d'arte dal XIV al XIX secolo di proprietà dell'Istituto Nazionale della Previdenza Sociale*, Roma 1983

MILOVANOVIC 2002

N. MILOVANOVIC, *Romanelli à Paris: entre la galerie Farnèse et Versailles* in O. BONFAIT, A.-L. DESMAS (a cura di), *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, atti del convegno (Roma 2000), Paris 2002, pp. 279-298

MILOVANOVIC 2005

N. MILOVANOVIC, *Du Louvre à Versailles, lecture des grands décors monarchiques*, Paris 2005

MONBEIG GOGUEL 1988

C. MONBEIG GOGUEL, *Taste and trade: the retouched drawings in the Everard Jabach collection at the Louvre*, in «The Burlington Magazine», 130, 1988, pp. 821-835

MONBEIG GOGUEL – RAMADE – SCHWED 2015

C. MONBEIG GOGUEL, P. RAMADE, N. SCHWED (a cura di), *L'Œil et la Passion 2. Dessins baroques italiens dans les collections privées françaises*, catalogo della mostra (Rennes 2015), Gand 2015

MONTAGU 1971

J. MONTAGU, *Exhortatio ad Virtutem. A Series of Paintings in the Barberini Palace*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 34, 1971, pp. 366-372

MONTANARI 2004

T. MONTANARI, *Francesco Barberini, l'«Arianna» di Guido Reni e altri doni per la Corona d'Inghilterra*, in M. SERIO (a cura di), *Studi sul Barocco romano*, Milano 2004, pp. 77-88

MONTPENSIER 1776

A.-L. DE MONTPENSIER, *Mémoire de mademoiselle de Montpensier fille de Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, roi de France*, I-VI, Maestricht 1776

MORAN 2014

S.J. MORAN, *The right hand of Pictura's perfection. Cornelis de Bie's Het gulden cabinet and Antwerp art in the 1660s*, in «Netherlands yearbook for history of art», 64, 2014, pp. 371-399

MORÉRI 1735

L. MORÉRI, *Supplément au grand dictionnaire historique, géographique, généalogique*, I-II, Paris 1735

MUNICH 1984

N. MUNICH, *Les plafonds peints du Musée du Louvre: inventaire de documents d'archives*, in «Archives de l'Art français», 26, 1984, pp. 107-163

MÜNTZ – MOLINIER 1886

E. MÜNTZ. E. MOLINIER, *Le château de Fontainebleau au XVII^e siècle d'après des documents inédits*, Nogent-le-Rotrou 1886

MUSSINI 1995

M. MUSSINI, *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzioni fra Cinquecento e Ottocento*, Milano 1995

NEGRO – PIRONDINI 1992

E. NEGRO, M. PIRONDINI (a cura di), *La Scuola di Guido Reni*, Modena 1992

NEXON 2010

Y. NEXON, *Topographie d'une collection d'art au XVII^e siècle: l'hôtel Séguier*, in «Studiolo», 8, 2010, pp. 75-87

NEXON 2015

Y. NEXON, *Le chancelier Séguier (1588-1672). Ministre, dévot et mécène au grand siècle*, Ceyzérieu 2015

OLAUSSON 2012 (2013)

M. OLAUSSON, *Count Tessin, Mariette and the Crozat sale*, «Art bulletin of Nationalmuseum Stockholm», 19, 2012 (2013), pp. 145-156

O'NEIL 2002

M.S. O'NEIL, *Giovanni Baglione. Artistic reputation in Baroque Rome*, Cambridge 2002

OY-MARRA 1994

E. OY-MARRA, *Zu den Fresken des Parnaß und des Parisurteils von Giovanni Francesco Romanelli in der Galerie Mazarin in Paris* in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 57, 1994, pp. 170-200

OY-MARRA 2000

E. OY-MARRA, *Paintings and hangings for a catholic Queen: Giovan Francesco Romanelli and Francesco Barberini's gifts to Henrietta Maria of England* in E. CROPPER (a cura di), *The Diplomacy of Art. Artistic creation and politics in Seicento Italy*, atti del convegno (Firenze 1998), Milano 2000, pp. 177-193

OY-MARRA 2006

E. OY-MARRA, *Mazarin et les fresques de Giovanni Francesco Romanelli dans l'appartement d'été d'Anne d'Autriche au Louvre*, in I. DE CONIHOUT, P. MICHEL (a cura di), *Mazarin, les lettres et les arts*, atti del convegno (Paris 2002), Paris 2006, pp. 144-155

OY-MARRA 2007

E. OY-MARRA, *Ambasciatori dello stile barberini: Giovan Francesco Romanelli in Francia*, in L. MOCHI ONORI, S. SCHÜTZE, F. SOLINAS (a cura di), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma 2004), pp. 303-316

PACHT BASSANI 1992

P. PACHT BASSANI (a cura di), *Claude Vignon 1593-1670*, catalogo della mostra (Tours – Arras – Toulouse 1993/1994), Paris 1992

PADER 1653

H. PADER, *La Peinture parlante*, Toulouse 1653

PADER 1658

H. PADER, *Songe énigmatique sur la peinture universelle*, Toulouse 1658

PAMPALONE 2014

A. PAMPALONE, *Cerimonie di laurea nella Roma barocca. Pietro da Cortona e i frontespizi ermetici di tesi*, Roma 2014

PAPILLON DE LA FERTÉ 1776

D.P.J PAPILLON DE LA FERTÉ, *Extrait des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres*, I-II, Paris 1776

PASCOLI 1730-1736 (1992)

L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, I-II, Roma 1730-1736, ed. a cura di MARTINELLI, MARABOTTINI, Perugia 1992

PASSERI 1670 CA. (1995)

G.B. PASSERI, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, ed. a cura di J. HESS, Worms am Rhein 1995

PEMBROKE 1968

S. PEMBROKE, *A Catalogue of the Paintings & Drawings in the Collection at Wilton House, Salisbury, Wiltshire*, London 1968

PEPPER 1988

S. PEPPER, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988

PEPPER – MAHON 1999

S. PEPPER, D. MAHON, *Guido Reni's 'Fortuna with a Purse' Rediscovered*, in «The Burlington Magazine», 141, 1999, pp. 156-163

PÉREZ 1981

M.-F. PÉREZ, *Un discours inédit de Ferdinand Delamonce (1753)*, in J. JEHASSE, C. MARTIN, P. RÉTAT, B. YON (a cura di), *Mélanges de littérature et d'histoire offerts à Georges Couton*, Lyon 1981, pp. 485-506

PERONNET – FREDERICKSEN 1998

B. PERONNET, B.B. FREDERICKSEN (a cura di), *Répertoire des tableaux vendus en France au XIX^e siècle*, I-II, Los Angeles 1998

PERRIN 1648

P. PERRIN, *L'Eneide de Virgile, traduite en vers françois. Première partie contenant les six premiers livres*, Paris 1648

PICHON 1880

J. PICHON, *Vie de Charles-Henry comte de Hoym, ambassadeur de Saxe-Pologne en France et célèbre amateur de livres 1694-1736*, t. I-II, Paris 1880

PIERGUIDI 2012

S. PIERGUIDI, *Il capolavoro e il suo doppio: il "Ratto di Elena" di Guido Reni e la sua replica tra Madrid, Roma e Parigi*, Roma 2012

PIERGUIDI 2012-2013 (2014)

S. PIERGUIDI, *La Lotta di amorini e baccarini di Guido Reni*, in «Bollettino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti», 63/64, 2012-2013 (2014), pp. 161- 177

PILES 1699

R. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Paris 1699

PIO 1730 (1977)

N. PIO, *Le vite di pittori, scultori et architetti*, ed. a cura di C. ENGGASS, R. ENGGASS, Roma 1977

POLLAK 1913

O. POLLAK, *Italienische Künstlerbriefe aus der Barockzeit*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 34, 1913, pp. 1-77

POLLAK 1928-1931

O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, I-II, Wien, Ausburg, Köln 1928-1931

POMIAN 1989

K. POMIAN, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano 1989 (ed. fr. 1987)

PORTOGHESI 2001

P. PORTOGHESI, *Storia di San Carlino alle Quattro Fontane*, Roma 2001

PRÉAUD 1988

M. PRÉAUD, *L'œil d'or. Claude Mellan 1598-1688*, catalogo della mostra (Parigi 1988), Paris 1988

PRIMAROSA 2018

Y. PRIMAROSA, *Elpidio Benedetti (1609-1690). Committenza e relazioni artistiche di un agente del re di Francia nella Roma del Seicento*, 2018 (Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura. III.3 La civiltà del Barocco e le declinazioni della Historia)

PRINZ 1988

W. PRINZ, *Galleria: storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. CIERI VIA, Modena 1988 [ed. originale 1977]

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ (a cura di), *Three Centuries of Roman Drawings from the Villa Farnesina, Rome*, catalogo della mostra (Kansas City – Sarasota – Pittsburgh 1993), Alexandria (Virginia) 1993

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ (a cura di), *Disegni romani dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma 1995), Roma 1995

PROUTÉ 1999

P. PROUTÉ, *Dessins, estampes. Catalogue «Guercino»*, Paris 1999

PRUNIÈRES 1913

H. PRUNIÈRES, *Lettre de Giulio (sic) Romanelli au cardinal Antonio Barberini* in «Bulletin de la société de l'histoire de l'art français», 1913, pp. 97-102

PUGLISI 1999

C.R. PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven 1999

PUGLISI 2000

C.R. PUGLISI, *L'Albane et la France*, in S. LOIRE (a cura di), *L'Albane 1578-1660*, catalogo della mostra (Parigi 2000), Paris 2000, pp. 13-33

PULINI 2004

M. PULINI, *La mano nascosta. Quadri senza nomi, nomi senza quadri*, Milano 2004

PULINI 2007

M. PULINI, *Ercole De Maria pittore umilissimo*, in «Parma per l'Arte», 13, 2007, pp. 79-84

PY 2001

B. PY, *Everhard Jabach collectionneur (1618-1695). Les dessins de l'inventaire de 1695*, Paris 2001

PY 2015

B. PY, *Les dessins italiens de Pierre Crozat (1665-1740). L'œil de Mariette*, édition numérique, http://mini-site.louvre.fr/trimestriel/2015/Catalogue_Crozat/index.html

RAIMBAULT 2010

C. RAIMBAULT, *Le cas du recueil Jabach: un projet inachevé d'entreprise éditoriale*, in C. HATTORI, E. LEUTRAT, V. MEYER (a cura di), *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Cinisello Balsamo 2010, pp. 49-64

RAMADE 1990

P. RAMADE (a cura di), *Disegno. Les dessins italiens du Musée de Rennes*, catalogo della mostra (Modena – Rennes 1990), Rennes 1990

RAMBAUD 1964-1971

M. RAMBAUD, *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art (1700-1750)*, I-II, Paris 1964-1971

REMY – GLOMY 1756

P. REMY, J.-B. GLOMY, *Catalogue raisonné des tableaux, sculptures, tant de marbre que de bronze, desseins et estampes des plus grands maîtres [...] qui composent le cabinet de feu Monsieur le duc de Tallard*, Paris 1756

RENIER 1868

J. RENIER, *Œuvre de Natalis (suite)*, in «Bulletin de l'Institut archéologique liégeoise», 9, 1968, pp. 89-134, 407-430

RENOUARD 1621

N. RENOUARD, *Les Metamorphoses d'Ovide de nouveau traduites en françois, et enrichies de figures chacune selon son subject. Avec 15 discours, contenant l'explication morale des fables*, Paris 1621

RICE 1999

L. RICE, *Jesuit Thesis Prints and the Festive Academic Defence at the Collegio Romano*, in J.W. O'MALLEY, G.A. BAILEY, S.J. HARRIS, T.F. KENNEDY (a cura di), *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*, Toronto 1999, pp. 148-169

RICE 2007 (2008)

L. RICE, 'Pomis sua nomina servant': *the emblematic thesis prints of the Roman seminary*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 70, 2007 (2008), pp. 195-246

RICE 2010

L. RICE, *Prints for Pentecost. The title plates and frontispieces to an annual sermon in Seicento Rome*, in P. FUHRING, B. BREJON DE LAVERGNÉE, M. GRIVEL, S. LAPAPE, V. MEYER (a cura di), *L'estampe au Grand Siècle. Études offerts à Maxime Préaud*, Paris 2010, pp. 235-267

RICHELIEU ET LE MONDE DE L'ESPRIT 1985

Richelieu et le monde de l'esprit, catalogo della mostra (Parigi 1985), Paris 1985

RIPA 1603 [2012]

C. RIPA, *Iconologia*, Roma 1603, edizione critica a cura di S. MAFFEI, Torino 2012

ROBERT-DUMESNIL 1835-1871

A.P.F. ROBERT-DUMESNIL, *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française*, voll. I-XI, Paris 1835-1871

ROIO 2015

N. ROIO, *Guido Reni, Caravaggio e la "lotta di amoretto e baccarini"*, in «Valori Tattili», 5/6, 2015, pp. 233-249

ROSENBERG 1968

P. ROSENBERG (a cura di), *Mostra di disegni francesi da Callot a Ingres*, catalogo della mostra (Firenze 1968), Firenze 1968

ROSENBERG – SCHNAPPER 1972

P. ROSENBERG, A. SCHNAPPER, *Les tableaux de l'attique*, in J.-P. BABELON, G. DE LASTIC, P. ROSENBERG, A. SCHNAPPER (a cura di), *Le Cabinet de l'Amour de l'Hôtel Lambert*, catalogo di mostra (Parigi 1972), Paris 1972, pp. 29-33

ROUX 1934

M. ROUX, *Graveurs du XVIIIe siècle. Inventaire du fonds français*, Paris 1934

RUBINSTEIN 1970

R. RUBINSTEIN, *Giovanni Francesco Romanelli's Dido and Aeneas Tapestry Cartoons*, Norton Simon 1970

RUBINSTEIN 1996

G. RUBINSTEIN, *The Genesis of John Boydell's Houghton Gallery*, in A. MOORE (a cura di), *Houghton Hall. The Prime Minister, the Empress and the Heritage*, 1996, pp. 65-73

RUFFO 1916

V. RUFFO, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte», X, 1916, pp. 21-64, 95-128, 165-192, 237-256, 284-320, 369-388.

SABATIER 1986

G. SABATIER, *Politique, histoire et mythologie: la galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVII^e siècle*, in J. SERROY (a cura dia), *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, atti del convegno (Grenoble 1985), Grenoble 1986, pp. 283-301

SAINTE-FARE GARNOT 1992

N. SAINTE-FARE GARNOT, *Noël Quillerier, peintre...*, in S. Loire (a cura di), *Simon Vouet*, atti del convegno (Parigi 1991), Paris 1992, pp. 473-497

SALERNO 1963

L. SALERNO, *Giovan Francesco Romanelli e i doni diplomatici dei Barberini ai reali d'Inghilterra*, in «Palatino», 3, 1963, pp. 5-11

SANDRART 1675

J. VON SANDRART, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675

SAN JUAN 2001

R.M. SAN JUAN, *Rome a city out of print*, Minneapolis – London 2001

SANTI 1980-1981

B. SANTI (a cura di), *Zibaldone baldinucciano*, I-II, Firenze 1980-1981

SARACINO 2008

F. SARACINO, *Le profezie di Charles Le Brun*, in «Storia dell'Arte», 121, 2008, pp. 93-122

SARRAZIN 1994

B. SARRAZIN, *Catalogue raisonné des peintures italiennes du Musée des Beaux-Arts de Nantes XIII^e-XVIII^e siècle*, Paris 1994

SAUVAL 1724

H. SAUVAL, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, I-II, Paris 1724

SAUVEL 1968

T. SAUVEL, *L'appartement de la reine au Palais-Royal*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1968, pp. 65-79

SCALAMANDRÈ 2001

R. SCALAMANDRÈ, *Mazzarino e l'arte italiana in Francia. La pittura e il "teatro per musica" italiani dalla Roma dei Barberini alla corte di Luigi XIV*, Napoli 2001

SCHERPEREEL 2006

J. SCHERPEREEL, *Mazarin, l'amitié et la musique*, in I. DE CONIHOUT, P. MICHEL (a cura di), *Mazarin, les lettres et les arts*, atti del convegno (Paris 2002), Paris 2006, pp. 134-143

SCHMIDT-LISENHOF 1978

V. SCHMIDT-LISENHOF, *Les estampes d'après Guido Reni. Introduction à la gravure de reproduction au XVII^e siècle*, in «Nouvelles de l'estampes», 40/41, 1978, pp. 4-17

SCHNAPPER 1974

A. SCHNAPPER, *Two Unknown Ceiling Paintings by Mignard for Louis XIV*, in «The Art Bulletin», 56, 1974, pp. 82-100

SCHNAPPER 1979

A. SCHNAPPER (a cura di), *Nicolas Mignard d'Avignon (1606-1668)*, catalogo della mostra (Avignone 1979), Avignon 1979

SCHNAPPER 1979a

A. SCHNAPPER, *Pour Nicolas Mignard*, in A. SCHNAPPER (a cura di), *Nicolas Mignard d'Avignon (1606-1668)*, catalogo della mostra (Avignone 1979), Avignon 1979, pp. 14-29

SCHNAPPER 1994 (2005)

A. SCHNAPPER, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle, II – Œuvres d'art*, Paris 1994

SCHNAPPER 2004

A. SCHNAPPER, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris 2004

SCHNAPPER – TERNOIS 1976 (1978)

A. SCHNAPPER, D. TERNOIS, *Une vente de tableaux provenant des églises parisiennes en 1810*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1976 (1978) pp. 115-162

SCHNEIDER 1925

H. SCHNEIDER, *Erasmus Quellinus te Amsterdam*, in «Oud Holland», 1925, pp. 54-57

SCHULTEN 1999

H. SCHULTEN, *Französische Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Theorie und Entwicklung der Dekorationsysteme*, Frankfurt am Main 1999

SCOTT 1988

B. SCOTT, *The Collection Saint-Morys in the Cabinet des Dessins of the Louvre*, in «Apollo», 1988, pp. 130-133

SCOTT 1991

J.B. SCOTT, *Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton 1991

SENSI 2009

L. SENSI, *Girolamo Tezi (Perugia, 27 luglio 1580 – Napoli, 13 aprile 1645). Appunti biografici*, in «Bollettino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria», CVI, 2009, 2, pp. 65-120

SOLINAS 1992

F. SOLINAS, "Portare Roma a Parigi". *Mecenati, artisti ed eruditi nella migrazione culturale*, in E. Cropper, G. Perini Folesani (a cura di), *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, atti del convegno (Firenze 1990), Bologna 1992, pp. 227-261

SOMON 2015

M. SOMON, *Moïse ou la fortune de l'allégorisme philonien*, in A.H. Hoog, M. Somon, M. Légliise (a cura di), *Moïse figure d'un prophète*, catalogo della mostra (Paris 2015-2016), Paris 2015, pp. 48-51

SPANTIGATI 2012

C.E. SPANTIGATI (a cura di), *I quadri del Re. Una quadreria alla Reggia: le raccolte del principe Eugenio*, catalogo di mostra (Venaria Reale 2012), Cinisello Balsamo 2012

SPARTI 1997

D.L. SPARTI, *La casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia, atelier e officina*, Roma 1997

SPEZZAFERRO 1996

L. SPEZZAFERRO, *Le collezioni di "alcuni gentiluomini particolari" e il mercato: appunti su Lelio Guidiccioni e Francesco Angeloni*, in O. BONFAIT, C.L. FROMMEL (a cura di), *Poussin et Rome*, atti del convegno (Roma 1994), Paris 1996

SPEZZAFERRO 2001

L. SPEZZAFERRO, *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in O. BONFAIT, M. HOCHMANN, L. SPEZZAFERRO, B. TOSCANO (a cura di), *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio (Roma 1996), Roma 2001, pp. 1-23

SPRIGATH 1968

G. SPRIGATH, *Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Ikonographie des 18. Jahrhunderts.*, I-II, München 1968

STAMPFLE, BEAN 1967

F. STAMPFLE, J. BEAN (a cura di), *Drawings from New York Collections. II. The Seventeenth Century in Italy*, catalogo della mostra (New York 1967), New York 1967

STERKERS 1986 (1989)

C. STERKERS, *A propos de l'exposition du «Seicento» au Grand Palais. Un projet de Romanelli au Nationalmuseum de Stockholm pour le plafond du Cabinet sur l'eau des appartements d'été d'Anne d'Autriche au Louvre et interprétation de celui-ci* in «La Revue du Louvre et des Musées de France», 3, 1989, pp. 205-206

SUTHERLAND HARRIS 1970

A. SUTHERLAND HARRIS, *A Contribution to Andrea Camassei Studies*, in «The Art Bulletin», 52, 1970, pp. 49-70

SUTHERLAND HARRIS 1977

A. SUTHERLAND HARRIS, *Andrea Sacchi*, Oxford 1977

SZANTO 2011

M. SZANTO, *Venise, Reni et la romanité. La collection de tableaux de Michel Particelli d'Hémery (1650)*, in M. HOCHMANN (a cura di), *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*, atti del convegno (Bordeaux – Caen 2006), Genève 2011, pp. 221-281

TEZI 1642 [2005]

G. TEZI, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae. Descrizione di Palazzo Barberini al Quirinale. Il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte*, a cura di L. FAEDO, T. FRANGENBERG, Pisa 2005

THUILLIER 1960

J. THUILLIER, *Pour un «corpus pussinianum»*, in A. CHASTEL (a cura di), *Nicolas Poussin, Documents II*, Paris 1960, pp. 49-238

THUILLIER 1993

J. THUILLIER, *Les dernières années de François Perrier (1646-1649)*, in «Revue de l'Art», 99, 1993, pp. 9-28

THUILLIER 1994

J. THUILLIER, *Nicolas Poussin*, Paris 1994

THUILLIER 1998

J. THUILLIER (a cura di), *Jacques Blanchard 1600-1638*, catalogo della mostra (Rennes 1998), Rennes 1998

THUILLIER 2000

J. THUILLIER (a cura di), *Sébastien Bourdon 1616-1671*, catalogo della mostra (Montpellier – Strasbourg 2000/2001), Paris 2000

THUILLIER – CUZIN – BREJON DE LAVERGNÉE – LAVALLE 1990

J. THUILLIER, J.-P. CUZIN, B. BREJON DE LAVERGNÉE, D. LAVALLE (a cura di), *Vouet*, catalogo della mostra (Parigi 1990-1991), Paris 1990

TITI 1674

F. TITI, *Studio di pittura, scultura et architettura, nelle chiese di Roma*, Roma 1674

TURNER 1999

N. TURNER, with the assistance of R. Eitel-Porter, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Roman Baroque Drawings c. 1620 to c. 1700*, London 1999

TURRIO BALDASSARI 1995

M. TURRIO BALDASSARI, *Pierre de Cortone dans les gravures françaises du XVII^e siècle*, in «Gazette des Beaux-Arts», 126, 1995, pp. 27-52

TUZI 2012

S. TUZI, *Il Palazzo della Sapienza. Storia e vicende costruttivi dell'antica Università di Roma dalla fondazione all'intervento borrominiano*, Roma 2005

UBEDA DE LOS COBOS 2005

A. UBEDA DE LOS COBOS (a cura di), *Paintings for the Planet King. Philip IV and the Buen Retiro Palace*, catalogo della mostra (Madrid 2005), London 2005

UHLMANN-FALIU 1978

O. UHLMANN-FALIU, *Jean Valdor, graveur et diplomate liégeois, marchand bourgeois de Paris (1616-1675)*, mémoire de maîtrise (Paris IV-Sorbonne), 1978

VERSAILLES 1963

Charles Le Brun 1619-1690, peintre et dessinateur, catalogo della mostra (Versailles 1963), Paris 1963

VITZTHUM 1966

W. VITZTHUM, *La galerie de l'hôtel la Vrillière*, in «L'Œil», 144, 1966, pp. 24-30

VITZTHUM 1971

W. VITZTHUM, *Il barocco a Roma*, Milano 1971

VOGLER 1979

W. VOGLER, *Das Hochaltarbild der St.-Galler Stiftskirche: ein Werk von Giovanni Francesco Romanelli*, «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 36, 1979, pp. 248-258

VOSS 1924 (1999)

H. Voss, *Die Malerei des Baroque im Rom*, Berlin 1924 (ed. italiana *La pittura del Barocco a Roma*, Vicenza 1999)

VSEVOLOZSKAJA 2010

S. VSEVOLOZSKAJA, *Museo Statale Ermitage. La pittura italiana del Seicento*, Milano 2010

WATELET 1788-1791

C.-H. WATELET, *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*, I-II, Paris - Liège 1788-1791

WEIGEL 1865

R. WEIGEL, *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. Beschreibendes Verzeichniss der in Kupfer gestochenen, lithographirten und photographirten Facsimiles von Originalzeichnungen grosser Meister*, Leipzig 1865

WEIGERT 1932

R.-A. WEIGERT, *Notes de Nicodème Tessin le jeune relatives à son séjour à Paris en 1687*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1932, pp. 220-279

WEIGERT 1945-1946 (1948)

R.-A. WEIGERT, *L'hôtel de Cherry-Tubeuf et les débuts du palais Mazarin*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1945-1946 (1948), pp. 18-33

WEIGERT 1951 (1952)

R.-A. WEIGERT, *Deux marchés passés par Simon Vouet pour les décorations de l'appartement d'Anne d'Autriche au Palais-Royal (1645)*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1951 (1952), pp. 101-105

WEIGERT 1961

R.-A. WEIGERT, *Du palais Mazarin à la Bibliothèque nationale in Mazarin, homme d'État et collectionneur 1602-1661*, catalogo della mostra (Paris 1961), pp. XIII-XXX

WEIGERT 1962

R.-A. WEIGERT, *Le palais Mazarin: architectes et décorateurs*, in «Art de France», 2, 1962, pp. 147-169

TESI DI DOTTORATO IN STORIA DELL'ARTE

XXX CICLO

***Ricezione e fortuna di un pittore italiano in Francia:
Giovanni Francesco Romanelli tra XVII e XVIII secolo***



Candidato:

Dario IACOLINA

Direttori di ricerca:

Stefano PIERGUIDI (Sapienza – Università di Roma)
Olivier BONFAIT (Université de Bourgogne – Dijon)
Claudia CIERI VIA (Sapienza – Università di Roma)

TOMO II



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI STORIA ANTROPOLOGIA RELIGIONI ARTE SPETTACOLO

**DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE
XXX CICLO**

***Ricezione e fortuna di un pittore italiano in Francia:
Giovanni Francesco Romanelli tra XVII e XVIII secolo***

Candidato: Dario IACOLINA

Sotto la direzione di

Stefano PIERGUIDI (Sapienza – Università di Roma)
Olivier BONFAIT (Université de Bourgogne – Dijon)
Claudia CIERI VIA (Sapienza – Università di Roma)



**ÉCOLE DOCTORALE
SOCIÉTÉS, ESPACES, PRATIQUES, TEMPS**

DÉPARTEMENT SCIENCES HUMAINES ET HUMANITÉS

Centre Georges Chevrier – UMR 7366

***Réception et fortune d'un peintre italien en France:
Giovanni Francesco Romanelli entre XVII^e et XVIII^e
siècle***

Candidat: Dario IACOLINA

Sous la direction de

Stefano PIERGUIDI (Sapienza – Università di Roma)

Olivier BONFAIT (Université de Bourgogne - Dijon)

Claudia CIERI VIA (Sapienza – Università di Roma)

**RICEZIONE E FORTUNA DI UN PITTORE ITALIANO IN FRANCIA: GIOVANNI
FRANCESCO ROMANELLI TRA XVII E XVIII SECOLO**

INDICE

TOMO II – APPENDICI

FONTI E DOCUMENTI SU ROMANELLI E LA FRANCIA

APPENDICE I

A.I.1	FONTI E DOCUMENTI FINO ALLA MORTE DI ROMANELLI (1662)	7
A.I.2	MENZIONI DI ROMANELLI DOPO IL 1662: LETTERE, GUIDE FRANCESI DI ROMA E PARIGI, DIARI DI VIAGGIO	48
A.I.3	BIOGRAFIE DI ROMANELLI IN FRANCESE O INERENTI LA FRANCIA	84
A.I.4	OPERE DI ROMANELLI CITATE IN INVENTARI E NEI DOCUMENTI RIVOLUZIONARI	112

APPENDICE II

A.II.1	TABELLA DEI CATALOGHI DI VENDITA FRANCESI – DIPINTI	119
A.II.2	TABELLA DEI CATALOGHI DI VENDITA FRANCESI – DISEGNI	139

APPENDICE III

A.III	CORPUS DELLE INCISIONI DI ROMANELLI	157
--------------	--	------------

APPENDICE I

FONTI E DOCUMENTI SU ROMANELLI E LA FRANCIA

A.I.1 FONTI E DOCUMENTI FINO ALLA MORTE DI ROMANELLI (1662)

1

1640

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 28 settembre 1640

Parigi, Archives du Ministère des Affaires étrangères (AMAE), Correspondance politique (C. p.), Rome, 72, f. 391v, citata in BRUNO 2008, p. 196, n. 65

Havendo il sig.r Gio. Fran.co finito uno delli quadri p. monsù d'Hemery e mostrando V.Ill.ma premura d'haverli quanto prima, mi sono risoluto di mandare il sud.to per il presente corriere raccomandandomene l'indirizzo a S.ri Burlamacchia di Lyone. Io mi persuado che sarà di gusto, come goderò d'intendere. Intanto si finirà l'altro ovato, e circa al prezzo di essi mi rimetterò al consiglio del s.r Ant(oni)o della Cornia, et al parere del s.r Ant(oni)o Pasqualini, non havendomi il sig. Gio. Fran.co voluto in modo alcuno dire quanto pretendeva.

2

1640

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 3 ottobre 1640

Parigi, AMAE, C. p., Rome, 72, f. 427v, citata in BRUNO 2007, p. 327, n. 28

[...] Il Sig.r M(arco) Anto(ni)o Pasqualini mi dice che non si potrebbe dar meno al s.r Gio: Franc.co per il quadro che hà mandato à V.S. Ill.ma di una trentina di scudi. Io pensavo di darline 25 et altri tanti dell'altro che deve fare. Credo che sia prezzo honesto, e che non meriti meno mass.e per la prontezza in servire [...]

3

1640

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 15 novembre 1640

Parigi, AMAE, C. p., Rome, 73, f. 32v, citata in BRUNO 2007, p. 327, n. 28

[...] L'altro quadro p(er) Monsù d'Hemery è finito, e credo sarà asciutto p(er) poterlo mandare con q(uest)o primo Corr(ie)ro. Dispiacemi non havere altra occas(io)ne più propria; circa al prezzo averei havuto gran gusto che V.S. Ill.ma mi havesse significato i suoi sensi.

4

1641

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 27 marzo 1641

Parigi, AMAE, C. p., Rome, 73, c. 499v cit. con trascrizione in PRIMAROSA 2018, p. 124; segnalata in MICHEL 1999, p. 90 n. 27

[...]

Non ho mai havuto avviso della cassetina nella quale era il secondo quadro fatto dal S(igrno)r Gio(van) Fran(ces)co Romanelli p(er) Monsù d'Hemery che indirizzai al suddetto Monsù Lucquer,

onde essendo giunta a salvam(en)to come spero, supplico Vostra Signoria Illustrissima a darmene un cenno per mia quiete.

[...]

5

1641

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 8 dicembre 1641

Parigi, AMAE, C. p., Rome, 75, f. 323, citata in LAURAIN-PORTEMER 1975, p. 100, nn. 173 e 175

Doppo haver scritto a V.S. Ill.ma essendomi questa mattina trovato alla Chiesa Nuova col s. Gio Fr. Romanelli, pittore del s. card.e Barberino, et havendomi tenuto qualche proposito della disposizione che sarebbe in lui di fare un viaggio in Francia, m'è parso bene d'accenarlo a V.S. Ill.ma. Mi ha detto che sapeva come il s. Pietro da Cortona se ne sarebbe passato costà a primavera e che si assicurasse che haverebbe dato grandissimo gusto per il suo valore. Usci poi a significarmi che haverebbe dato volentieri una scorsa in cotesti paesi finch'è giovane, quando però vi fosse chiamato dal s. Card.e Duca o da V.S. Ill.ma e che se ne contentasse il s. card.e Barberino. Pretenderebbe in questo caso esser trattato come gl'altri, havendo pretensione d'haver talento da poter servire bene e presto così a oglio come a guazzo al paro di chi se sia, e veramente si porta molto bene, havendo acquistato assai da due anni in qua.

Gli rispose che s'egli si voleva risolvere, l'occasione del sig.e Pietro mi pareva molto a proposito, potendo fare il viaggio in sua compagnia. Mi replicò che anzi questa gli sarebbe d'impedimento, non volendo egli andare subordinato ad altri e non sapendo se il s. Pietro haverebbe gusto d'un competitore, concludendomi ch'egli non andrebbe senon fosse reso conto di haver a lavorare separatamente dal s. Pietro [...] Nelle opere ch'egli ha fatto a fresco, s'è acquistato credito di pittore e quello che particolarmente in lui si stima è il lavorare con facilità e prestezza con belle idee senza stento. Crederei che la sua maniera fosse costà per piacere e che riuscirebbe con honore in dipingere qualche galleria stimando io assai per il genio francese quel lavorare speditamente e con vaghezza.

Quando paresse a V.S. Ill.ma che il sud.o fosse a proposito per servire il s. Card.e, darebbe a me l'animo di disporlo affatto al viaggio, con le condizioni pero sopra accenate e crederei ch'ogni semplice istanza che dal s. Card.e Duca se ne facesse al s. card.e Barberino, basterebbe per impetrargli libertà da S. Em.za. Lo farei risolvere a venirsene solo, lassando la moglie in casa di suoi parenti o in un monastero et in somma della volontà sua crederei di poter disporre a mio modo, essendo molto mio parziale. Deputarei che sarebbe bene d'attender sopra che il s. Pietro fosse in Francia e che chiamandosi, fosse anco con suo gusto.

Vado ogni giorno più disponendo il s. Gio Francesco Romanelli al viaggio quando fosse di gusto del s. Card.e Duca e di V.S. Ill.ma e sto sopra di ciò attendendone qualche suo avviso.

6

1642

OTTAVIANO CASTELLI

Lettera a Giulio Mazzarino, 9 marzo 1642

Parigi, AMAE, C. p., Rome, 79, f. 37, citata in LAURAIN-PORTEMER 1973, pp. 164-165, n. 33; LE PAS DE SECHEVAL 1993, p. 14; MICHEL 1999, p. 150 n. 300.

[...] gl'avvisarò solo, come il nostro sig.re Gio. Francesco Pittore dall'Avviso, che gli diedi in nome di V.E., gl'è uscita dalle mani in un quadro grande p(er) tre tele da Imp(erato)re una Venere ignuda fin'à mezzo il corpo con Amoretti attorno di tanta esquisitezza, che M(onsigno)re Scannarolo gli hà fatto scrupolo di finirlo p(er) rispetto dello scandalo in consideratione di chi lo guarda; questo dunque, mentre li scrupoli non diano fastidio, e che ovviare à quelli ch'il s(igno)re Card(ina)le Barberino ad effetto che non si veda, non se la porta nella sua Guardarobba, si finirà al sicuro p(er) V.E.e sia pur

certo, che q(ues)ta è la miglior cosa, che sia uscita dalle mani di questo Virtuoso, dicendosi da q(ues)ti della Professione, che q(ues)ta ha più bel corpo della Venere di Titiano [...]

7

1642

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, 19 maggio 1642

Parigi, AMAE, C. p., Rome, 79, f. 126r-v, citata in LAURAIN-PORTEMER, 1973, pp. 164-165, nn. 33-34; P. MICHEL, 1999, p. 150, n. 301 e BRUNO 2007, p. 327, n. 29

[...] Non mi ricordo haver mandato per il sud.to sig.re [d'Hemery] se non due originali del s. Gio: fran.co Romanelli da cui difficilm(ent)e si potrebbero avere così tanta quantità [di copie] se non con longhezza di tempo e con m(ol)ta spesa.

Il suddetto [Romanelli] mi dice haver fatto quadro p(er) V. Em.za commessogli dal fu Castelli, che tiene a sua requisitione et io gl'ho risposto, che lo riceverò ogni volta, che li piacerà di consegnarmelo, sapendo che l'Em.za V.a ne scrisse al sud.o Castelli di farlo fare.

8

1642

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 1 dicembre 1642

Parigi, AMAE, C. p., Rome, 79, f. 338, citata in LAURAIN-PORTEMER 1973, p. 164, n. 32; P. MICHEL 1999, p. 150, n. 297.

Ho fatto fare al sig.r Gio. Fran.co Romanelli due quadri grandi di quelli delle misure, e sono una Galatea et un'Aurora. Di questi con la Venere per V. Em.za ne pretendeva almeno ducento scudi, facendosi hora pagare molto bene da tutti. Io ho procurato di farlo contentare di quanto meno ho potuto e gli ho dato 150 scudi di moneta e dodici di salvietti ordinari e sei di tovaglie simili senza pregiuditio però di quatro intracciature e due stucci per la moglie di che mi ha fatto istanza. V. Em.za potrà hora distribuire il prezzo a detti quadri et a me pare che potrebbe valutare la Venere 70 scudi e gli altri due 110.

9

1646

GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

Lettera a Francesci Barberini, Roma 21 gennaio 1646

Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 6475, f. 137, citata in POLLAK 1913, p. 50, doc. 2

Emin.^{mo} et Rev.^{mo} Sig.^r et Prê Colendissimo.

E impossibile Em.^{mo} Sig.^{re} che chi è vissuto sin hora sotto il patrocinio si degno di sua Em.^{za} et a receuto tanti favori come io, passa viver, lontano dalla Em.^a vostra. che quel debbole talento che è stato coltivato protetto et acresciuto sotto si benigno Signore non saprà mai impiegarci che nelli suoi amorevoli comandi. conosco che il tempo in che sua Em.^{za} si trova non fà di mestieri le mie opere, ma con tutto ciò vengo risolutissimo acciò mi comandi o mandi dove a Sua Em.^{za} piacerà tanto più che dal Sig.^r Elpidio Benedetti mi vien mostrata una lettera dove il Sig. Card.^{le} Mazzarino gli a scritto che volentieri si valerebbe di me et io come Serv.^{re} oblig.^{mo} di vostra Em.^{za} vengo a pigliare li suoi comandi risoluto a fare ogni sua volonta con l'occasione che mi si porge dalla venuta del Sig. Fran.^{co} Cerri del Sig. Agabito havendo di già accomodate le cose di casa mia a Viterbo per star fuori quel tempo che doranno [dureranno] le occasioni, con che a Vostra Em.^{za} faccio humil.^{ma} riv.^{za} et gli bacio le sacre Vesti.

Roma il di 21 di Genn.^o 1646.

Di vostra Em.^{za} Rev.^{ma}

Hum.^{mo} Dev.^{mo} et oblig.^{mo} Serv.^{re}
Gio. Fr.^{co} Romanelli.

10

1646

GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

Lettera a Francesco Barberini, Roma 3 marzo 1646

Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 6475, f. 138, citata in POLLAK 1913, p. 50, doc. 3

Emin.^{mo} et Rev.^{mo} Sig.^r mio Prê Colend.^{mo}.

Dal Sig. Angelo Parraciani mi è stato significato quanto V. E.^{za} scrive di me inteso con molto mio piacere poi che altro non aspettavo per venire che sentire il suo senso et perche credevo che il Sig. Fran.^{co} Cerri al quale haveo raccomandata questa mia sod[i]sfa[ttio]ne per venir con l'animo più quieto mi havesse d'avisare, già mi mettevo al ordine hora che altro non aspetto; vengo a ricevere i suoi comandi disiderosissimo di seguirla et servirla con quel'affetto che in me è stato sempre et sarà sia che io viva assicurandola che il maggior guiderdone che io desidero è il gradire a sua Em.^{za} dalla quale riconosco doppo Dio ogni mio bene; partirò se piace al Sig.^r Dio a mezzo marzo et verrò adiritura dove sentirò che sia sua Em.^{za}; se il Sig.^r Card.^{le} Mazzarini si vorrà servire di me V. Em.^{za} disporrà di mè come le ne parerà come suo se[rvito]re et mentre dal Sig. Dio gli prego ogni suo bene con ogni affeto et Devozione gli bacio le sacre vesti

di Roma il di 3 di marzo 1646.

Di V. Em.^{za}

Hum.^{mo} Dev.^{mo} et oblig.^{mo} serv.^{re}
Gio. Franc.^{co} Romanelli

11

1646

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 4 marzo 1646

Parigi, AMAE, C. p., Rome 96, f. 176, citata in LAURAIN-PORTEMER 1973, p. 165, n. 39

Il sig.e Romanelli pensa mettersi in viaggio tra due o tre giorni per cotesta volta, sempre più animato e della protezione di V. Em.za e dell'invito che gliene fa il sig. card. Barberini. In Aix rasegnerà la sua servitù a Mons. Ill.mo archivescovo e se li degnarà comandargli qualche cosa si trattererà ivi a servirlo. Io credo che questo giovane correrà qualche buona fortuna, havendo molte parti da piacere cole sue opere a Francesi e quella sopra ogn'altra delle facilità e speditione.

12

1646

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 12 marzo 1646

Parigi, AMAE, C. p., Rome 96, f. 242, citata in LAURAIN-PORTEMER 1973, p. 165, n. 39

Parte l'altro giorno il s. Romanelli per Viterbo dove, lassando la moglie in casa di suoi parenti, prenderà domani o l'altro il camino alla volta di Livorno in compagnia del nipote del fù Giorgio Coneo. Se ne viene con gran speranza di dar gusto per la stima che qui una mano de ss.ri Francesi hanno mostrato di fare delle opere sue ma sopra ogni altra cosa pone la sua confidenza nella buona gratia e patrocinio di V. Em.za.

13

1646

GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

Lettera a Francesco Barberini, Aix-en-Provence 26 marzo 1646

Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 6475, f. 139, citata in POLLAK 1913, p. 51, doc. 4

Emin.^{mo} et Rev.^{mo} Sig.^r Prône Colend.^{mo}.

Mons. Arciv[esco]vo mi a fatto fermare qui in Aix dove aspetterò l'avviso di V. Em.^{za}. Sono arrivato un poco maltrattato dal mare, ma spero non sentir altro incomodo hora che sono in Terra dove di già da Mons. Mazzarini mi vien fatta molta cortesia, a me pare ogni hora un lunghissimo tempo di baciare le vesti a Vostra Emin.^a et poter ricevere i suoi commandi ne mi parerà bello il paese sin che io non sono al suo servitio et vicino a sua Em.^{za} alla quale facendo un Humil.^{ma} Riverenza bacio le sacre vesti,

Di Aix il di 26 di marzo 1646

Di V. Em.^{za} Riv.^{ma}

Humil.^{mo} et Dev.^{mo} oblig.^{mo} serv.^{re}
Gio. Franc.^{co} Romanelli.

14

1646

FRANCESCO BUTI

Lettera a destinatario non indicato, Parigi 15 maggio 1646

Parigi, AMAE, C. p., Rome, 96, cc. 509v-510, citata in BRUNO, 2007, p. 327, n. 38

È gionto qui il Sig.^r fran.co Romanelli Pittore et hà si ardente dovuto desiderio di servire cotesto Em.mo che si promette di sollevare ad opere meglio del suo solito, e però essendo egli andato a veder subito tutto il Palazzo di S.Em.za s'è invaghito fuor di modo di far nella volta della Galleria delle Statue un sortito compito di sforzi del suo sapere. Questo si che desidererebbe che tal portione superiore s'arricchisse un poco più e si nobilitasse a suo modo, e che vi dipingesse quello che parerà a lui più riuscibile per servitio migliore di S. Em.za e per suo magior honore, bastandogli che se gli specifichi se si vogliono Historie o favole, e promette di lavorarci a fresco e di finir l'opera in brevissimo tempo, si che nel ritorno della Corte da Fontanablò il Sig.^r Card. sia per poter godere una buona parte; intanto egli per non star in otio si darà a dipingere due ovati della stanza dove nel primo arrivo dormì il Sig.^r Carlo Vaini, sotto la stanza del Sig.^r Cav. Bubellett. ad istanza del medesimo Gio. fran.co, rapresento à V.Ill.ma perché faccia gratia di referentiare a coteste Em.ze e ritrarne i commandamenti.

15

1646

GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

Lettera a Francesco Barberini, Parigi 17 maggio 1646

Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 6475, f. 140, citata in POLLAK 1913, p. 51, doc. 5

Emin.^{mo} et Rev.^{mo} Sig. Prê Colend.^{mo}.

Fù si breve il tempo della dimora che io hebbi con sua Emin.^{za}, che non potei pensare a tutte le cose che doveo dirli. La qui inclusa me la diede il Sig. Card.^{lc} Brancaccio in Viterbo nella mia partenza con aggiungermi a bocca che io dicessi a V. Em.^{za} che egli hera pronto a servirla in ogni affare et bisognando andare a Roma parlare fare quello stimasse sua Em.^{za}, che sempre hera pronto a ogni cenno in tutto quello possa esser servitio et che si ricordava de gl'obbligghi che dovea alla Ecc.^a Casa Barberina. sò che sua Em.^{za} haverà lettere più fresc[he] del Sig. Card.^{lc} Brancaccio, ma io non ho voluto mancare di riferirle quanto doveo e quanto mi commise a bocca. Il Sig. Buti mi fà quelle cortesie maggiori che sappia desiderare, riconosco il tutto dalla gentilezza di sua Em.^{za} et di già a

scritto al Sig. Card.^{le} Mazzarino. aspetto i cenni per obedire a quanto Commanderà il Sig. Cardinale et mi sforzarò far quello potrò acciò resti servito e conosca quanto i servitori di V.^{ra} Em.^{za} l'ubidiscano volentieri et qui facendoli Humili.^{ma} Reverenza gli b[acio] le sacre vesti
di Parigi il di 17 di maggio 1646
Di V. Em.^{za}

Hum.^{mo} Dev.^{mo} et oblig.^{mo} serv.^{re}
Gio. Franc.^{co} Romanelli

16

1646

GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

Lettera ad Antonio [Francesco?] Barberini, Parigi 15 giugno 1646

Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 8806, f. 26, citata in PRUNIERES 1913, pp. 97-99, con correzioni in LAURAIN-PORTEMER 1973, pp. 165-166, nn. 43 e 51 e BRUNO 2007, pp. 327-328, nn. 41 e 47

Em.^{mo} et Rev. Sig. Pr. Col.^{no}.

La cortes^{ma} di vostra Em.^{za} in un punto mi rende grand^{ma} consolatione parendomi nel leggerla esser li presso et nell'istesso tempo mi dà qualche poco di disgusto vedendo che non posso come vorrei con quella prontezza, che devo, e di obblighi et di affetto vero, servirla, perché i quadri che desidera V. Em.^{za} non so come potrò farli per adesso, stante che il Sig.^f Card.^{le} Mazzarino m'ha con grand^{ma} premura commesso molte cose che non patiscono dilationi, come alcuni quadri che vanno nelle soffitte che adesso si dorano, dove ogni cosa è piena di ponti, et farli trattenerne sarebbe nel primo un non mettere quella premura et prontezza che già ho promessa al Sig. Card. Mazzarino come impostami da V. Em.^{za} che con ogni affetto lo serva. So che V. Em.^{za} compatirà la congiuntura, ma quello che mi dà fastidio è che il Sig.^f Card. Mazzarino mi ha detto che vole che io gli faccia la gallaria grande sopra la già fatta delle statue, la quale ha già fatta accomodare con fargli serrare quelle cuppole che la guastavano et dice che vuol ch'io la faccia a mio modo. Confesso che l'opera è desiderabile ma è troppo lunga per me et vuol troppo tempo et più assai di quello io vorrei. Farò però con spartimenti che, venendo il caso, possa dipingerli da più d'uno o per fretta che possa venire al Sig. Card., o per fretta che venghi a me. L'avviso che mi dà V. Em.^{za} circa al modo di vivere lo conosco necessario benchè per ancora io non habbia sentito in me mutation nessuna, sì per i cibi, come per il vino, ma io mangio et bevo poco per paura della podagra che il carneval passato mi tormentò inaspettatamente in un piede, onde, per paura, mi ho cura, acciò non habbia nessuna occasione di tornare. Delli Palazzi che mi scrive non ne ho visto nessuno altri che quel del Lovre e quello del Re, perchè il Sig.^f Card.^c Mazzarino mi fece andare a Amiens, dove sua Em.^{za} mostrò de havermi grato et ordinò che non mi ci mancasse di nulla, col dirmi che, quando sarebbe tornato a Parigi, m'haverebbe havto cura che non mi mancasse niente e mentre si mettono in ordine le stanze per me nel suo Palazzo, che ve ne he carestia, mi fa stare vicino in una casa dove non mi manca cosa alcuna, onde io a veder quanto m'accenna V. Em.^{za}, ma bisogna che aspetti che mi guidi perchè le malattie deli Sig.^{ri} Ceni et Ottone et il viaggio a Amiens hanno fatto che non ho possuto veder Parigi. In Amiens n'ho hauto un gran^{mo} gusto in veder la Chiesa Maggiore che veramente non si può in quella maniera veder meglio e sì grande, anzi più di Nostra Dama et e sì chiara dentro, ch'ogni minimo cantone è luminoso; il di fuori è bell^{mo} et sì copioso di adornamenti, che se ne adornerebbero dieci altre chiese senza impoverirla; dentro, oltre le cappelle belle, vi sono in ogni pilastro della nave di mezzo due tabernacoli o quadri che sono di sì belle maniere quasi tutti, che io ne ho hauto grand^{mo} piacere a vederli. Sono in gran'quantità et di belle e buone maniere di quei tempi, finitissimi e pieni di figurine diligentemente finite. Certe monache fanno un parato di punto in forma di arazzo a figure con la vita di S^{ta} Orsola che è una meraviglia. Lo vanno facedno adesso, che se havessero il disegno migliore, faciano cose superbis^{me}. La Cittadella è bella ma non è terminata, ma la città è bella per un fiume che in più rami va innirigando molte strade con delitia et utile degli cittadini. Ma io descrivo a Vostra Em.^{za} una cosa che forse haverà veduto et considerato meglio di me. Non voglio restar però di dire

che, fra le cose che fin hòra ho veduto in Parigi, una fra le altre m'he dispiaciuta assai, la quale è vicina al loco che chiamano Palè. Questo è quel cimiterio che, inscortar la strada, è calpestato dal popolo di Parigi et il veder che, per non s'imbrattare, alle volte è necessario servirsi di qualche coccia di testa per andare in punta di piedi per non s'imbrattare dal fango et calcar quelle ossa disperse che pur sono rispettate in ogni loco; e veder nel medesimo cortile scappar fra le cataste di ossa una Cammera habbitata dalle genti dove le finestre hanno per loro adornamenti et frontespitiu stinchi, bracci e teste, cosa che mi fece tenere, quando le vidi, il popolo per molto fiero. Io cammino poco per Parigi sì per la confusione, come per non saper le strade e faccio come quelli cagnoli domestici che non escono da casa, o, se escono poco fuori della porta, non passano il cantone et al primo rumore tornano dentro all'uscio. Ho pensiero però di dipingere per potermi sbrigar piu presto et fra tanto vostra Em^{za} mi compatisca. Che io vedrò di rubare il tempo per servirla, ma è impossibile che io non sia veduto perché questa gente vogliono entrare per tutto et hanno gusto di veder dipingere et io per non parere fastidioso forse sarò infastidito. Pavolo fa certi chiariscuri per il Sig^r Card^e Mazzarini che servano per le medesime stanze che, per quello che mi dice Vostra Em^{za}, non è buono, ma servirà però se ne ho fretta ch'è io tralassarò ogni cosa et li farò et mentre la prego scusarmi se con tanta confidenza scrivo. Gli faccio hum^{ma} Reve^{za} pregando il Sig. Dio. per ogni felicità bacio le sacre mani.

Parigi, il di 15 giugno 1646.

D. V. Em^{za}, Hum^{mo} Rev^{mo} et ob^o serv^{ore}.

Giul Romanellj [sic]

17

1646

GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

Lettera a Francesco Barberini, Parigi 16 giugno 1646

Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 6475, f. 149, citata in POLLAK 1913, pp. 51-52, doc. 6 e parzialmente MICHEL 1999, p. 150 n. 302.

Dà questa inclusa vostra Em.^{za} vedra il bisogno che hanno le Arazziere di V. Em.^{za} a me pare la dimanda giustissima et la pietà di V. Em.^{za} sò che provvederà a quanto desiderano et mentre il Sig.^r Card.^{le} Grimaldi gli puol dar da trattenerne mentre vostra Em.^{za} è fuori, a me pare bon[issi]ma occasione. l'altro giorno il Sig. Card. Mazzarino vidde il primo quadro che io gl'ho fatto. Questo è una Giustitia per collocare nel vano di una stanza dove hora vado facendo la Prudenza. del altra che io ho scritto a V.^a Em.^{za} hauerà inteso il tutto aspettarò quello mi consiglierà e ordinarà il Sig. Card.^{le} Mazzarino a mostrato compiacersi della povertà del mio spirito e desidera che io gli vada compendo le stanze che sono imperfette nelli vani più nobili farò tutto quello che potrò acciò resti servito et qui a V.^a Em.^{za} con ogni affetto bacio le sacre vesti

Parigi il di 16 di Giugno 1646.

Di V. Em.^{za}

umil.^o Dev.^o oblig.^{mo}
Gio. Franc.^{co} Romanelli

18

1646

GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

Lettera a Francesco Barberini, Parigi 6 luglio 1646

Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 6475, f. 146, citata in POLLAK 1913, pp. 52-53, doc. 7

La lettera di V. Em.^{za} scritta alli 26 di giugno l'ho ric[euta ...] havando quelli della Posta tardato a portarla, vedo semp[re ...] l'innata cortesia di Vostra Em.^{za} e infinita per favorire un suo [...] con quella devotione che posso maggiore le ne rendo infi[nite] gratie, cercarò ubidire a gli avvisi che mi da circa [il] vivere, quanto però il penziere del dipingere me ne dar[à] il campo, per che la Galleria nella

quale ho già cominciato a far fare i stucchi et io a far i Cartoni mi darà molto che fare che di già io vedo che per tutti i rispetti è impossibile che io parta di Parigi o mi piacerà o no sin che non haverò finita quest'opera, la quale non vol meno di dui anni a non haver intoppo nessuno e star sempre bene e quello che mi ci fa premere è il gusto che mostra haverne il Sig.^r Card.^{le} mazzarino, il quale ogni volta che è venuto a vedere i quadri che gli faccio, subito è entrato in galleria a sollecitare gl' stuccatori accio io dia principio quanto prima, et mentre la Corte starà a fontanablua io credo che farò qualche Istoria, essendo il tempo adesso bonissimo per dipingere a fresco che meglio non lo saprei desiderare, et cossi bisogna che io mi metta l'animo in pace et penzi di far quest'opera la quale vedrò farla meglio che potrò.

proposi al S. Card.^{le} Mazzarino di dipingervi dentro l'istorie Romane, ma mostrò haver più gusto delle Metamorfose d'ovidio come più allegre, et che siano per dar più nel genio del Paese. Comincerò dal Monte Parnaso per dar principio alle licenze Poetiche.

ho di già visto la Casa di Monsù della Vrigliert et quella del'Arcurt con delle altre tutte piene veramente di belli quadri et le abbitationi mi piacciono considerandole fatte per necessità del Aria fredda et comode per abitarle. Son condotto a veder queste per Parigi da un giovine amorevol.^{mo} figlio di un gioielliere Nicho [richo] che a la carrozza, et perche si diletta della Pittura, a gran piacere di condurmi seco; cossi Dio provvede alli bisogniosi perche questi della Corte non hanno questa diltatione et vedo che ogni uno penza solo à se. ho trovo pero in Belardino Giovine Guardarobba molta amorevolezza et nel sig. Vincenzo Pronti indicibil cortesia et dal sig. Ferretti molte offerte. havendo io però molto che pensare a quello che ho da dipingere mi servo la più parte per conversatione de pennelli e lapis, i quali mi aiuteranno a finir la Galleria che è quello a che io devo pensare, non mancandomi spesso lettere da Casa, che mi sollecitano; io però senza dare il tempo prometto presto la tornata. poiche il tempo sempre è più presto a volare di quello ne bisogna, et per non ne far perder a Vostra Em.^{za} in legger le mie semplicità qui gl' faccio humil.^{ma} riverenza baccian[do]le le sacre vesti con pregarli dal Dio Benedetto ogni suo bene.

Parigi il di 6 di luglio 1646

Di V. Em.^{za}

Dev.^{mo} et Hum.^{mo} ogli.^{mo} ser.^{re}
Gio Franc.^{co} Romanelli

19

1646

GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

Lettera a Francesco Barberini, Parigi 31 luglio 1646

Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 6475, f. 147, citata in POLLAK 1913, pp. 53-54, doc. 8

Emin.^{mo} et R.^{mo} Sig.^r Prê Colend.^o

Non mancherò dare la lettera che V. Em.^{za} m'invia per Monsù de Fresne, nella quale riconosco sempre la cortesia infinita di V. Em.^{za} che penza sempre a giovarmi. Io ho trovo però un spasso di mia sodisfatione e questo è il Giardino della Tulleria dove per esser vicino et aperto a tutti senza tediare nessuno si vede una scienza delli Campi Elisi nel mirar quelli che vi vanno a spasso, che vi è chi passeggia chi sede chi gioca Donne homini et tutti con gran quiete dove si gode del bosco salvatico et del giardino Domestico senza esser molto osservato dà nessuno cossi qualche volta le feste me ne vado in questo giardino. Quello di Luzenburgh è troppo lontano et poi non mi piace tanto se bene il palazzo a me è parso bellissimo, particolarmente nella prima entrata quel bel cortile che a del reggio, per ancora non l'ho veduto dentro. Non credo che per adesso anderò a fontanablua perche non posso tralassare la Galleria; poi che sappia V. Em.^{za} che se io non stessi sopra a questi operarij non si farebbe per un pezzo cosa nessuna e mentre fo i Cartoni sollecito i stuchi i muratori e tutti quelli che hanno da operare in Galleria perche il Sig.^r Card.^{le} Mazzarino non a nessuno che gli preme il suo servitio et ogni uno se la piglia come viene, et io ho premura oltre che si serve il Sig. Card.^{le} di far sbrigare perche se non si lavora le cose anderanno alla lunga et il Sig. Card.^{le} che sà questa mia

premura, per il Sig. Abbate Bondino me ne ha fatto sapere il gusto che ne à et manda a sollecitar tutti li altri.

Circa alla calce non credo haverò difficoltà nessun perchè la sabbia è buona et la Calce Bianca è simile a quella di Roma et quelli che hanno dipinto a fresco nel orere [operare?] non vi hanno trovo altra stravaganza che il seccar presto.

Quatr'hore avanti che io ricevevi la lettera di V. Em.^{za} discorendo con Paolo Perugino delle cose di V. Em.^{za} parlai delle Tele d'oro et dissi che se piaceva a Dio che tornassi a Roma haverei pregato V. Em.^{za} a seguitar quella opera perche mi pareva cosa per le Camore della Reggina, piaccia Dio che si possano andare a fenir presto che è quanto io desidero per rivederla dove io bramo et qui a V. E.^{za} con tutto l'Aff[etto] gli bacio le sacre vesti facendole Humil.^{ma} Riverenza.

Parigi il di 31 luglio 1646

Di V. E.^{za}

Dev.^o et obl.^o et serv.^e
Gio Franc.^o Romanelli

20

1646

TADDEO BARBERINI

Lettera ad Antonio Barberini, Parigi 23 novembre 1646

Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 10042, f. 158, citata in MICHEL 1998, p. 82 n. 19.

[...] Il Sig. Gio Francesco Romanelli non par (?) che giudichi sufficiente per la Regina il regalo delli due pezzi della tela d'oro, ma voglio haver sodisfattione di riparlargliene”.

21

1647

GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

Lettera a Francesco Barberini, Parigi 18 marzo 1647

Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 6475, f. 148, citata in POLLAK 1913, p. 54, doc. 9

Emin.^o et Rever.^{mo} Sig. Prô^{ne} Colend.^{mo}

Se mai V. Em.^{za} mi a creduto Pittore mi tenga pure adesso per tale, che nè meno io mi hero pensato di poter promettermi tanto, ma la volonta che io ho di finir questa opera che pure è grande, aggiunto la staggione che mi ha favorito (credo per secondare la voglia che ne mostra il Sig. Card.^{le} Mazzarino) l'ho condotta a segno tale che mi fa sperare poter riveder V. Em.^{za} alla fine di settembre. se però ella no[n] Verrà prima a Parigi di quello possa venir io in Provenza. Confesso però a V. Em.^{za} che piu cose sono causa della mia sollecitudine, tra le quali la prima è un certo che di quest Aria, che non mi si confà o sia l'esser assuefatto a quella di Roma o che che non lo saprei ridire; l'altra la mia casa, che ormai sente la mia lontananza con qualche noia e benchè il Sig. Card. Mazzarino stimerà bene che io facessi venir mia moglie quà, io però a questo motto non rispondo mai a proposito risoluto di non far mai tal risollutione e credo che sia stato più utile al Sig. Card.^{le} che io habbia la moglie à Viterbo che quà poichè l'opera che non sarebbe fatta in quattro anni per tornar presto a Casa l'haverò finita un Anno e mezzo; scriverei molte cose a V. Em.^{za} che la sua benignità me ne dà campo per la Cortesia che a contro ogni mio merito usata meco, mà a bocca mi riservo qualche cosa, e mentre la prego a non si scordare che sempre gli vivo vero Ser.^{re} oblig.^{mo} perpetuo qui con ogni humiltà gli faccio riverenza baciandoli le sacre vesti

Parigi il di 18 di Marzo 1647

Di V. Em.^{za} Rev.^{ma}

in questo punto mi è arrivata la presente lettera delle Arazziere la quale invio a V. Em.^{za} accio veda il bisogno che hanno del aiuto e grazia di V. Em.^{za}, sè monsù Pietro tesserà l'Arazzo assicuro V.

Em.za che non farà meglio di quello habbia fatto la Caccia dello struzzo che sarebbe un buttare il tempo.

Dev.^{mo} huml.^{mo} et oblig. Serv.^{re}
Gio. Franc.^o Romanelli

22

1647

FRANCESCO BARBERINI

Lettera a Giulio Mazzarino, Avignone 17 aprile 1647

Parigi, AMAE, C. p., Rome, 99, f. 249, citata in LAURAIN-PORTEMER 1973, p. 163, n. 14

Le immense obligacioni dovute a Vostra Eminenza mi fanno pensare per il studio di servirla a delle cose che forse non saranno tal volta a proposito come io m'immaginassi et vorrei. Saranno ancora in cose minori, mentre il mio obligo richiederebbe che io servissi in cose più sustentuali. Almeno confido in Vostra Eminenza gradirà il studio con l'attenzione, con perdonarmi d'ardire et particolarmente per quello ho fatto con la occasione di rispondere al s.r. Pietro Berrettini, celebre pittore, detto il Cortonese. La sua lettera mi mostrava il suo particolare affetto et la speranza di vedermi prestò, onde finsi nel replicare d'haver inteso che tal visita fusse per seguire in Francia, dove la sua virtù era sommamente stimata et che appunto si pretendeva per la corrispondenza d'amore tra lui et me che io valessi tanto da poterlo disporre a venire in qua (questo dissi per metterlo in picca). M'obligavo però di mandarlo a pigliare a Genova nel mese di marso et che a novembre sarebbe potuto partir di Francia. Hora se non è in tutto persuaso, credo che parlamenta et riconosco essere in lui il maggior motivo di scrivere a Vostra Eminenza. Mette per dilacione nella lettera che ultimamente ne scrive l'essersi impegnato di dipignere la cupola et la tribuna della Chiesa nuova in Roma. Però io crederei che di questo se ne sbrigasse nell'inverno prossimo et quando Vostra Eminenza piaccia che io seguissi il negotio, tenterò ancora che nel marso prossimo, egli se ne venga in Francia senza badare a questa occupatione. In tanto, mando l'istessa lettera del Berrettini et di nuovo dimando a Vostra Eminenza perdono se quando ella è pressata da gravissime affari, io ardisco tediarla in materia che s'è degna della sua protetione e generosità, almeno non è il tempo a proposito. Quando Vostra Eminenza risolvesse di qualche luogo dove occupare il s.r. Pietro, bisognarebbe che egli sapesse li lumi, il campo da riempire e le historie, mentre vorrebbe esser non solo opera per se bella ma che servisse alli virtuosi di Francia per impararvi et avanzarsi nella pittura, come la biblioteca insigna di Vostra Eminenza lo somministra alli letterati. Intendo sempre di quello non fosse destinato al s.r. Gian Francesco, il cui valore, qualità et affetto, non solo stimo ma sono a quello strettamente obligato. Non lascerò sempre d'ambire li comandamenti di Vostra Eminenza come umilmente la supplico et riverentemente li baccio le mani.

Avignone, 17 aprile 1647.

23

1647

PIERRE MICHON, ABBE DE BOURDELOT

Lettera a Cassiano dal Pozzo, Parigi 29 agosto 1647

Roma, Biblioteca Corsiniana, Archivio dal Pozzo, ms. XXXIV (31), f. 130, citata in OY-MARRA 2006, p. 444 n. 18

Monsieur Romanelli est malade [...]. Il achève sa galerie de peintures, il ny a rien de comparable en Italie ny en France.

24

1647

FRANCESCO BARBERINI

Giustificazione di pagamento a Giovanni Francesco Romanelli, Parigi 21 ottobre 1647
Città del Vaticano, BAV, Archivio Barberini, Giustificazione 5342, c. 101, citata in BRUNO 2007, p. 328, n. 51

[Nel piego della lettera: “Parigi 21 ottobre 1647, L.ra di cambio del s.re Card. Barb. Prone di s. 2380 pagabile al s.r Gio. Fr.co Romanelli”]

Parigi, li 21 ottobre 1647, Sig.r Canonico Parraciani mio mastro di Casa li piacerà pagare a dui mesi doppo la lettera vista per questa mia prima al Sig.r Gio. franc.co Romanelli o a chi per esso ordinerà scudi due mila trecento ottanta et giulij otto di dieci giulij per scudo per la valuta di lire ottomila tornesi ricevute qui da lui et Dio la felicità/ Francesco Barberino/ Io Gio. Fran.co Romanelli ho ricevuto un ordine p. il sopraddetto pagamento questo dì 21 di gennaio 1648 / Gio. Fran.co Romanelli mano propria/ Fatto mandato de sc. 2380.80 m.ta 18 gennaio 1648.

25

1647

PAOLO MACCARANI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma, 16 dicembre 1647
Parigi, AMAE, C. p., Rome, 101, f. 199v, parzialmente citata in LAURAIN-PORTEMER 1973, p. 167 n. 73

Ancora non comparisce il Romanelli, quando egli qui sia e ci notifici la volontà di V.E. p(er) la misura delle statue [...]

26

1647

PIERRE GUILLEBAUD

Trésor chronologique et historique contenant ce qui s'est passé de plus remarquable et curieux dans l'Estat, tant Civil qu'Ecclésiastique, depuis l'an de Jésus Christ 1200 jusqu'à l'an 1647, troisième partie, Paris 1647, pp. 931-932; citato in THUILLIER 1994, pp. 161-162

[...]

A Rome le sieur Pierre Berretin de Cortone ville de Toscane, lequel excelle en toutes les manieres de peindre, soit à huïle, à fresque, à sec, & destrampe, tescmon la grand'Salle du Palais du Cardinal Antoine Barberin aux quatre fontaines, où l'on voit tout ce qui peut contenter la veuë, tant en Perspective qu'en Architecture, Figures plus grandes que le naturel, Animaux, Paisage, ornemens de Thermes, & Medailles de Grisaille.

Puis son disciple le sieur Romaneli, non inferieur à son Maistre à peindre en fresc & en huïle, outre qu'il est des mieux reglez en ses mœurs. Il travaille maintenant à Paris dans le Palais du Cardinal Mazarin.

[...]

27

1648

GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

Lettera a Francesco Barberini, Viterbo 14 novembre 1648
Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 6475, f. 150, citata in POLLAK 1913, p. 54, doc. 10

Emin.^{mo} et Rev.^{mo} Sig.^r Prône mio Colend.^{mo}

Quando passò di qua il Sig. Coneo gli diedi uno schizzo per il deposito che forse lui le haverà smarrito et era simile a questo che invio a V. Em.^{za} quale credo che possa essere di poca spesa e ci sarà loco per il ritratto et Arme pare à me che la inscrizione si potesse fare in una pietra nera con lettere di oro che in Parigi questa pietra ve ne assai, et la cornice di quel rossigno o giallo che pure ve nè del bello il ritratto gli si puol mandare di qua o di basso rilievo o dipinto con mandargli una misura del vano che porterà il ritratto acciò si possa fare l'adornamento mentre si fà il ritatto.

Credevo à quest'hora essere in Roma e pure aspetto di giorno in giorno il parto di mia moglie per essere subito a servire V. E.^{za} alla quale con ogni Umità bacio le sacre vesti.

Viterbo il di 14 di 9.^{bre} 1648

Hum.^o Dev.^{mo} et oblig.^{mo} S.^{re}
Gio. Franc.^o Romanelli

28

1648

FRANÇOIS DE LA MOTHE LE VAYER

Petits traiteꝝ en forme de lettres ecrites à diverses personnes studieuses, Paris 1648, p. 112

Et ie croy que pour coucher encore icy ce rapport de l'ancienne peinture à la moderne, l'artifice & la promptitude de Romanelli peut(n)t être jointes aux precedentes, aya(n)t commencé & finy en neuf mois au Palais de M. le Cardinal Mazarin, le travail de cette grande galerie, que ceux qui s'y connoissent ne peuvent contempler sans estonnement.

29

1649

Federico Cenami

Lettera a Domenico Vaini, Lione 23 giugno 1649

Roma, Archivio di Stato di Roma, Archivio Lante della Rovere, Carte Vaini, 747/7, c. sciolta e n.n; citata in BRUNO 2007, p. 329, n. 107.

[...] Aspettarò habbia ritirato i quadri dal s.r Valenti, et li piacerà farli tenere pronti accomodati in una cassetta che non possino patire, che la pregherò in app(resso) dove mand.li e la prego a dirmi se li sono parsi belli, ma tener secreto che non vorrei che il s.r Romanelli lo sapesse [...].

30

1653

HILAIRE PADER

La peinture parlante, Tolose 1653, p. 4

Lettera di dedica Nicolas Fouquet. Pader, per rendere omaggio al mecenatismo del sovrintendente, riporta numerosi esempi a testimonianza della necessità per i grandi artisti della protezione dei potenti per esprimere al meglio la loro arte.

[...] Urbain VIII *Le Chevalier Bernin & Piettro di Cortona*. Le grand Armant, *Monsieur Pousin*. Et son Eminence Monseigneur le Cardinal Mazarin, *Le Romanello*.

CLAUDE PERRY

Porticus Palatii Eminentissimi Cardinalis Mazarini, depicta parisiis ab excellenti Pictore Ioanne Francisco Romanello Viterbiensi, in PERRY, Poesis pindarica, Lyon 1653, pp. 216-227

ODE PINDARICA
STROPHE I.

O Quæ suspicis aureæ,
Splendens lacunar Porticus; Zeuxim
nouum
Nouūque Apellem suspice Francia,
Altique specimen ingeni,
Et manus præstans opus eruditæ,
Cui cedat variis victa coloribus
Natura, florum nobilis artifex:
Dum sertum patulo sinu
Pulchra pingit imagine,
Quo se corona cingit, & beato
Temperat ausu
Eximium iubar, & flores immiscet
apertos.

ANTISTROPHE I.

Salve porticus inclyta,
Magnæ ambulacrum mentis, vbi sese
exuit
Negotiorum mole superflua,
Illustre sidus purpuræ
Iulius sacræ: sed Apollo vatem
Fari plura vetat, carmine, gloriæ,
Partoque honori demere quidpiam,
Ne credar malè garrulus.
Herois quis enim decus?
Quis ore laudes pangat impolito?
Parcite Musæ,
Laudum immensa seges tenui non
apta cothurno est.

EPODVS I.

Famosa me totum rapit
Viuis picta coloribus
Porticus: quamquam timidos
mouebo
Gressus, citata ne ferar, præceps
rota,
Et per recedentes Camœnas,
Præter sidera vectus
Immiti faciam ludibrium toto.

At quid necto diu moras?
Viuos loquetur muta vos colores.

STROPHE II.
Gigantum pugna

Iam turpes scelerum notas,
Audax Gigantum facinus in
cælum mouet,
Descripta cerno prælia, fornicis
Quò se supremus obuij
Erigit vertex: radiant in auro
Decertantque feri: viuere crederes
Irasque pleno fundere pectore:
Quas nunc fulmineo impetu,
Nunc rixis furialibus
Vomunt proterui. Iam supinus
alto
Pondere Olympus
Ingemit, & raucæ tollunt suspiria
valles.

ANTISTROPHE II.

Ossæ Pelion additus,
Circumsonantes terruit Diuos
metu.
Remugienti saxa cacumine
Gadium ab astris submouent.
Nil nisi cautes videt, asperoque
Duratos homines marmore, &
impium
Gentis superbæ crimen: vt artifex
Ipsis montibus opprimi
Quos suspenderat, horruit,
Ni fulmen atrox sontimbus
necandis
Iupiter vltor
Protinus in scopulos trepidis
vibrasset ab Astris.

EPODVS II.

Per tela perque incendia
Certatim exanimes ruunt.
Nemini parcit furibundus ignis:

Maiore nusquam saxa Vulcano
fremunt,
Aut æstuans flammis bitumen.
Sed nullus fragor aures
Horrendo tremulas murmure
perculit.
Mentitur color omnia,
Parti trophæi testis, arbiterque.

STROPHE III.

Ganimeses raptus

Hinc ales Iouis armiger
Cruento aduncus vngue Ganimedem
rapit.
Qui bellico Troiugenâ satus,
Vix inter æquales puer,
Fugit amplexus Iouis impudicos.
Romanelle pias non temeras manus,
Non ora turpis flagitio Dei
Custus commaculat color.
At dum pulchra modestia
Frontem serenat, purpuratque malas,
Cordis imago
Purior, & toto virtus in corpore
regnat.

ANTISTROPHE III.

Quid tela in superos iacis
Flammata fœde matris incestæ puer?
Apollo sæuit parte sub intima,
Vt terga Peneis fugæ
Vertit infelix titubante gressu,
Dum Phœbus calidis feruet
amoribus.
Vultus pudicos Virginis aspice,
Pallent ora, rigent manus,
Expansæ fluitant comæ:
Suspirat imo cortice, ingemitque,
Mœstus Apollo
Hæret in obtutu, lachrymis nec
parcit obortis

EPODVS III.

Spectator, & mortis reus,
Quam præceps amor intulit,
Percitus luctu nimio, puellæ
Immutat artus: corticem crura
induunt
Pedesque, & obluctata duro

Surgunt brachia trunco:
Frondes membra tegunt: læta
virentibus
Raptim cæsaries comis
Excrescit, intonsique crines.

STROPHE IV.

Amnis lucidior vitro,
Inusitato palluit spectaculo,
Spissaque frontem textit arundinè,
Vrnæ salutaris pater.
Cernis vt Nymphæ trepidant, vt
ori
Vox erepta silet. Iam pauidæ
tremunt
Ne membra cortex induat, &
vagis
Crescant brachia frondibus.
Et dum tam subitæ necis
Odere causam, languidæ
obstupescunt:
Scilicet vna
Viue, vale felix, inquit, castissima
virgo.

ANTISTROPHE IV.

Musæ in Parnasso

Hoc victoribus additum
Decus triumphi, lauro vt
impediant caput.
Intaminati gloria corporis
Tam grande meruit præmium.
Ludor? en longa spatiat aulam,
Parnassusque biceps & iuga
montium,
Dilecta sedes Pieridum choro.
Quas inter rutilus coma
Fulget Cynthius aurea,
Agmenque ducit, temperatque
docto
Pollice neruos
Ingenuæ chelys & resonantia
plectra fatigat.

EPODVS IV.

Huic Pictor instar omnium
Et vitam indidit & sonos.
Protinus blandæ siluere Musæ,
Et delicatos vocis argutæ modos

Mirantur, attentæque dulci
Miscent carmina plectro.
Has inter facili tangitebur manu
Princeps Melpomene chori,
Et Ludouici concinit triumphos.

STROPHE V.

Paridis iudiciū

Ante hæc oppositus Pâris
Iudex Dearum, & arbiter rixæ poli.
Fatale pomum! dira Erebi lues!
Certare Diuas inuicem
Num pudet? mites, placidæque
comptis
Subrident oculis. Armisonans Dea
Vix frænâ alto corde ferociam.
Scamander fluere immemor,
Nympharumque tacet cohors.
Innixus vrnæ molliter recumbit
Anxius amnis.
Cæsariem senis impexi nix candida
velat.

ANTISTROPHE V.

Mater blanda Cupidinum
Vt ore grato risit, vt teneras manus
Detexit, alma captus imagine,
Auro laboratum puer
Porrigit pomum, male cautus Idæ
Dilectæ Veneri, lætitia exilit
Spumante fluctu nata maris Dea.
Sed coniux Iouis & soror
Sese posthabitam dolet,
Opumque aceruos; & politiorum
Pallas honore
Musarū spreto digitū indignata
momordit.

EPODVS V.

En tristis vt discordia
Belli semina suscitât.
Ludit exultim Cypris, irretorto
Quam Iuno vultu torua conspiciens
procul
Tanto triumphantem Cliente
Spretæ iniuria formæ,
Et stultum iuuenis iudicium Ilij
Imis altius insidet
Fixum medullis, atque inusta labes.

STROPHE VI.

Semele

Qua fornix supereminet
Hæretque tabulæ proximus. Parte
hac sator
Magnus Deorum, vertice è cœli
auio,
Nepotem Athlantis nuncium
Legat in terras: volat ille pernix
Laturus Paridi Laomedontio
Feriale malum. Quid geminas
moror
Pictoris tabulas breues?
Hac Bacchi Semele parens
Irata diuos increpat procaces.
Æmula Iuno
Riualis sed enim connubia fœda
resoluit.

ANTISTROPHE VI.

Vt pœnè examinis iacet
Viden, vt corruscans panditur
nubes polo
Fœta igne tetro? Iupiter hac latet,
Fulmenque mortiferum parat.
Ille promissi violator audax,
Dum parcit tremulis corporis
artubus
Infantis, aluo quem Semele gerit,
Matrem fulmine sauciat.
Succrescit soboles patris
Insuta coxæ per feros hiatus.
Perfide coniux,
Semperne obscœno terras
fœdâcis amore?

EPODVS VI.

Narcissus

Tabella Narcissum altera
Insulsum iuuenem exhibet;
Vt decus formæ vitreis in vndis
Explorat auidus, & figura
corporis
Vmbras relucentes adorat;
Et mille oscula figit.
Illum turbat amor dum fluitat
vaga
Insons amnis imagine,

Fouetque flammam vstulatus vndis.

STROPHE VII.

At nusquam generosius,
Quid arte pictor posset, & docta
manu
Ostendit, ardor viuidus ingeni,
Feraxque pectus fingere
Quicquid arguti cecinere vates.
Magno magna loco prouidus inserit,
Nactus theatrum nobile gloriae.
Nam posthæc gemino duas
Discludit tabulas situ.
Audacis altum dexteræ laborem,
Viribus impar,
Mirabor tantæque sequar vestigia
cladis.

ANTISTROPHE VII.

Helena rapta

Fœcundam scelerum ratem,
Phrygiique vultus Paridis agnosco
truces,
Vt efferato pectoris impetu
Insanit amentis furor.
Perfidus, furtum meditat, hospes
Promissamque sibi Tyndaridem
rapit.
Spartana pubes impatiens moræ,
Alis fulminis ocyus,
Ad littus volat æquoris,
Vltura probum criminis nefandi.
Vindice ferro
Congreditur, totisque incumbit in
arma lacertis.

EPODVS VII.

Famosa pellex Græciæ
Nusquam clade cadentium
Territa aufugit: scelus expiasset,
Rixamque credit hospiti victas
manus
Dedisse formoso, & caducam
Grato dum viget ætas,
Mutasse exilio coniugij fidem,
Festa classe superuolat
Tunditque fluctus marmoris
profundos.

STROPHE VIII.

Fouet sanguine regia
Atridis ædes, & domesticus cruor
Impunè toto littore spargitur.
Scorto triumphat nobili
Impius latro: iacet interemptus
Ne quicquam iuuenum grex
glomerantiū,
Letho pacisci gestiit & suam
Testari domino fidem.
Hoc fortes animæ loco
Fidæque, mortes oppetunt
honestas.
Ora cruore
Tincta rubent proprio, sed adhuc
in imagine viuunt.

ANTISTROPHE VIII.

Troia excidium

Iam fatis melioribus
Assurgit vltix Græcia, & Priami
domum
Vnoque natos diruit impetu,
Pœnasque coguntur pati,
Quas Pâris solus meruit subire.
Debellata ruit Troia decennio.
Iam tecta fumant & superûm
labor
Ante aras Priamus senex
Excors victima cæditur,
Votoque cælum frangit impotenti
Arte Pelasga
Instructus miles capta dominatur
in vrbe.

EPODVS VIII.

Vbique crebris ignibus
Flammæ incendia nutriunt.
Feruidis sanguis fluit in plateis,
Vbique cædes. Matris auulsos
sinu
Obtruncat infantes Achiuus.
Circum mœnia currit,
Bacchaturque ferox, parcere
nescius
Delubris superûm sacris,
Audet verendos obsidere postes.

STROPHE IX.

Pictoris manus artifex
Inclisit vrbi plura quàm possim
loqui,
Vastaque tantæ cladis imagine
Præclarus emptor nominis.
Cernis vt tardum senio parentem
Tros Anchisiades, pondus amabile,
Dorso inter ignes gestat inhospitos.
Flamma insons facilem pio
Æneæ reserat viam.
Secum Penates portat & paudentem
Prensat Iulum:
Infœlix sequitur coniux non
passibus aequis.

ANTISTROPHE XI. [*siz*]

Sed pars vna remotior
Pictæ tabellæ, incendium & diras
neces,
Formidolosis exhibet ensibus,
Passimque cædes horridas.
Tristis heu rerum facies! quid implet
Auras insolitus clamor, & obuio
Damnata ferro corpora prouunt.
Nil troas miseros iuuat
Extremi manus auxili:
Victi necantur. Iam minax Vlysses
Ardet in arma.
Et cōsanguineos vocat in certamina
fratres.

EPODVS IX.

Iuno & Pallas Troiae victorices

Spectasne vt alto fornice
Contemptæ Paridis Deæ
Gaudio lætæ nimium triumphant.
Iam Pallas hilari fronte Iunonem
aspicit,
Pulchrasque Achæorum ruinas.
Flammas inter & ignes
Iucundis faciem risibus explicant.
Tetro percita fulmine
Cum Troia busto corruiet sepulta.

STROPHE X.

Romæ ortus

Aulæ sed penetralibus,
Benè ominato Roma consurgit
die,
Agnosco cunas stramineæ domus
Et vagientem Romulum.
Vrbis æternæ sator inquilinis
Sub tectis oritur. Cerne mapalia
Exile regnum matris adulteræ.
Vt fratres gemini lupæ
Sugunt vbera blandius,
Furtumque culpant improbæ
parentis.
Gratia fronti
Assidet, & magnis monstrat
natalibus ortos.

ANTISTROPHE X.

Lambentem pueros lupam
Pastor nefandæ reperit expositos
neci,
Vbi Tybris vndæ lenibus stagnis
fluit,
Tantoque portento stupet.
Vxor accurrit, vacuumque prole
Solatur senium. Non trepidat fera
Pastore viso, non timuit canes.
At quis gaudia Faustuli
Lætis versibus explicet?
Quis, Roma, lucas dicet
auspicatas
Debilis ortus?
Exiguus magni nascuntur fontibus
amnes.

EPODVS X.

Nascentis hoc caput fuit
Romæ Principis vrbium.
Pulchrior tanto potuitne iungi
Operi corona? viuet æternus
labor,
Dum pura Francorum sereno
Stabunt lilia campo.
Antiquo exoriens fama Viterbio,
Romanelle, tuum decus
Nomenque longo consecrabit
æuo.

31a

1653

CLAUDE PERRY

Ad Eminentissimi Franciscum Cardinalem Barberinum, Porticus Explicata Palatij Eminentissimi Cardinalis Mazzarini, variis tabellis ab excellenti Pictore Ioane Francisco Romanello Viterbiensi adumbrata. Ode pindarica, in PERRY, Poesis pindarica, Lyon 1653 p. 228-234

STROPHE I.

Illustrissime muricis
Princeps latini, magne Pontificis
nepos,
Cui Vaticanæ sanctius insulæ.
Cinxere sacrum verticem.
Si graues curæ tibi feriantur,
Captus deliciis nobilis otij
Aurem Camœnis da facilem precor,
Quæ nunc magnificæ inclyto
Gaudent hospitio domus,
Et Barberinæ comitate gentis,
Patruus ex quo
VRBANVS vates augusta in templa
recepit.

ANTISTROPHE I.

Huc blandas oculi faces
Conuerte Princeps, si quid egregium
tui,
Spirante viuis ore coloribus,
Pictoris effinxit manus,
Hoc tuum totum est, quis enim
pauebit
Conari exiguis grandia viribus
Authore tanto? quis metuat tuis,
FRANCISCE auspiciis opus,
Victurum satis aggredi?
Dum me paternis obsequi paratum
Sedibus vltro
Accersis, sacrique aditū mihi
Principis oras.

EPODVS I.

Tuo beatus nomine,
Si quid pinxero strenuis
Artium formis, vitam sereno
Quo fulget oculo, cernat, augustum
decus
Regni triumphantis, Quirinæ
Et spes altera Romæ,
Fulcrumque Imperij liligeri potens.

At nunc aurea lumini
Se se intuedam porticus recludit.

STROPHE II.

Doctis eruta fabulis
Viden vt triumphat veritas.
Triplex amor
Purgatus atris sordibus emicat,
Puraque resplendet face.
In Iouem primus rabidos
Gigantes
Armauit scopulis, ambitiosius
Dum moliuntur scandere
lucidum
Totis æthera viribus,
Conatu tamen irrito,
Dedere pœnas quas superbus alto
Depulit ardor
Pectore, & abscōdit cæcæ
inclemētia laudis.

ANTISTROPHE II.

Iustas ambitio luit
Solutique pœnas altius quicquid
tumet
Breui profundo vortice corrui,
Imoque subsidet lacu.
Ite ventosi tenues in auras
Cœlum flammiumis æstua
ignibus,
Fastumque Numen ridet ab
æthere.
Menti hoc insidet vnicum
Excelsum metat vt caput
En fulminati concidunt Gigantes
Corpore toto,
Dura tamen paucos homines
exempla mouebunt.

EPODVS II.

Nam menti inhæret altius
Et radicibus intimis

Instar vmbrarum fugiens cupido
Laudum atque honoris, blanda quos
recreat, necat.
Rotasque & horrendos hiatus
Vno liminis ictu
Monstrat sub pedibus quos male
texerat.
Fortunæ celeri globo
Qui fudit, insanum placet vocare.

STROPHE III.

Sed puris oculis amor
Radians honesti, fronte conspicua
nitet,
Vultuque & alma lucis imagine,
Veraxque & alma lucis imagine,
Veraxque virtutis color,
Nil nisi comptas meditatur artes
Doctarumque colit culmina
Virginum,
Pindique colles, & latices sacros
Quos fons Pieridum integer
Casto proluit alueo.
Adeste veræ quos siti inquietæ
Pulcher adurit
Laudis amor, fontes reserat
Franciscus honestos.

ANTISTROPHE III.

Lauro tempora cingete
Semper virenti, laurea vates decet
Cingi corona. Dignus Apolline
Decerpta tradit artifex
Serta, victrici caput impeditus
Daphnææ folio frondis. amabili
Vt ore pictor splendet, & arduum
Metitur calamo iugum.
Claro sidere celsior
Fastigiatum verticem beatis
Inserit astris,
Æternas nutrix referet dum Francia
lauros.

EPODVS III.

Fœcunda magnarum parens
Pridem Francia mentium,
Italos fouit meliore cura,
Ad grande natos laudis eximiæ decus
Aulæque, sceptroque, & coronis
Fausto iunxit honore.

Quas virtus placido lumine
conspicit
Digno non meritos mori
Honore pensat, præmioque
laudis.

STROPHE IV.

Sed iam lora procaciæ
Frænanda turpi, moribus castis
nocet
Voluptuosæ vita licentiæ.
Impunè quicquid perpetrat
Impotens mentis iuuenilis ardor,
Pacem virginei pectoris opprimet.
Iamque instat vltrix pœna, nec
obuio
Indulget sceleri Deus.
Quod si criminis interim
Vindicta fera ets, Horreat ruinam,
Quisquis amore
Vritur impuro fœdoque
accenditur æstu.

ANTISTROPHE IV.

En vt mollis adulteræ
Lasciuus ardor Ilium flammis
vorat.
Nequiquam Achiui funereas faces
Extra paratis oppidum.
Intus accensos Pâris vrget ignes
Scintillans oculo & flammiumis
procul
Quos excitarat Tyndaris orbibus.
Iam lentas cytharæ fides
Pulsare vlterius vector.
Non indecoræ cursibus palestræ
Sistere pectus
Lassatum, Francisce, iubes
Musasque moraris.

EPODVS IV.

At si canorum quidpiam
Doctis riserit auribus,
Magne Mecœnas erit hoc
perenne
Fidelitatis pignus, obsequij nota
Sculpenda deuotis medullis;
Artes has mihi dudum

Picturæ cupido promptior imperas,
Circum limina Regiæ,

Et Mazarini laureos penates.

32

1654

GIULIO MAZZARINO

Lettera a Giovanni Francesco Romanelli, Parigi 24 aprile 1654

Parigi, AMAE, Mém. et doc., France 270, ff. 131-132, citata in CHERUEL 1890, pp. 154-155, LAURAIN-PORTEMER 1969, pp. 395-396, n. 1

La stima ch'io faccio del suo valore mi ha fatto sempre desiderare le occasioni di rivederla in Francia et hora presentandosene una che può essere di gusto e sodisfattione sua, glie la presento tanto più volentieri quanto che il motivo viene dalle MM.tà loro medesime, le quali desidererebbero d'haverla qua per impiegarla in alcune opere di molto loro premura. S'ella volesse risoversi a questo viaggio nella buona stagione in cui siamo, crederei poterla assicurare che resterebbe contenta e sodisfatta et perchè l'altra volta, il desiderio di riveder la moglie le fece precipitare il suo ritorno a Roma, adesso per partir di costì più volentieri e per trattarsi qua con maggior quiete d'animo, potrebbe anco condurla seco, quando ciò fosse di suo gusto, assicurandola che sarebbe ben veduta et accarezzata dalla Regina. Se al riguardo del servitio delle loro MM.tà posso aggiungere qualche cosa con le mie istanze, io la prego con ogni affetto a voler fare questa risoluzione con la quale mi obligerà infinitamente. Che il fine col quale la prego dal Cielo compita felicità.

[*di mano di S. Em. zq*] Io ho gran desiderio di rivederla per assicurarla più particolarmente della stima et affetto che ho per la sua persona e voglio sperare che prenderà volentieri l'incommodo di far di nuovo il viaggio a questa corte dove la sua virtù è stimata al segno ch'ella merita. La prego di far sicuro capitale della mia amicitia e di credermi sempre suo aff.mo.

33

1654

GIULIO MAZZARINO

Lettera ad Eplidio Benedetti, Parigi 24 aprile 1654

Parigi, AMAE, Mém. et doc., France 270, f. 132v, citata in Laurain-Portemer 1969, p. 389, n. 2 e COJANNOT 2003b, p. 177, doc. A3.

[...]

La Regina desidererebbe che il Romanelli ritornasse in Francia per depingere un suo appartamento. Io li scrivo l'inclusa lettera per pregarlo a far questo viaggio, la quale desidero li rendiate, facendo tutto il vostro possibile per farlo risolvere.

[...]

34

1654

GIULIO MAZZARINO

Lettera ad Elpidio Benedetti, Rethel 24 giugno 1654

Parigi, AMAE, Mém. et doc., France 270, f. 186v-187, citata in LAURAIN-PORTEMER 1969, p. 396, n. 2

[...]

Il Romanelli mi risponde e mostra desiderio di venir in Francia e riduce tutta la difficoltà a disporre la moglie a consentire al suo viaggio, non potendola condurre seco per la quantità di figli che ha. Sopra di che conclude discorrerà con voi e che non resterà di fare tutto quello potrà per prendere così bella occasione. Dovrete dunque facilitarli tutte le cose e parlar anco voi medesimo alla moglie, se sarà

necessario ancora in nome della Regina acciò si disponga a venir seco o lasciarlo venire, assicurandola che ne havremo buona cura e glielo rimanderemo sano e salvo e sodisfatto. [...]

35

1654

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 29 giugno 1654

Parigi, AMAE, C. p., Rome 125, f. 256-257v, citata in LAURAIN-PORTEMER 1969, pp. 396-397, n. 3

Tornò il Romanelli a Viterbo e fu a trovarmi et a rimostrarmi le difficoltà che incontrava nell'esecuzione del cortesissimo invito di V. Em.za di passarsene a servire per qualche tempo coteste MM.tà.

Mi disse che si gloriava sommamente dell'honore che si gli faceva ma che non poteva far di meno di non rappresentare il suo buon invitamento presente e futuro in questa città, li utili che ne riportava senza allontanarsi dalla sua casa, la gagliarda repugnanza della moglie e l'impossibilità di condurla, l'accrescimento della sua famiglia et in fine mille altri rispetti c'hanno forza nell'animo suo di disuaderlo da un lungo viaggio. Pur prevalendo in lui il desiderio di servire a coteste MM.tà et a V. Em.za m'accorgo che si sopirebbono tutti li ostacoli quando di costà se ne porgesse il modo, massime con la moglie, mediante qualche certo onorevole et utile trattenimento. Mi dice che non saprebbe né gli converrebbe moversi senza lassare qualche sicuro assegnamento alla sua casa che sarebbe il mezo più efficace per acquietar la moglie e questo lo restringerebbe a cento cinquanta scudi il mese di questa moneta qui ben pagati; che se gli mandassero 200 doble per il viaggio e se gli ne promettessero altrettanto per il suo ritorno; che a Parigi se gli dasse comodità di habitazione e vitto per lui e per un suo giovane; che poi nel resto si rimetterebbe alla generosità del Re et di V. Em.za circa a ricognitione delle opere che farebbe nella quale si valterebbe l'assegnamento di Roma et in oltre desidererebbe essere assicurato della protezione del s. card. Antonio per la sua persona e casa, conoscendo benissimo ch'egli anderebbe per questa causa a perdere quella del card. Barberino.

Se il Re vuol essere servito con queste conditioni, V. Em.za non haverà che ad accennarmelo prontamente con inviare i ricapiti suddetti volendo egli essere assicurato della puntualità de i pagamenti, per che così non habbi egli ad impegnarsi in altre opere come del continuo ne viene ricercato non essendone in sustanza oggidì, doppo il s. Pietro da Cortona, chie della sua professione sia più adoprato, desiderandolo ogni uno e per la vaghezza e nobiltà della sua maniera e per la prontezza nell'operare, havendogli ultimamente dato gran credito una volta dipinta in casa del s. duca Lanti ch'è riuscita assai bella.

Mi pare ch'egli non si metti in essorbitanza poichè in effetti veggo che non gli manca mai da lavorare e che i lavori gli sono molto ben' pagati. Io gli ho detto che haverei rappresentato il tutto a V. Em.za e che, se ben credo che non saranno trovate strane le sue domande, pur haverci voluto che mi permettesse di poter arbitrare da quei cento cinquanta scudi il mese a cento soli e ciò per sua proprio servitio afine di lassare così tanto maggior campo alla generosità del Re di ben trattarlo.

Non mi è in ciò successo di persuaderlo affatto pur quando si venisse alla stretta e se gli facessero buone sicurezze della puntualità de i pagamenti, crederei di poter guadagnarmelo.

Resterà dunque che V. Em.za si compiacci rispondere sopra di ciò precisamente et in forma di farlo restar sodisfatto di quanto li converrà et in questo caso dar luce di quello c'haverà da fare se a fresco o a olio, se in volte o in soffitti; se haverà bisogno di condursi alcun stuccatore, se che historie vi desiderarebbono perch'egli potrebbe in questo tempo andar pensando al lavoro e farne anco i cartoni affine di poter subito giunto mettervi le mani et in poco tempo far cominciar' a godere delle sue fatiche.

36

1654

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 13 luglio 1654

Parigi, AMAE, C. p., Rome 125, f. 287, citata in LAURAIN-PORTEMER 1969, p. 398, n. 5

[...] Sono molti anni che nella riforma delle spese che i disastri del card. Barberino l'obbligarno di fare, fu copresa una parte che l'Em.za dava al Romanelli. Dall'altro hieri in qua solamente gli ne ha fatto intimare la restitutione. Crede egli per haver il Cardinale intesa la sua chiamata in Francia e per impegnarlo in qualche modo a non andarvi. Il Romanelli si trattenerà su le generalità fin'al tempo della risposta alla mia lettera scritta a V. Em.za, due ordinari sono, per poter prendere le sue misure e non perder da una parte quando non acquistasse dall'altra che però di nuovo si supplica V. Em.za a compiacersi di scrivere precisamente e prontamente in questo particolare.

[...]

37

1654

GIULIO MAZZARINO

Lettera a Elpidio Benedetti, Sedan 29 luglio 1654

Parigi, AMAE, Mém. et doc., France 270, f. 223v-224, citata in LAURAIN-PORTEMER 1969, p. 398, n.

4

Mi piace infinitamente d'intendere che il Romanelli si disponga a venire in Francia e perciò li potrete accordare tutte le conditioni che dimanda, riducendo solamente la somma di cento cinquanta scudi il mese da pagarsi a sua moglie in Roma a cento che li saranno pagati puntualmente da voi e li cominceranno a correre dal giorno che partirà di Roma e prontamente vi farò rimessa del denaro non lo per qusto ma per l'altre cose che sono necessarie e che io desidero.

[...]

38

1654

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 24 agosto 1654

Parigi, AMAE, C. p., Rome 125, f. 358r-v, citata in LAURAIN-PORTEMER 1969, pp. 398-399, n. 6

Resta stabilito il viaggio del s. Romanelli e riddotto l'assegnamento delli pretesi cento cinquanta scudi il mese a cento se ben con qualche pena per l'impegno nel quale egli si era messo con la moglie di lassargli questo danaro. Se ne verrà con M.gre vescovo di Lodeve che dice pensar di partire nel mese di settembre e gode il Romanelli che S.S.ria Ill.ma vogli fare il viaggio di terra per la via di Venetia per poter dare una occhiata a quelle buone pitture di Lombardia. Sta ancora con qualche timore che Barberino che sente amarissimamente questa sua parteza non gli metta qualche ostacolo ma col spacciar la parola regia e di V. Em.za speriamo superare il tutto. V. Em.za mi permetterà che le ricordi che per esser ben servita del sud.o, bisogna farlo restar contento e quieto d'animo, che sarà con la puntualissima osservanza di quanto qui se gli promette e col levargli costà tutte le brighe domestiche, facendogli trovare un paro di camere, ben aggiustate et il servitio di cucina moderato all'italiana, acciò n'habbia a divertire in altro il pensiero ch'in dipingere e con questa quiete potranno far capitale di lui tutto il tempo che voranno, havendo egli ancora molti anni da poter travagliare con spiriti vivaci. Veggo ben necessario che mi arrivi in tempo la rimessa del denaro e per dargli le duecento doppie per il viaggio e per promettergli li cento scudi il mese, non permettendomi lo stato mio presente di suplire del proprio e me dispiacerebbe che questo rispetto gli facesse perdere la compagnia de Monsignore suddetto.

[...]

39

1654

GIULIO MAZZARINO

Lettera ad Elpidio Benedetti, Parigi 15 settembre 1654

Parigi, AMAE, Mém. et doc., France 270, f. 295v-296, citata in LAURAIN-PORTEMER 1969, p. 399, n. 7

Mi piace che resti stabilito il viaggio del Romanelli et acciò lo possa fare prontamente avanti i freddi vi si rimettono questa sera mille scudi per darli li seicento scudi per il viaggio et il resto per quattro mesi anticipati. Egli havrà puntualmente tutto quello se gl'è promesso et per il vitto non essendo possibile di destinargli una cucina espressa ove egli habiterà, sarà meglio che habbia il denaro per potersi fare le spese a suo modo e mangiare all' hora che le parerà.

[...]

40

1654

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 21 settembre 1654

Parigi, AMAE, C. p., Rome 125, f. 466, citata in LAURAIN-PORTEMER 1969, pp. 399-400, n. 8

[...]

Il Romanelli si licentiò dal Papa con occasione di presentargli il quadro fatto d'ordine della S. tà S. rappresentante la condanatione della dottrina di Giansenio. Gli fece molte carezze e gli diede la sua benedizione. Barberino facendo di necessità virtù gl'usa ogni cortesia e vuole che parti sodisfatto.

Mons.re Vesc.o di Lodeve l'ha ricevuto in sua compagnia, ma volendo stare a vedere l'esito della malatia del Papa per differire la sua partenza quando che quegli morisse, non so quando gli succederà di mettersi in viaggio.

41

1654

Apoca, Roma 27 settembre 1654

Trascritta da F. Bussi in FRANGEBERG 2008, p. 134

In Roma a di 27. Settembre 1654.

Per la presente si dichiara qualmente il Sig[no]r Gio[vanni] Francesco Romanelli Pittore chiamato dall'E[minentissimo] Sig[no]r Cardinal Mazzarino al servitio di Sua Maestà Cristianissima, accetta l'honore della detta servitù nella seguente forma.

Che per il suo viaggio da Roma a Parigi gli saranno somministrate duecento doble di Spagna, et altrettante per il suo ritorno finito c'haverà di servire Sua Maestà.

Che in tutto il tempo, ch'egli si trattenerà al detto servitio, senza divertirsi in altri lavori, che nell'incaricatigli per ordine del Rè, e del sudetto Sig[no]r Cardinale, si debbiano pagare in Roma alla Signora Beatrice sua moglie [in margine: Cotesta Signora fu della Nobile Famiglia Tignosini] scudi cento il mese da cominciarsi dal prossimo Mese di Ottobre, del qual denaro si doverà tener conto per valutarlo nel prezzo dell'Opere, ch'egli farà.

Che secondo anderà finendo alcune delle Opere commessegli, si debbia stabilire il prezzo di essa, e valutato quello haverà havuto col sudetto assegnamento delli s[cudi] 100. il Mese, dargli il rimanente per il saldo di quell'Opera.

Che in Parigi si debbia dargli vitto, e commoda habitatione per lui, e per un suo giovane, e somministrargli tutto quello, che gli bisognerà per servitio de' lavori.

Per osservanza di che la presente con altra simile verrà sottoscritta dal detto Sig[no]r Gio[vanni] Francesco, e dal Sig[no]r Abbate Elpidio Benedetti come Agente del sudetto E[minentiss]mo Sig[no]r Cardinal Mazzarino.

Et in fede etc.

Io Elpidio Benedetti come Agente dell'E[minentiss]mo Sig[no]r Cardinal Mazzarino m[an]o p[ro]p[ri]a.

Io Gio[vanni] Francesco Romanelli affermo come sopra Mazzarino m[an]o p[ro]p[ri]a.

42

1654

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 5 ottobre 1654

Parigi, AMAE, C. p., Rome 125, f. 493r-v, citata in LAURAIN-PORTEMER 1969, p. 400, n. 9

[...]

Domani parte il Romanelli in compagnia di Monsù Gomont essendosi impegnato con questi per l'aprensione che la nuova disgratia arrivata a Mons. vescovo di Lodeve d'una sassata che in passando su la piazza della Minerva casualmente gli ruppe su il ciglio, fosse per ritardarlo anche qualche settimana [...]. L'altra consideratione che ha mosso il Romanelli di prendere questa altra compagnia è stata per fare il viaggio più speditamente, calculando di giungere costì 12 o 16 giorni prima di Mon.re Vescovo.

43

1655

REFERENDARIO [GIOVANNI DOMENICO?] MARCHISIO

Lettera a Carlo Giuseppe Vittorio Carron marchese di San Tomaso, Parigi 6 marzo 1655

Citata in *Schede Vesme* 1968, p. 939

Trovasi qui un pittore celebre detto il Romanelli. Costui fu chiamato tre o quattro giorni sono al Louvre, dove gli fu fatto vedere il protrato suddetto [Della principessa Margherita di Savoia, che sua madre Madama Reale sperava allora maritare al giovane Luigi XIV. Sposò poi il duca di Parma], acciò dicesse sopra di quello i suoi sensi, come pure fece in presenza del Re con le migliori maniere che potesse desiderarsi non in un giudice, ma in un parziale. In che ben s'accorse haver non leggermente colpite le soddisfattioni della Regina [...]

44

1655

REFERENDARIO [GIOVANNI DOMENICO?] MARCHISIO

Lettera a Carlo Giuseppe Vittorio Carron marchese di San Tomaso, Parigi 6 aprile 1655

Citata in *Schede Vesme* 1968, p. 939

Il Romanelli non è più stato al Louvre, prima per essere stato detenuto in letto molti giorni dalla gotta, e secondariamente perché convalescente travaglia nella sua stanza a formar i modelli delle pitture destinate ai nuovi appartamenti della Regina. Così da lui non ho potuto sapere cos'alcuna più dello scritto.

45

1655

Contratto di Michel Anguier e Pietro Sasso per le sculture della camera della Regina al Louvre, Parigi
4 dicembre 1655
CHERON 1855, p. 204

[...] en la présence de noble homme Nicolas Desvotz, conseiller du Roy et controlleur général desdits bastiments de faire faire bien et duement au dire d'ouvriers et gens cognoissans, tous et chacuns les ouvraiges et ornements de stuc que Sa Majesté a résolu de faire faire présentement à la voulte de la chambre du nouvel appartement de la Reyne sa mère au dessoubs de la gallerie des peintures du Louvre, ainsi qu'ils sont particulièrement représentés au modelle en petit qui en a été fait par le sieur Romanelli peintre italien que Sa Majesté a fait venir de Rome pour peindre à fresque les tableaux de la voulte et montré audit sieur Pietro sans aucune chose changer esdits ouvraiges à accomplir sous quelque prétexte que ce soit, comme aussi la grande corniche du pourtour de ladite chambre qui n'est marquée dans le modelle, laquelle sera faite ainsi qu'il sera ordonné audit entrepreneur, lequel fournira pour cet effet tous bons stucs, mortiers et autres matières propres et nécessaires pour ledits ouvraiges [...]. Comme aussy enduire et encoller proprement tous le lieux ou doit peindre le sieur Romanelli...

46

1655

LOUIS FOUQUET

Lettera a Nicolas Fouquet, Roma 23 agosto 1655
Citata in DE LEPINOIS – DE MONTAIGLON 1862, p. 294; THUILLIER 1960, p. 104

[...] Romanelli, qu'à fait venir Son Eminence, estoit un des plus tolérables à Rome, et, quand néantmoins les Romains le voyent estimer, on diroit à veoir leur grimace qu'on les veut assassiner. Ce Romanelli néantmoins a fait quelques bons tableaux, mais ils l'accusent d'une médiocre exécution et de nulle invention. Il seroit bon qu'en France on fit examiner ce qu'il fait et qu'on en jugeast. [...]

47

1655

NICOLAS DE BRALION

Les curiositez de l'une et de l'autre Rome, ou Traité des plus augustes temples et autres principaux lieux saints de Rome chrestienne [...], livre premier, Paris 1655, p. 198

Section seconde. De l'église de S^t Pierre. Chapitre IX.

La Chapelle qui est à l'opposite est de la Presentation de la Vierge, le Tableau est de François Romanelli de Viterbe.

Edizione del 1669 senza nessun cambiamento

48

1656

JEAN-BAPTISTE COLBERT

Lettera a Giulio Mazzarino, 29 maggio 1656
Citata parzialmente in de LABORDE 1846, p. 174, n. 52.

V. E. me donnera ses ordres, s'il luy plaist, touchant M. Romanelli: M. Ondodej lui pourra dire en quels termes il est demeuré avec luy touchant son paiement.

[Riposta di Mazzarino a margine] Je pourvoyrai à ce qui regarde le sieur Romanelli la semaine prochaine.

49

1656

GIULIO MAZZARINO

Lettera a Jean-Baptiste Colbert, La Fère 12 giugno 1656

Parigi, AMAE, Mém. et doc., France 894, f. 269, citata in COJANNOT 2003b, pp. 179-180, doc. A10.

[...] Le s^r Romanelli, ayant achevé la seconde chambre de la reyne, fait instance pour avoir de l'argent, dont il dit avoir grand besoin. Il faut luy donner deux mil escus et en tirer son receu. Cet argent vous peut estre fourny par le sieur Ratabond, s'il en a retrouvé, sinon vous prierez de ma part M. le procureur général de le donner, et que cela soit exécuté sans faute et sans délai, ayment mieux, s'il ne se peut faire autrement, donner du mien afin que led. s^r Romanelli continue à travailler gayement et diligemment au reste, ainsy que vous luy recommanderez de faire de ma part.

[aggiunta autografa di Mazzarino] Je vous prie de faire payer les deux mil escus au s^r Romanelli sur l'estat-moins de son travail, quand mesme je devrois avancer cette somme de mon argent [...].

50

1656

GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

Lettera a Francesco Barberini, Parigi 30 novembre 1656

Città del Vaticano, BAV, Cod. Barb. Lat. 6475, f. 151, citata in POLLAK 1913, p. 56, doc. 13

Emin.^o et Reverend.^{mo} Sig.^r e Prê mio Colend.^{mo}

Le feste del San.^{mo} Natale mi porgono l'occasione da me aspettata per pregargli da Dio felici(ssi)me et anco testificarli la continovata mia servitù carica sempre di oblihi infiniti verso la bontà di V. Em.^{za} della quale riconosco ogni mio avanzamento et essendo alla fine del opera che faccio per la Maestà della Regina crederò presto esser di persona a baciare le veste a V. E.^{za} et intanto la supplico continovarmi la sua protettione e credermi sempre il più devoto e più obligato servitore e con ogni sommissione gli faccio Humil.ma riverenza.

Parigi li 30 nov^e 1656

Di V. E.^{za}

Humil.^{mo} Dev.^{mo} et oblig.^{mo} ser.

Gio Fr.^{co} Romanelli

51

1657

Federico Cenami

Lettera a mittente sconosciuto, 24 gennaio 1657

Roma, Archivio di Stato di Roma (ASR), Archivio Lante della Rovere, Carte Vaini, 747/7, cc. sciolte e n.n (non numerate); citata in BRUNO 2007, p. 328, n. 55.

[...] Non è necessario che il s.r Elpidio sappia che V.S. Ill.ma habbia maggior somma di denaro nella mani, e di quello li pagherà sarà necessario ne ritorni ricevuta che dichiarati esser denaro del s.r Romanelli di Parigi.

52

1657

Federico Cenami

Lettera a mittente sconosciuto, 24 maggio 1657

Roma, Archivio di Stato di Roma (ASR), Archivio Lante della Rovere, Carte Vaini, 747/7, c. sciolta e n.n.; citata in BRUNO 2007, p. 323.

[...] informarsene dal s.r Romanelli [...] come pratico del paese ne li potrà dire il certo, così tanto potrà avvisare circa fare il prezzo et la mano de' Pittori.

53

1657

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 28 maggio 1657

Parigi, AMAE, C. p., Rome 132, f. 409, menzionata in LAURAIN-PORTEMER 1969, p. 394 e trascritta in P. MICHEL 1998, p. 75

Giunse il Romanelli a Viterbo, di dove mi ha scritto che V. Em. desidera certe tele d'oro depinto. Me l'intenderò seco perché l'Em. V. resti servito [...]

54

1657

GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

Lettera a Francesco Barberini, Viterbo 10 ottobre 1657

Città del Vaticano, BAV, Cod. Barb. Lat. 6475, f. 160, citata in POLLAK 1913, pp. 57-58 doc. 16

Emin.^{mo} et Reverend.^{mo} Sig.^r et Prôn mio Colend.^{mo}

Il trovarmi in letto con la podagra che sono otto giorni sarà causa che non potrò dar parte a V. Emin.^a del male della Città puntualmente perché il Dolor proprio fa trascurare il male altrui, Sento però che non lascia di seguitare con nuovi casi [...]; nel resto della Città si passa assai bene, le piogge continuavano ogni giorno, non sò se a questo male si(i)no giovevole, sò bene che alla mia podagra per simigliarsi alli tenpi di Parigi non mi fanno gran bene, e questa volta mi a volto sprovisto perche speravo di fare un siroppo da me provato in francia assai utile [...]

Viterbo li 10 di ottobre 1657

Di V. E.^{za}

Devo.^{mo} Hum.^{mo} et obl.^o Ser.^e

Gio F. Romanelli

55

1657

ASCANIO AMALTEO

La Regia habitazione dell'angustissima Anna d'Austria Regina Cristianissima [...], Parigi 1657, pp. 1-66, conservato presso la Bibliothèque Sainte-Geneviève, 4 L 568 (2) Inv 421 FA e edito parzialmente in BODART 1974 [1975], pp. 43-50

Cfr. trascrizione Bodart *Explicazione della camera della Francia* (2 pagine)

IN ASCANII AMALTHEI EQVITIS versus, quibus oppicta nuper, & afficta nudis pridem & incultis Luparae fornicibus ornamenta luculentissime describit.

Quae Regina parens, superùm gratisima cura,

Aestivo posthac sidere tecta colet,

Accitus Tiberis ripâ decoravit Apelles,

*Sic varium toto fornice ridet opus;
Hinc quoque Phidiaci pendent signa aemula coeli,
Formavit priscâ quae novus arte Myro.
Historiae si te ambages, & sparsa morantur
Symbola, AMALTHEI carmine doctus eris;
O fortunati artifices Interprete tanto
Non habuit Zeuxis, Praxiteles que parem.*
MADALANET

p. 1

CAMERA DELLA FRANCIA ALLE GLORIE
DEL RE

ODE

*Quai celesti vaghezze, e quai splendori
S'apron repente à serenarmi il ciglio?
Inerme di consiglio
Con divoti stupori
Cede il mio senso à così bel destino;
Mà già Colei, che'l sacro plettro move
Vien meco, e m'avvicino
A' venerar la Francia, e'l Franco Giove.*

p. 2

*Della Senna Real Ninfe festose,
Ch'alla Reggia del Sole il piè irrigate,
L'humido crine ornate
Di ligustri, e di rose,
E à la mia Clio sù le inchinate foglie
Siate scorta pomposa; il nostro vanto
Immense glorie accoglie,
Se al Monarca divin scriamo il canto.*

*Cetra c'hinni immortali alta risuoni,
Palma, che svelta in Pindo ogn'hor fiorisca,
Lode, che non languisca,
Tromba, ch'eterna suoni
Sian de la gloria sua Ministre fide;
Già da nume fecondo in lieti carmi
Al nostro ardor s'arride,
E concordano al suon timpani, ed armi.*

p. 3

*Colori peregrini, à cui diè il Sole
Con raggio oriental sensi, ed affetti,
Percui di vivi oggetti
Spira la Regia mole,
Meglio del canto mio parlar potrete;
Voi prodigi del' arte, e del' etate,
Che in forme così liete
La Francia ornate in pria, voi l'esaltate.*

*Sacro LUIGI, al cui temuto Nome
In cuna offrì mature glorie il fato,
Alla cui destra è dato
Tener le forze dome
Di nemico destin, d'odij rubelli;
A' Voi stesero qui perpetuo voto
Immortali pennelli,
Perche à voi s'è consacrì un stil divoto.*

p. 4

*Da trè Numi concordi ecco innalza
In Ciel seren la trionfante insegna,
Che vittorie disegna
Su'l Gange, e che spiegata
Bisanzio ancor paventa: ecco i tre Gigli,
Il cui puro splendor qual'hor s'aperse
De l'Aquile gli artigli,
Dè Leoni il furor franse, e disperse.*

*Pensier sublime in su le destre pure
Di Marte, di Cillenio, e de la Diva
Cui sacrata è l'oliva,
Posar celesti cure:
S'è s'è le glorie tue Francia guerriera,
Gli studi, el' arti tue vasto Parigi,
D'eterna Primavera
Gareggiano ad' ornar la Fiordiligi.*

p. 5

*Ecco vicine al simbolo eloquente
Le delizie del Regno, e de le Genti,
Che in feraci contenti
Godon vita innocente.
Felici à cui due Numi, & à cui voti
Un LUIGI, e un PHILIPPO ANNA produsse,
Né cui petti divoti
Per sacrar pura sede Altari istrusse.*

*Nel fertil sen de' vostri campi ameni
Cade prodigo in flusso infrutti, e in fiori,
Qui di Borea i rigori
Tempran aure serene,*

*E d'Austro il fiato è à questo Ciel soave,
Qui dove Bromio i suoi tesori aduna
Cerer d'ariste è grave,
E su i doni d'Amor ride fortuna.*

p. 6

*Ricche d'Armenti, e di cultor fedeli
Ridono le Campagne à Ciel benigno
Ed' influsso maligno
Son prive terre, e cieli;
Qui di vera virtù son le miniere,
Con l'honore il valor qui lieto accampa.
E nel' alme sincere
Gran tributo à gran Rè la fede avvampa.*

*Qui gran gioie predice al suo bel Regno
Il sembante seren del' alma Pace;
Questa l'horrenda face,
Spenta su'l fuoco sdegno
Di strani insulti, e di nemico scempio
Sicuro alfin l'Agricoltor festeggia,
E innanzì al chiuso Tempio
Di Giano il Pastorel nutre la greggia.*

p. 7

*O di madre crudel figlia benigna,
Dono del Cielo, anzi del Ciel tesoro
Tu che l'età dell'oro
Puoi trar dalla ferrigna,
Scendi ridente, e de tuoi fregi altieri
Spargi nunzia d'Amor Regno beato,
A' suoi forti Guerrieri
Far un dono di te vuole il DIODATO.*

*Vinto il furor dele nemiche spade
All'Europa darà pace, e alla fede,
E, volto il Regio piede
A'le Sirie contrade,
Gli Egizij scettri, e le Caldee corone
Precorerranno à lui pomposi omaggi,
Già gli orgogli depono
Tracia, e treman di Cintia i freddi raggi.*

p. 8

*Al'hor vedransi in su i feraci solchi
Meglio sudar volti in aratri i scudi,*

*E risuonar gl'incudi
D'armi sol di Bifolchi.
Pace non ricasar guerriero Regno,
Tanto in mille trionfi invitto oprasti,
Che men fiero, e più degno
Tésalterà, se per Lei sol pugnasti.*

*Palme al divo LUIGI intanto appreste
L'Enfrate, el' Nilo, e à la più estema Teti
Per i Gallici Abeti
Perdonin le tempeste
Il nembroso Orione, e Borea fiero;
D'ogn' alma già trionfator giocondo
Vuol con soave Impero
Soggiogar nò, mà far beato il mondo.*

p. 9

*Voi del' immenso Regno humidi honori,
Erranti Numi, e rinascenti Vegli,
Nè cui fugaci spegli
Miransi i Franchi allori,
Rodano fier, gonfia Garonna, e vasta:
Rapida Loira, e tu placida Senna,
Il vostro corso basta
A' publicar ciò, che'l mio canto accenna.*

*Con sì esteso confin le Gallie sgiunge
Il Varo alpin dale Britannie rive,
Che nelle fiamme estive
Mentre quel'arde, giunge
Il giorno à pena à scintillar su queste;
Tal, che nel mondo un'altro mondo istrutto
Sì gran Regno direste,
E compartito entro il suo giro il tutto.*

p. 10

*Mà nell'augusto sen del Sol de' Regi
Se stesso il Cielo, e sue virtù concesse,
Marte i suoi vanti espresse,
Temi, e Palla i suoi pregi;
Apollo hà in fronte sua rai manifesti,
Il fulmine, e'l Tridente hà in scettro antico;
Amor solo tu resti
Fuor del suo cor, se pur non sei pudico.*

ESPLICAZIONE DELLA CAMERA DELLA FRANCIA

I tre Gigli d'oro sostenuti all'aria d'un Ciel sereno da Marte, da Pallade, e da Mercurio, amplamente dichiarano l'industria, e la dotta applicazione del Pittore, che sotto alla volta della Camera, che s'intitola della Francia, ha spiegata l'insegna, che dall'universo si fa conoscere, e rivivere.

Da l'uno de'lati, diverse rappresentazioni di popoli, che godono delle delizie del più fertile, e più libero paese del mondo, significano la dovizia del Regno, altresì, che l'abbondanza de'frutti, delle biade, e d'ogni altra cosa, che soggiaccia all'uso, e commodità di questa gran nazione.

Dall'altro la Guerra in sembianze favorevole estingue sopra armi abbattute la face sue; e la Pace con sguardo sereno applaude [p. 11] all'opera, e spiega nell'attributo, che riguarda l'auttorità, e la clemenza del Rè, il motto, *De Bello Pax*; Il tempio di Giano pure si vede chiuso da una parte del quadro; E i quattro fiumi principali della Francia, fatture di finissimi stucchi, servono di ornamento ammirabile à questa sontuosa stanza; E vi dimostra la Senna la sua placidezza, il Rodano la ferocità, la Garonna la gonfiezza, e la Loira la sua lunga, e tortuosa peregrinazione.

Le vaghezze poi ricchissime d'oro, e di maestria, che ne' componimenti, e proporzioni della volta appariscono, sono degni accessorij di opera così squisita, e di così industriosa meraviglia.

DELLA CAMERA DELLE VIRTU

È proprietà dovuta il titolo di quest'Augusta Camera à gli attributi, che in campeggiano, e altresì devesi nominare delle Virtù, perche le rappresenta, che per esser stata eletta al riposo della maggiore, e più virtuosa Regina dell'Universo: Mà pure più di semplice correlazione, che di esatta proprietà porterebbe questo carattere, se le Virtù, che figurate in essa si vagheggiano, non si ammirassero esemplari nell'anima nobilissima di tanta Maestà. La mia penna con volo temerario ha voluto alzarsi à significare i sentimenti del più illustre pennello del secolo, e le mie Muse in-[p. 12]vaghite di sì eccelse maniere, non hanno potuto astenersi d'esplicarle.

Habbiasi questo mio assunto qualsivoglia successo à gli eruditi, purché si sappia, che l'humiliatione, e l'ossequio in cui vivo à questa gran Regina, sono stati i motivi del mio ardire.

Descrittione delle Figure

Vedesi la *Prudenza* in uno de' quattro compartimenti ò mezze volte de' lati della Camera, rappresentata da una Donna di grave aspetto, che in mano ha un serpe, e si contempla in uno specchio, che dalla *Vigilanza* gli viene esposto; le proprietà di questa Virtù vengono significate nell'orologio da Polve, e nel Compasso, che sopra di lei tengono due Fanciulli.

La *Giustizia* di rimpetto ad essa, con la destra stringe una spada ignuda, e con l'altra uno scettro, e si appoggia sopra alcuni libri di legge: A lei vicina stà la Pace c'hà nelle mani un ramo di Olivo e 'l Cornocopia; sopra di esse due fanciulli, colla bilancia, e coll'archipendolo, mostrano gli attributi di questa Virtù.

[p. 13] La *Temperanza* dall'altro lato con un freno in mano applaude alla Castità, che con sferza di spine scaccia l'Amor lascivo; Di sopra l'acqua pura, che da un vao di cristallo vien versata in un altro, che di vino traspare, è 'l costume di Virtù così sublime.

La *Fortezza* d'incontro à lei in sembianza di Pallade appoggiata à una base di marmo sostiene la Mazza d'Ercole, seco è un Giovine, che frena un Leone; e di sopra due Puttini con due corone di quercia e di alloro, mostrano i trofei di questa Virtù.

Di sotto alla volta sono le tre Virtù Teologali; la Fede con la croce, e col Calice; la Speranza con l'ancora; e la Carità con Fanciulli. In mezzo, e più alta di queste siede la Divinità ammantata di candida veste, circondata di splendore, e con tre fiamme sopra il capo; tiene un libro chiuso in una mano, e nell'altra un cerchio d'oro.

Nelle due faccie della Camera vi sono due storie del vecchio Testamento; l'una che figura la Virtù di Esther, che tramortisce innanzi ad Assuero, e l'altra della famosa Giudita, che colla spada mezza snudata s'accosta al letto d'Oloferne.

[p. 14] A'gli ornamenti poi, che ne gli stucchi di meravigliosa struttura, e figure ricchissime d'oro, appariscono in questa sontuosa Camera, si allude di quando in quando nel filo della composizione.

p. 15

CAMERA DELLE VIRTU. A QUELLE DELLA
MAESTA DELLA REGINA

ODE

*Lungi Profani, è il Tempio
Questo delle Virtù: qui s'introduce
Chi qual'Aquila al Sol sguardi hà sicuri;
Fuor di mortale esempio
L'Arte produsse qui ciò che riluce
Della più eccelsa Idea nè i sensi puri:
Su questi egregi muri
Vaga ò mente divota, e segui intanto
Nè i spazij del pensier dell'occhio il vanto.*

p. 16

*Dalla Terra sbandite
Queste pure del Ciel Figlie innocenti
Trà le sfere natie spledean serene;
Mà con luci gradite
Mirando di là su l'afflitte Genti
Condur prive di lor vita di pene,
Chiesero al sommo Bene
Di ricondursi in terra; ed in quel punto
A' pennello immortal si diè l'assunto.*

Interpreti dell'Arte

*Colori industri, à cui discreti inganni
Cede vinta Natura il proprio bonore;
Tante da Voi cosparte
Celesti meraviglie al tempo, e à gli anni
Tescono insidie, e scemano il rigore,
Per voi tanto stupore
Effigiato è qui: mà queste Dive
Della grand'ANNA in sen son vere, e vive.*

p. 17

*Quella che con la destra
Un angue stringe, e alle cui luci intente
Offre un terso cristal la Vigilanza,
E la saggia Maestra
De' i Numi, e delle Genti; e nel prudente
Sen dell'Augusta Donna hà Regia stanza;
La sua ferma costanza
Titubanti ammirar Francia, e Parigi
Madre, e Tutela al Regno, e al suo LUIGI.*

*Dell'Alma sua il trofeo
Splende trà gli Astri tal, che alzato al Cielo
Da pargolette man spiegarsi vede.
Mostra quanto poteo
In penetrar gli eventi il suo gran zelo,*

*C'hebbe fermo il pensier girando il piede,
Qui del tempo le prede
Siano tronfi suoi, ch'all'opre, e al passo
Fù la Prudenza sua moto, e compasso.*

p. 18

*L'altra imagine viva
Dell'eterno poter, che gli empi, e i giusti
Colla spada, e co'l scettro orna e corregge;
E la perpetua Diva
Di Dio Ministra, che i pensieri augusti
D'una tanta Reina informa, e regge;
Per lei la dotta legge
Unita con la Pace in forme liete
Dolci frutti, auree messi, e olivi miete.*

*In Lei vive immortale
L'incorrota equità, che in pria sostenne
Sposa Regina, E Vedova Regnante;
Sempre con mano eguale
Sopra i popoli suoi la Lance tenne
Ogni giuditio suo giusto, e costante;
Al suo gran Trono innante
Dassi il premio à Virtute; e'l vitio infermo
Dà suoi puri splendor non trova schermo.*

p. 19

*Quinci l'ordigno industrie,
Ch'è del senso rubel freno, e ragione
Mostra la Temperanza espressa al vivo;
Ella mira l'illustre
Compagna sua, la Castità, che pone
Con aspra sferza in fuga Amor lascivo;
Ed Egli fugitivo
Dal vicino rigor se'n vò non meno,
Che lontano d'ogni hor dal Regio seno.*

*Trà le gemme, e trà gli ostri
Sù'l trono eccelso, ove il splendor dè gli Avi
Unito à i Gigli d'or la stabiliro,
Qual trà i rigidi chiostri
Questa Virtù suol nè pensier più gravi
Di smoderate voglie esser martiro,
É del Real desiro
Degno attributo, e i suoi temprati affetti
Del Celeste piacer pascon gli oggetti.*

p. 21

*Del suo gran Core armata
Quai prove Ella non diè di sempre invitta
Gl'influssi in sostener d'inique stelle?*

*Sù la base appoggiata
Della propria Virtù, non parve afflitta,
Che nel mirar la fedeltà rubelle;
Cadde ogni mostro imbellesse
Al suo Valore, e serenato il Regno
Rimaque la pietà, però lo sdegno.*

*Con simbolo eloquente
Del fortissimo sen qui vive espressa
In sembante seren l'alta memoria;
e la Clava possente,
Che dipinta sostiene mano indefessa
Addita à i Mostri ancor la sua Vittoria;
Corone à tanta gloria
Tesce, pur come qui, di quercia, e alloro
Nè i giradini del Ciel d'Angeli un Coro.*

p. 21

*Mà con volo divoto
Ergi Musa lo stile, e in più sublime
Parte più chiari oggetti alta vagheggia;
Colà un perpetuo moto
Del' Olimpo Celeste in su le cime
All' alma sua Real forma la Reggia;
Là sù, dove lampeggia
Di triplice balen la mente eterna
Da tre fiamme codotta, Ella s'interna.*

*L'una, ch'alza fastosa
Con sacra cura il riverito Segno,
Cui l'Inferno paventa, e'l Cielo honora;
E che in mano pietosa
Hà il Calice di vita, il nobil pegno,
Che la Sposa Fedel consacra, e adora;
Porta in fronte l'Aurora,
Che per eterni dì con puro piede
Assicura il camino à Regia fede.*

p. 22

*L'altra, che in mezzo à i flutti
Della vita mortal getta sicura
L'Ancora sacra, e hà in naufragi à scerno,
Gode vicini i frutti
Del suo lungo sperare, e sù futura
Pace si statuisce un ben superno.
Questa di scettro eterno
Vuol' erede una man, che sù la terra
De' Nemici dell'Huom vinse la guerra.*

*La terza, ò quanto all'opre,
Al nobil sguardo, e al generoso aspetto
Le Sembianze Reali in se raccoglie!*

*Ella in se stessa scuopre
Quanto contiene in se l'augusto Petto,
Che ancelle in Carità fece le voglie:
Alle supreme soglie
Son questi i gradi; al Ciel per loro vassi
Fede ne fan della Grand'ANNA i passi*

p. 23

*Per lor là sù si giunge
Dove in trono di luce, e in manto puro
L'alta Divinità commanda al Fato.
In sua man si congiunge
Il cerchio eterno, e'l gran Volume, oscuro
A terreno saper, quivi è illustrato;
Di splendor triplicato
Porta diadema, e da per tutto estesa
Da se stessa, e in se stessa è sol compresa.*

*Già da fiamme diivine
Percosso il Ciglio, al balenar sereno
Cede, e men' alto à contemplar riviene;
Sparsa di pure brine
Chi è Colei, ch'alle sue fide in seno
Dinanzi al temuto Rè caduta isviene?
L'illustre Ebraea che ottiene
Con atto humil' dal Regnator Consorte
A'i congiunti, à i nemici, e vita, e morte.*

p. 24

*Fasti antichi tacete
I vostri vanti, e sian tributati eterni
I trofei di Giudea d'Austria à gli honori;
Parti d'ire inquiete
Furo i vostri contenti; e gli odij alterni,
Benche giusti dier moto à lor furori;
Da moderni splendori
Estber confusa è qui, vinto Assuero:
Salva, e perdona ogn'hor d'ANNA l'Impero.*

*O come saggio unisti,
Illustre Romanelli, à vive forme
I desiri, che nutre ov' Ella regna;
Quella, che coloristi,
Vedova invitta, e che al Tiran, che dorme
Non eseguita ancor morte disegna,
All'Universo insegna
Con lingua di pietà; che il Regio Core
Hà la strage de' gli empi anche in orrore.*

p. 25

*Musa ancor più diresti;
Mà usciam dal Tempio, e con ardor simile*

*A' vicini stupor stendiamo l'ale;
D'ANNA à i sguardi celesti
Forse avverrà, che'l nostro canto humile
Acquisti in tributar premi non frale:*

*Che all'alma sua Reale
Meglio, che qui non fan gli ori lucenti
Son di Pindo i sudor grati ornamenti.*

p. 27

PER LA CAMERA DE GLI EROI ROMANI

Al Pensiero eruditissimo del Pittore, che in questa Camera campeggia, deve come necessaria unirsi la sequente applicazione, e da gli oggetti diversi dè più illustri antichi Romani, trarre gli encomij dell'Eminentissimo, che in questa etade fiorisce per le glorie della Francia, e per Soggetto delle lodi del mondo tutto. Non essendo però Historia più ampla, ne più nota di quella delle sue memorabili azioni, non pretendo con tocchi si leggieri, che di far un'indice, più, che una relazione [p. 28] de gesti famosi di sua Eminenza; riducendo in ossequioso compendio un racconto, che richiede più volumi che periodi.

Sotto alla Volta della Camera, è dipinta Roma, in forma di Monarchessa armata, et adorna d'ogni più augusta Maestà; A'lei d'intorno l'istoria, la Poesia, e la Fama, l'assicurano dall'ingiurie del Tempo, che pure qui si vede volar sotto à i suoi piedi. Lè Istorie di Muzio Scevola, del Ratto delle Sabine, di Scipione Africano, e di Cincinnato occupano pomposamente i quattro lati; egli ornamenti di basso rilievo, che in distanze proporzione, rappresentano Tuzia, Curzio, Numa, e Romolo, contribuiscono e all'attributo, e all'ornamento delle grandezze di Roma.

p. 29

CAMERA DE GLI EROI ROMANI. A MERITI SUBLIMI DI SUA EMINENZA

STANZE

*A Voi dè sette Colli honori alteri,
Specchi d'alte Virtù, pompe del mondo;
Alle cui spade, al cui parlar facondo
Corsero à triburarsi e scettri, e imperi;
A' Voi giusti, e severi
Oracoli del Tebro, in quest'Augusta
Stanza Clio se ne vien d'palme onusta.*

*ANNA il produsse, Ella che i Regi Iberi
Concesser per haver emoli in terra;
Regi, che alfin co'l Ciel farria la guerra,
Se i Galli contro lor fosser men fieri.
Mà dove, ò miei, pensieri?
Cantiamo di Roma; e dian vigore à i carmi
Di GIULIO le Virtù, di Francia l'Armi.*

p. 30

*Perde Grecia delusa à te vicina
Gli allori, onde si cinse in pria la chioma;
Gran terror delle Genti aurata Roma,
Secondo Ciel dè Dei, sponda Latina:
Mentre d'Alba divina
Quì fregi il nobil crine, ecco prodigi,
In Roma i Franchi Numi, Ella in Parigi.*

*D'invitto Cor, d'alto sapere ornato
Alle Porpore sacre il pregio aggiunse,
E dal suol di Quirino in Francia giunse
A' stabilir di Roma antica il fato:
E, se non che turbato
Da vapor ribellante il Ciel Francese,
Già terminate havaria sue vaste imprese.*

*Quì de la Senna inn riva, ove la Reggia
Del Monarca più eccelso Europa onora;
Di splendor peregrino il crin-t'indora,
Edi raggio stranier viè più lampeggi;
E qual'hor ti vagheggia
Benche dipinta il gran LUIGI; ò quanto
A'i sguardi suoi puoi rapportar di vanto!*

p. 32

*Questi, che ammira qui l'occhio invaghito
Fasti, e glorie Latine, ò Romanelli,
Cura dovuta, à i dotti tuoi pennelli
Con stimolo fatal fecero invito;
Cosi del Lazio lito
Nel colorir gli honor tua industrie mano
Pinse i trofei del Sacro Eroe Romano.*

p. 31

Il suo costante oprar, suoi spiriti egregi

*Alle figlie del Sol crescono i vanti;
Che nell'offrirsi qui di Roma innanti,
Sono del merto suo dovuti fregi;
Ministre de' suoi pregi
Veglian le Muse, e à propagar sua gloria
Stanca la fama il vol, suda l'Istoria.*

p. 33

*O del prisco valor fiamme sepolte,
Di mille estinti Eroi glorie passate,
Vivreste Voi, se da Virtù scordate
Foste nel cieco oblio per' anco involte?
Sò, che al Tiran ritolte
Da penna studiosa, e casto alloro,
Durate eterno suon di tromba d'oro.*

*Mà Voi, dotte Sorelle, alla cui cura
I gesti del gran GIULIO il Ciel commise,
E tu veloce Dea, che in mille guise
Empi del Nome suo l'età futura;
Quando con più sicura
Sorte, ò con più sublime, i studij vostri
Accordar cetre, ò distillaro inchiostri?*

p. 34

*Qual'hor della grand'ANNA il Ciglio altero
Sopra queste memorie alto s'aggira,
E che in vivi trofei da Lei si mira
Come in pria dilatò Roma il suo impero;
Quai del Regio pensiero
Sono i contenti; or che su'l franco suolo
Stringe i pregi di molti un ROMAN Solo?*

*Sà che in lui solo, e nel suo nobil core
Ogni Virtù Romana il Cielo accolse,
E, che all'ora à gli Antichi il vanto tolse,
Che diè prove su'l Pò d'alto valore;
L'accampato furore
Sedò di squadre irate; e con la voce
Fè teatro di Pace il Campo atroce.*

p. 35

*Poscia al Giusto Monarca Egli s'accinse
A' consacrar co' i giorni suoi la fede,
E in Francia à pena ebbe fermato il piede,
Che un funesto destin da lei respinse;
Tartareo incendio estinse,
Ch'ardea nel suo bel Regno; e sol con forte
Facondia aprì del fier Sedan le porte.*

*Mille trionfi, e mille glorie aduna
La franca sorte al Successor d'Armando,*

*E del Divin LUIGI il Regio brandò
Per sua mano temprar volse fortuna;
Egli à la Regia cuna
Diè i primi moti; e insegnò al destino
A' nodrir frà i trionfi il RE bambino.*

p. 36

*Sua infaticabil cura, e' l suo consiglio
In vista di Rocroi gli Hosti disperse;
Roses per lui lacere mura aperse,
E germogliò su'l Reno il franco Giglio;
Spezzando ogni periglio
Fè i fulmini volar su'l mar Tireno,
E al superbo Longone impose il freno.*

*Spinse poi trà gl'insubri il franco ardire,
A' cui per scorta diè l'Aquila Estense,
In tal stagion fiamme intestine spense,
Gli affetti avvinse, e trionfò de l'ire;
Fatti i nembi sparire,
Bellagarda domò, Guisa disciolse,
E un minacciante influo à Ghienna tolse.*

p. 37

*Indi squadre straniere, e insultati
De la Sciampagna in sen vinse, e disperse,
E domato Retel, tosto converse
Le falangi sorprese in trionfanti;
Mà più fiere, che innanti
Scuoton face infernal le Furie orrende,
E di fiamma civil Francia s'accende.*

*Qui Voi chiamo à vicenda opre sì conte,
Che i Cittadin di Roma Eroi rendete,
Poiche ignoto non m'è, che mal potrete
Dè MAZARINI honor mettervi à fronte;
Altri l'invaso Ponte
Solo difenda; altri sì vivo ardore
De la destra punisca ardito errore.*

p. 38

*Altri per contentar la brama audace
Di voragine cupa entro vi salti,
Alti tolto all'Aratro, ascenda à gli alti
Fasci, che sprezzati, e torni alla sua pace;
Altri con petto audace
Africa invada, e con memorie degne
Sommetta il Nilo alle Latine insegne.*

*Che da pregi sì grandi, e manifesti
E gloria, e merto il confessarsi vinti
A' quegli, che mirò Francia distinti*

*Del nostro EROE nè i più penosi gesti;
Altro è influssi funesti,
S[t]ragi intestine, e ribellanti sdegni
Sperdere, e serenare e Regi, e Regni.*

p. 39

*Troncò l'jdra crudel Romano Alcide,
Che de la Senna funestava i Campi,
E del suo sguardo à i riveriti lampi
Nel Regno, che salvò la Pace ride:
D'acque torbide, e infide
Ei purgò la Garonna; e all'hora porse
L'ultima man, che'l stretto Arras soccorse.*

*Nel sen de' Regni lor gettò il spavento
Al Belga, e all'jspan; ridusse à un punto
La gran lite di Fiandra, e quasi giunto
Provò quel, che ella teme estremo evento.
A' suoi pensieri intento
Valenza assalse, e sù le mura jbere
Spiegò l'Estense Eroe Franche bandiere.*

p. 40

Coon vigile consiglio, e ferma cura

p. 43

Della Camera d'Apollo, e Diana

La quarta Camera, che di ricchezza, e d'arte v'è del pari colle altre, è nominata d'Apollo, e di Diana, tenendo sotto alla volta le immagini di queste due Deità. Dalle medesime traggonsi le rappresentazioni della ricompensa della Virtù, e della punitione del Vizio: Poiche in una delle faccie principali si vede Apollo in atto maestoso, e cortese, che incorona le arti liberali; E nell'altra opposta, Diana, che punisce [p. 44] l'ardire d'Atheone. Nell'uno de' lati questa Dea scende dal Cielo contemplando Endimione, che dorme; e nell'altro Apollo con sembiante severo fa eseguire il patuito castigo contro Marsia.

Nè gli Angoli poi sono vivamente espresse tutte le stagioni dell'Anno e in quattro medaglioni di stucco, sotto alla volta li quattro Elementi servono di grato ornamento, come pure in due distanze l'Anno e le Hore. Da queste figure s'è havuto il motivo di spiegare nella Canzone seguente le lodi Universali del Regno, e della Nazione Francese e in particolare di alcune Dame, Principi, e Personaggi à quali, tra un numero infinito à cui professo ogni ossequio, io mi conosco più tenuto e d'obbligo, e d'inclinazione, A' tre de' più chiari spiriti di questa Città, come pure ad uno de' più squisiti ingegni d'Italia ho tributato un picciol segno di dovuta riconoscenza. E perche ne' Paesi esterni, ed in Italia in particolare (à cui si raccomanda questa mia operuccia) si sapiano distintamente i Nomi, le famiglie, e le qualità delle Dame, Principi, Cavalieri, e altri soggetti, di cui qui honoro la memoria; hò giudicato convenevole la qui seguente nota, nell'istesso [p. 45] ordine, che i Nomi loro sono ne' Versi compartiti.

*Monsieur Cornelio, Monsieur l'Abbate Menagio, e Monsieur Chapellain
Poëti, e spiriti ingegnosissimi;
Poi riprendendo il filo de' gli altri, vien nominate.*

*Hà la fortuna in sua ministra indotta,
Vinta hà l'invidia, e con fatal condotta
D'ogni Vittoria il suo gran Rè assicura;
Sotto à certa misura
Tien la sorte, e gli eventi; e sempre visto
E provvedere à quel, che in pria hà previsto.*

*Mà tra ogni altra Virtù, che in lui risiede
Quasi Regina la Clemenza splende
Tutti i pregi d'Astrea Sola contende,
E l'impero de' cor Sola richiede;
Ogn'altra gloria eccede
In alma egregia il perdonar: di Nume
Più che'l rigore è la pietà costume.*

p. 41

*Dunque Voi, che d'intorno in vivi oggetti
D'ANNA sublime il bel soggiorno ornate,
Stelle del Ciel latin, bel sò, che fate
Apparato pomposo à i Regij tetti;
Mà di ceder costretti
Sete al gran GIULIO; è il vanto suo più degno,
Voi decorate, Egli sostiene il Regno.*

Tra le Dame

Madama la Principessa di Conti, *Nepote dell'Eminentissimo Signor* Cardinale, e *Moglie del serenissimo Principe di quel Nome.*

Madama la Contessa di Soissons, *Nepote di sua Eminenza, e Consorte del Principe Eugenio di Savoia, hora Conte di Soissons.*

Madama la Principessa Palatina, *figlia del già Duca Carlo di Mantova, e di Nevers.*

Madama la Duchessa d'Eguilione, *Nepote del fù Cardinale di Richelieu.*

Madama la Marchesa di Ramboglietto Romana, *di Casa Savelli, Moglie del già Carlo d'Angennes, Marchese di quel Nome.*

Madama la Duchessa di Sciattiglione, *Moglie del deffunto Duca di tal Nome, ucciso nelle guerri Civili.*

Madama le Duchesse di Crequi, e di Roclor, *Moglie dè i Duchi di questi Nomi.*

[p. 46] *Madama* di Cominge, *Moglie del Signor di Cominge, di tal Nome, Capitano delle guardie della Regina.*

E le Signore Maria, Ortensia, e Maria Anna, *Nepoti di sua Eminenza.*

Trà i Prencipi, e Signori di Corte.

Il Serenissimo Duca d'Anjou *Fratello unico di sua Maestà.*

Il Signor Principe di Conti, *Gran Mastro della Casa Reale.*

Il Signor Duca di Guisa *Gran Ciambellano.*

Il Signor Marescial di Grammont *Duca, e Pari di Francia.*

Il Signor Marescial del Hospitale *Governator di Parigi.*

Il Signor Duca d'Arpeiou.

Il Signor Conte di Sant'Aignan *primo-Gentilomo della Camera.*

Il Signor Marchese di Richelieu.

Trà i Togati.

Il Signor Seguier *Gran Canellieri, e Guarda Sigilli di Francia.*

Li Signori Conte di Servien, e *Procurator Generale* Fouquet, *Soprintendenti delle Finanze.*

Il Signor Abbate Fouquet *Cancelliere de gli ordini Regij.*

Il Signor de Plessis Guenegau *Secretario di stato.*

Il Signor Girardi *Procurator Generale della Camera dei Conti.*

p. 47

Trà i Vescovi

Monsignori Ondodei *Vescovo di Freius / Il Padre Por Vescovo d'Amiens.*

E'l Signor Abbate Francesco Buti, *honore delle Lettere, e Muse Italiane.*

Se viene osservato, che in questa quarta Compositione, e non nelle altre si parli di Monsieur Fratello di sua Maesta, non s'attribuisca à ignoranza del luogo, che si aspetta à un tanto Principe; mà si consideri, c'ha convenuto seguire l'ordine delle Camere, che così sono disposte nel Louvre.

p. 49

LA CAMERA D'APOLLO, E DI DIANA. A' pregi Serenissimi di MONSIEUR Fratello unico del Ré, e al Genio, della FRANCIA.

CANZONE

Gran lumi delle Sfere.

Pompe del Cielo ardenti,

Tesori di splendor, globi animati;

Immortali miniere

Di faville lucenti,

Da cui fuggono i Mostri in Ciel scacciati;

*A' tuoi raggi dorati
Divo Apollo, ed à i tuoi Cinthia d'argento
S'apre il mio seno, à fecondarsi intento.*

p. 50

*Poiche vi trasse in terra
Forza d'arte sublime,
Sotto à tai forme ancor più chiari sete;
E'l mio pensier non erra,
Se quali in sù le cime
Di Cintho l'un, l'altra di Lathmo ardete,
Quì scoprir vi volete
Di cetra, e di faretra ornati i fianchi,
Per confirmar vostra tutela à i Franchi.*

*Miransi à Voi d'intorno
Trofei d'alto Valore
Depresso il Vitio, e la Virtù esaltata;
Da tè Padre del giorno
Prima dell'altre Suore*

*La Poesia divina è coronata;
Per mostra quanto grata
Al tuo Nume seren sia dotta penna,
Che di qualche tuo raggio orni la Senna.*

p. 51

*Non mai di sì bel canto
Fecondasti le sponde
Del Patrio Anfriso ove Pastor sedesti;
Ne mai di Smirna, ò Manto
Le Cetere faconde,
Come le Franche, risuonar facesti;
Quì tal ti concedesti,
Ch'altrove omai tu cercheresti invano
Un CORNELIO, un MENAGIO, e un
CAPELANO.*

56

1658

JEAN-BAPTISTE COLBERT

Lettera a Giulio Mazzarino, Vincennes 9 maggio 1658

Parigi, AMAE, France 165, citata in CLEMENT 1873, pp. 163-164, n. 12.

M. Elpidio Benedetti m'écrit de Rome que M. Romanelli a presque achevé les trois tableaux que la Reyne luy a ordonnés, et qu'il en demande 50 pistoles pour chacun des deux petits et 80 pistoles du grand. Et comme ledit sieur Elpidio en demande l'ordre pour payer cette somme, Vostre Éminence me fera connoistre, s'il luy plaist, ce que je dois luy écrire.

57

1658

ANTOINE DE RATABON

Lettera a Pierre Séguier, Paris 24 dicembre 1658

Parigi, BnF, Ms. fr. 17395, ff. 29-30, citata in NEXON 2010, p. 86, n. 24.

A proposito degli ornamenti di pittura in corso all'hôtel Séguier.

[les ornements] ils ne seront pas moins propres que ceux que vous avez trouvez si fort à vostre gré dans le nouvel appartement de la reyne au Louvre.

58

1658

HILAIRE PADER

Songe énigmatique sur la peinture universelle [...], Toulouse 1658, p. 28

Il me fit remarquer [...] autres habiles hommes Italiens que je reconnus pour en avoir veu la plus grande partie à Rome, comme Pietro de Cortona, I. Francisco Romanello, André Sacci, André Camassee, Nicolas Tornieli, Pietro Testa l'inimitable Malthois [...].

59

1659

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 28 luglio 1659

Parigi, AMAE, C. p. Rome 136, f. 295, citata in P. MICHEL 1999, pp. 226, 236 n. 30

Il Card. Maidalchini mostra gran'passione per il servitio del Ré, et assecuro che sarà fermo e costante in obbedire a i cenni di V. E.za e dell S. Card. Antonio. Ha pensiero di mandarle qualche regalo, e sentendo che habbia alcune Statue a Viterbe, ho scritto al Romanelli che le vede per che quando fossero buone le mandassimo di là a Civitavecchia [...]

60

1660

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 22 marzo 1660

Parigi, AMAE, C. p. Rome 138, cc. 480-482, cit. con trascrizione [citata] in PRIMAROSA 2018, p. 230

[...]

Con la suddetta barca mandarò anche due dei quadri del Romanelli per la camera della Regina, non essendosi potuto mandare il 3° per non essere ben asciutto, come anche li due ritratto che mancavano della Signora Margherita e Signor Cardinale Santa Cecilia. [...]

61

1660

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 7 giugno 1660

Parigi, AMAE, C. p. Rome 139, c. 193, cit. con trascrizione in PRIMAROSA 2018, p. 232

[...] Con una barca di Linguadoca, che partirà tra pochi giorni, mandarò a Vostra Eminenza in Tolone due statue del Signor D. Lelio [Orsini], il quadro del Romanelli per la volta del gabinetto della Regina – ch'è riuscito bellissimo – e la cassa di provature del Signor cardinal Sacchetti [...].

62

1660

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 14 giugno 1660

Parigi, AMAE, C. p. Rome 139, c. 202, cit. con trascrizione in PRIMAROSA 2018, p. 233

[...]

In questa settimana partirà quella barca di Linguadoca con le due statue del Signor D. Lelio [Orsini], col quadro del Romanelli per la volta del gabinetto della Regina, con la cassa de provature marzoline [...].

63

1660

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 5 luglio 1660

Parigi, AMAE, C. p. Rome 139, c. 271, cit. con trascrizione in PRIMAROSA 2018, p. 233; cit. con trascrizione difforme e meno estesa in MICHEL 1999, p. 257 n. 135

[...] Come scrissi, partirono per Tolone le due statue del Signor D. Lelio [Orsini], e per Marsilia un gran cembalo et il quadro del Romanelli per la volta del gabinetto della Regina, travagliando hora alli due sopraporti. [...]

64

1660

GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

Lettera a Francesco Barberini, Viterbo 4 agosto 1660

Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 6475, ff. 170-171, citata in POLLAK 1913, p. 60 doc. 21

Emin.^{mo} e Reverend.^{mo} Sig.^{re} e Prône Colend.^{mo}

Stavo attendendo da V. Em.za le notizie circa la favola d'Arianna e Bacco, e perchè il detto Dio finge Ovidio che tornasse dà Trionfar delle Indi quando se incontrò con l'abbandonata Arianna, si potrà arricchire di ogni sorte di figure e Annibal Caracci si prese licenza di farvi anche de gli Elefanti, forse à immitatione del altro Aniballe che ci fece passare in Italia con più spavento Tiziano vi accompagnò il furore ma io mi serviro volentieri della piacevolezza di Sileno e della allegria delle Baccanti mà non gli darò tanta licenza che mi accusino me per temerario. Già ordinai prima di partire di Roma la Tela per il Sacrificio di Noè et hora scrivo al Sig. Don Servio che solleciti l'altra grande e perche vi hera qualche difficoltà gli avviso come si deve tenere [...] far bene e con meno spesa; quà io mi vado sbriganno di un piccolo quadro, che per esser l'ultimo che chiude il Gabinetto della Regina di Francia e per haverne haute replicate istanze vederò finirlo questo mese essendomi già sbrigato de gli affari familiari per haver già monacato la mia figliola.

[...]

Viterbo li 4 agosto 1660
Di V. Em.^{za}

Devo.^{mo} Hum.^{mo} et oblig.^{mo} ser.^{re}
Gio Fr. Romanelli

65

1660

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 9 agosto 1660

Parigi, AMAE, C. p. Rome 139, cc. 383-384, cit. con trascrizione in PRIMAROSA 2018, p. 237; cit. con trascrizione difforme e meno estesa in LAURAIN-PORTEMER 1968, p. 291

[...]

Trasmetto ben' a Vostra Eminenza l'ingiunto mio pensiero fatto esprimere dal Romanelli in un certo parato di stanza per Monsignor de Burlemont [Louis de Bourlemont], riuscito assai bene, rappresentando Vostra Eminenza assiso sopra la base d'una colonna, simbolo della fortezza all'ombra di palme e di olivi, co' quali viene coronata, in atto di dettare a Mercurio li articoli della Pace, con un Marte da quella banda che sfoghi i suoi furori contro un drappello de Turchi, e dall'altra la Pace che con un ramo d'ulivo cacci la Guerra, a' piedi della quale sono le schiavitudini, le stragi e le rovine, che sogliono accompagnarla. Le due statue a' piedi, che rappresentano la Senna et il Tago che si abbracciano in segno della stabilita confederatione [...].

66

1660

ELPIDIO BENEDETTI

Lettera a Giulio Mazzarino, Roma 13 settembre 1660

Parigi, AMAE, C. p. Rome 139, cc. 482-485, cit. con trascrizione in PRIMAROSA 2018, p. 239; già segnalato in LAURAIN-PORTEMER 1981, p. 141 n. 1 e cit. con trascrizione meno estesa in MICHEL 1999, pp. 256 nn. 108, 111, p. 274 n. 54.

[...]

Con le galere di Francia che tornano da Messina vengono i due sopraporti del Romanelli per il gabinetto della Regina Madre [...]

67

1660 ca.

ANONIMO

Les choses les plus remarquable de Paris, edito in Lister, *Voyage à Paris en 1698*, a cura di E. de Sermizelles, Paris 1873, p. 282

18. Au palais Mazarin: l'escurie, la bibliothèque rassemblée par Naudé, la galerie des Statues, celle des peintures de Romanelli, la garde-robe, les plafonds de tous les appartemens, la chambre de l'alcôve &c.

68

1662

GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

Lettera a Francesco Barberini, Viterbo 12 agosto 1662

Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 10029 f. 81, citata in MICHEL 1998, pp. 76, 83 n. 46.

[...] che sia piaciuto il pezzo di Sisara fugitiva, non mè ne meraviglio p. esser nuovo e curioso [...].
Invio le misure al Sig. Agapito accio ne faccia ordinare doi rasi (?) di buona qualità, quali subito
venuti comiciaro a dipingerli [...].

A.I.2. MENZIONI DI ROMANELLI DOPO IL 1662: LETTERE, GUIDE FRANCESI DI ROMA E PARIGI, DIARI DI VIAGGIO

69

1663

FRANCESCO CASATI

Lettera a Francesco II d'Este, Parigi 28 dicembre 1663

Modena, Archivio di Stato, Archivio Estense, Dispacci degli Ambasciatori; citata in «Archivio storico dell'arte», 1, 1888, p. 278.

[...] Le stanze delle Regina madre dipinte dal Romanelli hanno screditato assai la pittura a fresco perchè le muraglie si scrostano per difetto delle pierres de muri, et della calce; onde non si fa conto d'altra pittura che a oglio. [...]

70

1665

PAUL FREART DE CHANTELOU

Journal de voyage du cavalier Bernin en France, ed. par STANIC, Paris 2001

Mecredi 5 août 1665 [Palais du Louvre]

[...] Étant dans l'appartement neuf de la Reine mère qu'à peint Romanelli, M. Colbert m'a demandé si le Cavalier l'avait vu et ce qu'il avait dit de ces peintures. Je lui ai répondu qu'il n'en avait rien dit de particulier, ne disant rien de tout ce qu'il voyait. «C'est en user bien prudemment, a-t-il répondu, mais l'on le fait néanmoins beaucoup parler, même des ouvrages de M. Poussin».

p. 105

Mardi 29 septembre 1665 – Palais Mazarin

[...] À la sortie de là, il est monté en carrosse, et s'en est revenu chez lui où d'abord il a fait allumer du feu dans la chambre de son fils, laquelle est toute ornée de tableaux de divers maîtres. Ayant jeté les yeux sur une *Hérodias*, de Romanelli, je lui ai dit en italien: *È cosa di pochissima sostanza*. Il a été quelque temps sans rien répondre, puis il a dit: «Il y a peu de choses, quelque part que l'on aille, comme celle du signor Poussin. Je trouve plus dans une figure de vos tableaux que dans des cabinets entiers [...]».

p. 212

Vendredi 9 octobre 1665 – Val-de-Grâce

[...] Il a demandé à Mignard comme il se trouvait de son enduit. Il lui a répondu qu'il s'en trouvait fort bien, et qu'il était meilleur à son gré de sable de rivière comme il le fait, qu'avec de la pouzzolane, et qu'il lassait aux couleurs plus de leur beauté naturelle et voyait-on mieux ce qu'on faisait qu'avec l'enduit qui se fait à Rome; que nous avons ici une couleur au lieu de la laque, qui est fort belle, et que le Romanelli en avait emporté quarante ou cinquante livres.

p. 242

71

1671

JEAN-BAPTISTE COLBERT

Journal de voyage du marquis de Seignelay en Italie, edito in A. JACQUEMART 1865

Du mardy, 7 avril – Palazzi vaticani

[...] Ensuite j'ay vu une des petites chapelles du pape, où il dit la messe en particulier, ou bien où il l'entend. A l'autel de cette chapelle, il y a un tableau à l'huile de la main de Romanelli représentant une Nativité; le plafond est en compartiments de stuc doré avec des petits tableaux à fresque du cavalier Joseph. Ensuite je suis passé dans une petite allée où il y a plusieurs tableaux à fresque de la main de Romanelli.

Du vendrery, 10 avril – Chiesa di S. Carlino alle Quattro Fontane
 [...] au-dessous des niches sont quatre portes: l'une qui va à une petite chapelle qui est sous un petit dôme rond tout doré, où il y a un tableau de Romain [*sic*] [...].

72

ante 1676

HENRI SAUVAL

Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris, 3 tomes, Paris 1724. Manoscritto redatto tra il 1655-1676 ca. ma edito per la prima volta nel 1724.

Tome second

[Louvre]

A cet appartement si superbe, dont je viens de parler, on en a depuis joint un autre encore plus magnifique. Il est de plein pied à celui-ci, & occupe le dessous de la petite Gallerie. La Salle des Gardes, qui sert à l'un, sert aussi à l'autre. On y entre par un grand Salon qu'on acheve, & qui conduit à cinq autres pieces de suite, voûtées, peintes à fresque par François Romanelli, l'un des plus gracieux Peintres du tems, & rehaussées de figures, de bas reliefs & de quantité d'autres ornemens de stuc, conduits par Anguier, Sculpteur excellent & le meilleur stuccateur du siecle. Ce nouvel appartement jouit de la vüë tant de la riviere, que du Pont-neuf, du Pont au change & de la Place Dauphine; & jouit au reste de tous ces grands objets si agreablement, que quand ils auroient été faits exprès pour le plaisir de ce logement, ils ne pourroient pas mieux être placés: Et enfinle rendent si accompli, qu'il passe pour un des plus achevés du monde.

[Palais Mazarin]

Cette Gallerie d'un côté est éclairée de huit croisées & ornée de l'autre d'autant de niches. La voute qui la couronne a été peinte à fresque en six mois par Romanelli, Peintre Romain, fort gracieux, & l'un des plus diligens de notre siecle.

[Maison de Lambert de Thorigni]

A l'extremité de cette salle on trouve un grand cabinet dont le lambris est d'une menuiserie très-bien dorée, dans les panneaux de laquelle on voit plusieurs paysages de Patel, & d'Hermans; & cinq grands tableaux sur une espece d'Attique qui representent l'Histoire d'Enée, peints par Romanelli.

Tome troisieme

[Palais]

A l'égard des Galleries, les Italiens, comme je viens de dire, n'en sont pas fort curieux; & de fait, dans toute l'Italie on n'en voit qu'au Palais Farnese, au Vatican & à *Monte Cavallo*.

A Paris au contraire, il y en a trois au Louvre, autant au Palais Mazarin, deux au Palais d'Orleans, deux au Palais Royal, & tout de même à l'Hotel St Paul & à celui de Bullion; une à l'Hotel Segulier, & a ceux de Senneterre, de Jears, d'Avaux, de Colbert, de la Vrilliere; aux Maisons du Procureur Général de Harlai, d'Ervart, de Bretonvilliers, de Lambert, & à plusieurs autres Maisons & Hotels; & pour une ou deux qui ne sont pas achevées, les autres sont enrichies de bustes & de statues

antiques, toutes sont peintes par Rubens, le Brun, Mignard, Romanelle, Blanchard, Vouet, & d'autres Peintres celebres; celle de la Vrilliere surtout est couronné d'une voute peinte excellemment par Perrier, & entourée de statues antiques & de tableaux du Guide, du Domenicain, du Poussin, de Pietre de Cortone, & d'autre Peintres de cette force. A l'égard de celles du Palais Mazarin, d'en vouloir parler, ce ne seroit jamais fait, tant elles sont magnifiques.

pp. 49-50

73

1677-1681 ca.

ANONIMO

Description de Rome moderne

New York, Avery Library, ms. AA 1115 D456, parzialmente edita in CONNORS – RICE 1990

[Basilica di S. Pietro]

De l'autre costé de la nef est une chapelle dediée à la chaire de St. Pierre, et les peintures sont de Gasparo Celio. L'autel qui est au-delà a un tableau de la Visitation qui est un des meilleurs ouvrages de Francesco Romanelli.

p. 25

[Oratorio dei Filippini]

Mais surtout leur oratoire où se font leurs dévotions particulières est magnifique. Le Couronnement de la Vierge est de Romanelli [...]

p. 50

74

1678

MALVASIA

Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIII [...], tomo secondo, Bologna 1678

Citata una lettera di Ascanio Amalteo ad Agostino Metelli, Parigi, 18 gennaio 1656

[...] Il Sig. Romanelli, che è qui all'opera dell'appartamento della Regina, che veramente è riuscito mirabilmente, deverà ritornarsene in Italia tra un anno in circa. So che qui hanno bisogno di soggetti eccellenti [...].

75

1679

PIERRE-JOSEPH DE HAITZE

Les curiositez les plus remarquables de la ville d'Aix, Aix 1679, p. 78

L'autore describe la figura di s. Giuseppe dipinta da Jean Daret nella cappella dell'Associazione della famiglia di Gesù e Maria nella chiesa dell'Oratorio ad Aix-en-Provence, riportando l'omaggio reso da Romanelli all'abilità nella resa in *trompe-l'œil*.

[...] Ce Saint Patriarche est dans un profond sommeil au pied d'un gorsse Colonne d'ordre Corinthe avec son entablement en ruine, quoy que toute cette mesure soit representée dans un Plafond, qui se voit de bas en haut, & qu'elle n'aye en tout qu'un piede & demi, ne laisse pas de tromper la veuë, car elle pousse son élévation dans le Ciel avec tant de justesse, de diminution de diminution de l'élévation, & l'optique si bien & si justement observée qu'elle a fait l'admiration de tous les Sçavans qui l'ont veuë, & particulièrement du Seigneur Francisque Romanel, homme de l'Art & qui faisoit l'honneur des Romains, qui dit tout haut en presence de quantité de presonnes, qui sont encore en vie, qu'aprez avoir si heureusement reussi dans ce morceau d'ouvrage, il pouvoit aller peindre par tout le Monde, sans craindre son pareil.

76

1681

JEAN HUGUETAN

Voyage d'Italie curieux et nouveau, enrichi de deux listes [...], Lyon 1681

Saint Dominique [...]. Un S. Dominique & une Sainte Catherine du Romanelli.

p. 305

Saint Charles aux quatre fontaines [...] une Vierge du Romanelli, [...].

p. 306

Santa Maria dell'Anima [...] une Assomption Nostre-Dame du Romanelli.

p. 310

77

1682-1684

LOMENIE DE BRIENNE

Mémoires de messire Louis-Henry de Loménie, comte de Brienne [...], Parigi, BnF, ms. NAF 6450, edito in BONNEFON 1916 [t. I] e 1917 [t. II]

Tome premier

En un mot, je ne me souviens point d'avoir remarqué, dans ses salons, dont les plafonds étoient peints de la main de Romanelle, aucun tableau de la main de Pietro di Cortona, son maître, et pour moi qui m'y connois un peu, j'aurois préféré quatre tableaux de la galerie de M. de La Vrillière à tous ceux du Cardinal, si l'on en excepte les trois Corrèges et la grande Vénus du Titien que le Roi a pris.

p. 302

Tome deuxième

Je crains pourtant que la fumée n'ait gâté les belles peintures à fresque de la main de Romanelle, qui ne faisoient qu'être achevées quand cet incendie arriva.

p. 29

78

1687

GERMAIN BRICE

Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris, seconde edition [première éd. 1684], Paris 1687

[Louvre]

L'APPARTAMENT DES BAINS, qui est de plein-pié avec la cour. Il est composé d'un grand nombre de chambres, dont les plafons sont enrichis d'excellentes peintures du dessin d'un nommé Romanelli, Italien, qui estoit fort estimé sur tout, on ne peut rien desirer de plus magnifique que le Cabinet de cét appartement qui donne du côté de la riviere, l'execution & la richesse des ornemens en est extraordinaire.

p. 17

[Palais Mazarin]

[...] Tous les Plafons sont d'une beauté exquise; il y en a d'un nommé GRIMALDI, que l'on fit venir exprés d'Italie en 1641. aussi bien que ROMANELLI, qui a peint dans la Gallerie.

p. 103

79

1687

NICOMEDUS TESSIN IL GIOVANE

Travel Notes 1673-77 and 1687-88, edited by M. LAINE and B. MAGNUSSON, Stockholm 2002, p. 171

[Palais Mazarin]

Im palais vom Duc de Mazarin ist dass beste die obere gallerei, darinnen dass gewelb vom Romanelli sehr wohl exequiret undt ordonniret ist, undt welches da scheint einige anleitung zu dem grossen gewelb in der gallerei zu Versailles gegeben zu haben. Dass sonderlich darin zu observiren, ist seijndt die ecken, weillen die fenster gantz in den ecken hinein gehen, wessentwegen er über dem pfeiller zwischen den fenstern hat ordonniret gibssfiguren, die da sitzendt halten gewisse ovalen mit grünen basrilieven, am ende seijndt, wie beij den übrigen compartimens artige gebrochene vergülten erhobene bordeuren die die schildereij über der thür umbringen, undt in den ecken sitzt eine Renoméé mit einem kinde gegen über, diese beijde seijndt coloriret, undt bedecken unten die architectur so, dass man nicht siht, wie sie sick verwickelt, welches den deffaut der ecken cachiret.

Traduzione francese in WEIGERT 1932, pp. 236-237

Hôtel Mazarin

Dans le palais du duc de Mazarin, le mieux se trouve être la galerie du haut, où la voûte de Romanelli est parfaitement bien ordonnée. Elle paraît avoir offert quelques indications pour la grande galerie de Versailles. Ce qu'il y a de plus curieux à observer là, ce sont les embrasures, car les fenêtres vont tout à fait dans des renforcements. C'est pourquoi on a ordonné sur les piliers, entre les fenêtres, des figures de plâtre assises, qui supportent certains ovales à bas-reliefs verts. Comme dans les autres compartiments, à l'extrémité [de la galerie?] il y a des moulures joliment brisées et dorées. Elles encadrent les peintures au-dessus des portes, et dans les angles se trouve une Renommée avec un enfant lui faisant pendant. Ces deux [figures] sont coloriées et recouvrent le bas de l'architecture de telle sorte qu'on ne discerne pas comment celle-ci se développe, ce qui cache le défaut des angles.

80

1689 (?)

ANONIMO («MEMOIRE DE COTTE»)

Mémoire manoscritto facente parte dei *Papiers de Cotte*; Parigi, BnF, ms. Fr. 9447, ff. 210-213, edito in THUILLIER 1960, pp. 202-206

Mémoire de Justiniani

[...]

6^e [chambre] une gallerie toute pleine de figures et bustes antiques [...]; la voute est peinte par romanelli et les murailles de paysages de paul brille;

f. 211

Mémoire du palais palestrin

[...]

dans la 5^e [...] une muse du Romanello [...]

f. 212v

[...]

chambre a costé une lucrece de romanello [...]

f. 213v

[...] dans une chambre a costé, quatre cartons du romanelli, un est une nativité lautre une annonciade, lautre une adoration des 3 Rois et lautre un Criste au jardin des olives.

appartement haut.

1^{re} [...] une vierge du romanelli [...]

[...] 3^e chambre festin des dieux et une bacchanale de romanelli [...]

81

1690

FRANÇOIS-JACQUES DESEINE

Description de la ville de Rome en faveur des étrangers [...], t. I-IV, Lyon 1690

Tome II

[Palais du Prince de Palestrine]

L'appartement du milieu qui étoit celuy du Prince contient plusieurs Chambres pour l'Audience, tres bien ornées des plus belles peintures des meilleurs Maîtres, depuis Leonard de Vinci, & Raphaël, soit de l'Ecole Romaine, où de la Lombarde, comme du Titien, Paul Veronois, Corregge, Bassan, Tintoret, les Carraches, le Guide, Lanfranc, Guercin, Poussin, Pierre de Cortone, Ciro-Ferri, Sacchi, Romatelli [*sic*], Maratti, &c.

p. 136

[Palais du Card. Chigi]

La Sale qui est fort spacieuse est ornée de grands Tableaux du dessein du Mei. L'appartement à main droite est plein de Peintures choisies, il y a plus de huitante Tableaux dans la premiere Chambre, & tous d'un gout excellent. La liste en seroit ennuyeuse, il suffit de dire qu'il y a des ouvrages du Guide, du Dominicain, Guercin, Brandi, Mario de' Fiori, Mola, Pierre de Cortone, Salvator Rose, Bernini, Romanelli, Bassano, Gorofolo, Titien, Poussin, & autres Peintres insignes.

p. 151

[Eglise de S. Marc]

[...] les autres peintures qu'on y voit sont du Bourguignon, comme aussi les deux côtéz du Maître Autel excepté celle du milieu, où il y a un saint Marc avec un Lion qui est de Romanelli.

p. 168

[Eglise de Sainte Marie de l'Anima]

[...] l'Assomption de la Vierge peinte à fresque dans la Sacristie est du Romanelli.

p. 239

[Eglise de Saint Laurent en Damaso]

[...] les deux Saints sur toile au côté du Maître Autel, sont du Romanello.

p. 247

[Oratoire de S. Philippe Neri]

Un peu plus loin on voit le magnifique bâtiment des Pere de la Congregation de l'Oratoire de S. Philippes Neri, qui est tres spacieux, de l'Architecture du Cavalier François Boromino avec une tres belle au dessus de l'Oratoire, qui étoit autrefois une petite Eglise dediée à sainte Catherine Vierge & Martire. Le Couronnement de la Vierge dans une ovale au milieu de la voute, est du Romanelli [...].

p. 250

[Eglise de S. Augustin]

[...] Au dehors sur un Arc est un grand Tableau à l'huile, du Romanelli, où est S. Thomas de ville-Neuve qui donne l'aumône.

p. 274

[Eglise de S. Jérôme]

Le Tableau de l'Oratoire où il y a une Nôtre Dame, & aux côtés S. Jérôme, & S. Philippes Neri, est du Romanelli, selon quelques uns, mais il n'approche pas de sa maniere.

p. 313

[Eglise de S. Eloy des Orphevres]

On voit à la premier Chapelle à droite un Tableau du Romanelli, qui a peint aussi les deux figures sur l'arcade; les peintures à fresque au maître Autel où il y a plusieurs Saints, entre lesquels on distingue S. Eloy Evêque de Noyon, sont de Matthieu de Lecce.

A la Chapelle de l'autre côté il y a la Nativité de N. S. peinte à fresque par Jean de Vecchi; les deux figures sur l'arcade, sont du Romanelli [...].

p. 315

[Eglise de S. Charles des Catinari]

Proche de la porte de la Sacristi, il y a un Autel, où l'on voit un Tableau à l'huile du Romanelli des SS. Martyrs Marius, Marte, Abacuc, & Audiface dont on conserve les reliques dans cette Eglise [...].

p. 337

[Eglise de S. Ambroise alla Massima]

Le Tableau de saint Etienne à la première Chapelle à droite est de Pierre de Cortone, la descente de la Croix à la deuxième est du Romanelli [...]

pp. 345-346

Tome III

Devant le portail de cette Eglise [Sainte Marie des Monts] il y a le Monastere de la Conception bâti sur le dessein du Castelli, l'Eglise n'a de remarquable qu'un Tableau du Romanelli.

p. 397

[Eglise de S. Dominique]

[...] à la dernière Chapelle il y a une Nôtre-Dame du Rosaire, & à ses pieds S. Dominique & sainte Catherine de Sie(n)ne du Romanelli.

p. 420

[S. Charles aux quatre Fontaines]

De l'autre côté la Nôtre-Dame au premier Autel est du Romanelli [...].

p. 441

[Eglise & Monastere de Regina Cœli]

[...] La presentation de la Vierge au Temple peinte au Tableau du maître-autel est du Romanelli qui a peint aussi le Tableau de sainte Therese à l'Autel à main droite [...].

p. 660

[Eglise de S. Pierre du Vatican]

Les angle du Dome qu'on voit à quelques pas de là ont été peint en Mosaique par Jean-Baptiste Calandra, le S. Bernard est du dessein de Charles Pellegrini, le S. Gregoire de Jean François Romanelli, & les deux autres d'André Sacchi.

p. 738

[*Ibidem*]

Sur la porte de la Sacristie, il y a une peinture à fresque du Romanelli, où l'on voit saint Pierre qui guerit un possédé, elle a été icy transportée avec la muraille sur laquelle elle est peinte, quand on a fait le Tombeau d'Alexandre VII. sur la porte qui va à sante Marthe où elle étoit.

[*Ibidem*]

L'Autel qu'on trouve ensuite à main droite a un grand Tableau de la Presentation de la Vierge au Temple, peint par le Romanelli; [...].

p. 350 [*siz*]

[Palais du Vatican]

[...] dans l'autre il y a plusieurs Histoires de la vie de la Comtesse Martilde, du Romanelli.

p. 777

[*Ibidem*]

Les Cartes Geographiques où l'on voit distinctement jusqu'aux moindres villages de l'Italie, & du Conté Venaissin ont été designé fort juste par le Pere Igance Danti Jacobin de Peruse qui excelloit en cette sciences, l'Histoire de N. Seigneur quand il dit à Saint Pierre *pasce oves meas*, qu'on voit au milieu de la voute ont été peintes sous Urbain VIII. par le Romanelli.

p. 781

[*Ibidem*]

Le Romanelli a peint la Chapelle secrete, & le Tableau de l'Autel où est la Nativité de Nôtre Seigneur.

p. 785

Nessun cambiamento significativo nelle edizioni del 1699 e del 1713.

82

1690

GUILLET DE SAINT-GEORGES

Mémoires sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture; manuscritto presso la Biblioteca de l'École des Beaux-Arts di Parigi, edito a cura di L. DISSIEUX, E. SOULIE, Ph. DE CHENNEVIERES, P. MANTZ, DE MONTAIGLON, Tome Premier, 1854 *Mémoires inédits ect.*

Tomo Premier

Mémoire historique des principaux ouvrages de M. Errard [...]. Lu à l'Académie pour la première fois le samedi 4 novembre 1690, et relu en partie le 2 janvier 1699.

Comme les ouvrages du Louvre ont été faits à diverses reprises, nous allons continuer le détail sans nous arrêter précisément à l'ordre des années. Ainsi, dans l'appartement nouveau de la reine-mère où l'on voit les peintures à fresque du sieur Romanelli, M. Errard a fait dorer et peindre tous les ornements des lambris et des embrasures des croisées, fort riches et bien ordonnés. Il a fait ensuite enrichir, peindre et dorer un petit cabinet sur l'eau, dont les ornements sont d'une richesse extraordinaire.

p. 79

Mémoire historique des ouvrages de M. Eustache Le Sueur [...]. Lu à l'Académie le 5 août 1690

De tout cet ouvrage il n'est resté dans l'appartement du roi quel es bas-reliefs des quatre parties du monde. Les tableaux ont été enlevés (1), et le bruit commun en attribue la cause à une jalousie du sieur Romanelli, peintre italien que Mgr le cardinal Mazarin avoit fait venir de Rome pour plusieurs ouvrages qu'il a faits au Louvre et au palais Mazarin. On a donc fait courir le bruit que le sieur Romanelli regardant d'un œil jaloux le tableau de la Monarchie, y montrait la tête d'une figure qu'il soutenoit avoir été copiée par M. le Sueur d'après une tête d'un tableau du Guide; mais comme il se vit convaincu du contraire, il se servit si adroitement du crédit qu'il avoit auprès des puissances, qu'il donna lieu d'enlever ces tableaux en proposant de faire percer le mur de la chambre du roi pour y

donner plus de jour, et pratiquer une fenêtre à l'endroit du mur proche du plafond où étoit le tableau de la Monarchie, qui fut effectivement ôté sous ce prétexte.

(1) Le Mss. n.° 3 dit que ces tableaux ont passé en d'autres mains.

p. 154

Mémoire historique des ouvrages de sculptures de M. Anguier [...]. Lu à l'Académie le 6 mai 1690

En 1653, il fut occupé pour le Louvre à toute la sculpture de l'appartement de la sérénissime reine Anne d'Autriche, où la peinture, qui est de la main du sieur Romanelli, donne une idée des actions éclatantes du roi sous les symboles d'Apollon.

p. 439

83

1698

GERMAIN BRICE

Description nouvelle de la ville de Paris, ou, Recherche curieuse des choses les plus singulieres & les plus remarquables [...], troisième édition, tome premier, Paris 1698

[Louvre]

L'APPARTEMENT DES BAINS DE LA REINE MERE, qui est de plain-pié, avec la Salle des cent Suisses. Il est composé d'un grand nombre de Chambres, dont les Plafons sont embellis de tres-belles peintures. Dans celle qui ont été bâties les dernieres, au-dessous de la Galerie d'Appollon, en retour sur le petit jardin du côté de la riviere; FRANCESCO ROMANELLI Italien, fort estimé dans son temps, a peint des Plafons & des Lambris d'une excellente maniere; mais rien ne surpasse en richesse d'ornemens le petit Cabinet de ce même appartement, qui donne sur la riviere, où l'on n'a rien épargné pour la magnificence, jusq'au parquet qui est d'une marquetterie extremement bien travaillée.

p. 27

[Hôtel de Nevers davanti l'hôtel de Louvois]

[...] Vis-à-vis de cet Hôtel est une longue Galerie, où étoit autrefois la Bibliotheque du Cardinal Mazarin, qui est à present dans le College des quatre Nations. Le Duc de Nevers occupe des Chambres qui sont à l'extremité, où il y a quelques Plafons, peints par ROMANELLI, fort renommé en son temps.

pp. 153-154

[Palais Mazarin] Nessun cambiamento

[Maison de Lambert de Thorigny]

[...] A l'extremité de cette même Sale on trouve un gran Cabinet, dont le lambris est d'une menuiserie tres-bien dorée, dans les panneaux de laquelle on voit plusieurs paisages de PATEL & d'HERMANS & cinqs grands Tableaux sur la corniche, qui representent l'Histoire d'Enée peints par ROMANELLI. Le plafond est orné d'un grand ouvrage de peinture de le SUEUR [...]

p. 309

84

1699

FLORENT LE COMTE

Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et gravure [...], tome II, Paris 1699

FRANÇOIS ROMANELLE, de Viterbe, l'un de ses Elèves, a travaillé au Louvre, & au Palais Mazarin, environ l'année 1650. & à son retour en Italie, *il mourut*.

p. 218

85

1700

FLORENT LE COMTE

Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et gravure [...], troisieme & dernier volume, Paris 1700

FRANÇOIS ROMANELLI. Italien a peint quelques plafons & lambris dans l'appartement des bains, & dans la salle des cent Suisses au Louvre.

p. 20

François Poilly [...] entr'autres plusieurs Theses d'après *Bourdon, Romanelle, le Brun* [...].

p. 200

L'edizione del 1702 non presenta alcun cambiamento.

86

1706

GERMAIN BRICE

Description nouvelle de la ville de Paris, et Recherche des singularitez les plus remarquables [...], Cinquième Edition augmentée, tome premier, Paris 1701

[Louvre] pp. 31-32

Nessun cambiamento di rilievo se non la menzione dei paesaggi dipinti da Francesco Borzone nell'appartamento di Anna d'Austria.

[Hôtel de Nevers] pp. 210-211

Nessun cambiamento di rilievo.

[Palais Mazarin]

La plùpart des plafons de ces appatemens sont d'une exquise beauté. Il y en a d'un certain *Grimaldi*, que l'on fit venir exprés d'Italie en 1648, aussi-bien que *Romanelli*, disciple de Pierre de Cortonne, qui a peint dans la Galerie.

p. 264

[Maison de Lambert de Thorigny] p. 480

Nessun cambiamento.

87

1709

MERCURE GALANT

Mercur galant dédié à Monseigneur le Dauphin, May 1709, Paris 1709, pp. 275-276

A proposito dei festeggiamenti per il matrimonio tra M. de Mailly, marquis de Néelle, e Mlle de Mazarin celebrato nella cappella di Palazzo Mazzarino.

Les Salles, Sallons, Chambres, Antichambres, & Cabinets de ce Palais richement Meublé, brillent par une infinité de Lumieres qui remplissoient un grand nombre de Lustres, de Plaque & de Girandoles, & qui faisoient remarquer la dorure & la Peinture des Platfonds, enrichis de Tableaux faits per les plus excellens Maîtres du dernier siecle, ainsi que la peinture de la voute de la Galerie d'environ vingt toises de longueur qui est de la main du même Romanelle qui a peint au Louvre l'Apartment d'Esté de la feüe Reine Mere. On voit dans la Galerie du Palais Mazarin, Jupiter

tonnant son foudre à la main, les Graces, les Muses, Apollon, Daphné, le Jugement de Paris, le Ravissement d'Helene, & l'Embrasement de Troyes.

88

1713

GERMAIN BRICE

Description nouvelle de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable [...], Sixième Edition, Paris 1713

Tome premier

[Louvre] p. 39

Nessun cambiamento.

[Hôtel de Nevers] p. 280

[...] & les plafonds peints du temps du cardinal Mazarin par des peintres Italiens qu'il avoit fait venir exprès, quoique d'une médiocre beauté, ont été conservez.

p. 230

[Palais Mazarin]

Nessun cambiamento.

Tome seconde

[Maison du President Lambert de Thorigny]

Nessun cambiamento.

89

1716

SAUGRAIN – LE ROUGE – PIGANOL DE LA FORCE

Les Curiositez de Paris, de Versailles, de Marly, de Vincennes, de S. Cloud, et des environs [...], Paris 1716, p. 37

[Louvre]

Ce qu'il y a de plus curieux à voir dans le Louvre consiste en l'Appartement des Bains de la Reine, compose d'un grand nombre de chambres, embellies de peintures des meilleurs Maîtres. Les plafonds & les lambris sont de l'excellent Romanelly; le cabinet du meme appartement est de la derniere beauté; les Salles des Antiquitez & des Bains ne leur cedent pas en rien.

90

1717

NICOMEDUS TESSIN IL GIOVANE

Traicté dela Decoration interieure, pour toutes sortes de Maisons Royales, et autres de distinction tant à la Ville, qu'à la Campagne; manoscritto Stockholm, Royal Academy of Fine Arts, 275

Chap. X

Des Sallons et Galleries Magnifiques, en Architecture, Peinture et Sculpture.

[...]

La Gallerie au Palais Mazarin à Paris est aussy tres belle; la Voute est ordonnè et peinte par Romanelli d'un goût excellent. Au dessus de trumeaux il y a des figures de stuc assises, lesquelles soustiennent dans des Ouales des Bas-relief verdâtres: tous les Tableaux selon leurs differens Compartimens sont entourès de riches bordèures relevées et d'orès; et les deux bouts y sont tres remarquables par leur bonne Disposition.

p. 38

Chapitre XI.

Des Grandes Galleries, et des Cabinets.

[...]

[Maison de Lambert de Thorignÿ] À la mesme Maison il y a un grand Cabinet, dans les panneaux du quel on voit plusieurs paÿssages de Patel, et d'Hermans, et cinq grands Tableaux sur un'espece d'Attique, ou Romanelli a representè l'Histoire d'Enèe.

p. 41

[Palazzo Barberini, 2 dipinti notevoli di Romanelli (Festino dei e Bacco e Arianna) p. 123]

Dans l'École de Bologne ont excellès les trois Carraches, Camillo Procaccino, le Dominiquain, André Camassè, François d'Albane, Petre Beretin de Cortone, Francois Romanelli et André Sacchi¹.

p. 257

¹cfr. Copia manoscritta conservata alla Kungliga Biblioteket di Stoccolma, ms. KB S.41, p. 298, nota in margine a matita: "le Cortone, Romanelli et Sacchi son de l'Ecole Romaine".

Chap: XLIX.

De plusieurs Manufactures, et Fabriques.

[...]

Les Colonnes torses d'une couleur blanche, entourès de toutes sortes de fleurs, ne laissent pas de reùscir parfaitement bien, comm'all'Histoire d'Enèe d'aprez les desseins de Romanelle.

p. 263

91

1718

JEAN-AIMAR PIGANOL DE LA FORCE

Nouvelle description de la France [...], tome II, Paris 1718

[Louvre]

L'appartement des bains de la Reine, est de plein pied avec la Salle des Cent-Suisses, & décoré de belles peintures & de riches ornemens. Les plafonds des chambres qui sont au-dessous de la galerie d'Apollon, du côté du petit jardin & de la riviere, ont été excellemment peints par Francisco Romanelli, Peintre Italien. Le petit cabinet de ce meme appartement est d'une magnificence recherché & exquise.

p. 120

92

1720

ROSALBA CARRIERA

Diario degli anni MDCCXX, e MDCCXXI scritto di propria mano in Parigi da Rosalba Carriera dipintrice famosa: posseduto, illustrato e pubblicato dal signor D.ⁿ Giovanni D.^t Vianelli [...], Venezia 1793, p. 66

21 [dicembre]. [...] Fui alla Banca, e vidi la soffitta del Romanino [*sic.*] (*b*) nella gran sala coperta dall'alto al basso di libri di biglietti.

(*b*) Di tale cognome non so chi altri esser possa, se non Girolamo dignissimo pittore Bresciano.

SAUGRAIN – LE ROUGE – PIGANOL DE LA FORCE

Les curiositéz de Paris, de Versailles, de Marly, de Vincennes, de S. Cloud et des environs [...], Paris 1723

Tome premier

[Louvre]

Vous commencerez par l'examen de cette pièce, qui est décorée de neuf paysages, peints à l'huile sur le mur par *Bourdon*. Ces paysages sont accompagnés d'ornemens & de dorures: la paix & l'abondance sont peintes à fresque au dessus des corniches. Dans le plafond Pallas, Mars & Vénus tiennent chacun une fleur de lys, faisant les armes de France; & trois amours supportent la Couronne, qui n'est pas encore terminée. Ces peintures ainsi que toutes les autres que vous allez voir dans cet appartement, sont du célèbre *Francesco Romanelli*, Romain. Les dessus de portes sont les portraits d'Henri IV, de Marie de Médicis, & de Louis XIII.

Ensuite sur la droite, on trouve l'antichambre aussi peinte à fresque par *le même Romanelli*. Le plafond contient plusieurs figures symboliques, qui representent des Divinitez, les Arts & les Sciences: les autres grands sujets, sont le ravissement des Sabines; Mutius Scévola; Coriolanus fléchi par sa mere; & ce Sénateur à qui on vint offrir le commandement de l'armée, lorsqu'il labouroit la terre. Les dessus des portes sont les portraits de Louis XIII, & d'Anne d'Autriche: les figures de stuc, posées entre les compartiments de ces tableaux, sont excellentes. Cette antichambre est ornée de trois niches, qui simétrisent avec les fenêtres; & sur les petits plafonds des embrasures, sont peintes en maniere de bas reliefs d'azur sur des fonds d'or, des figures de femmes allegoriques; quant aux ornemens, ils sont très-artistement peints.

La piece qui suit, est LA CHAMBRE DE LA REINE, ornée dans le même goût que l'antichambre, & peinte à fresque par *Romanelli*. Le milieu du plafond de cette chambre represente la Religion voilée de blanc, accompagnée de la Foi, de l'Esperance & de la Charité. Les autres peintures d'au-dessus de la corniche sont, sçavoir, aux deux extrémitez de la chambre, l'histoire d'Ester, & celle d'Holoferne: & dans les quatre arcades des côtez, la Justice, la Force, la Prudence & la Temperance. D'autres symboles sont representez par des enfans au ceintre de ces arcades sur des petits plafonds percez. Tous les ornemens de cette chambre sont très-riches. Les figures de stuc qui accompagnent ces ornemens, sont d'un excellent goût, exécutez par *Girardon*. Les dessus de portes representent Louis XIV. & Marie Thérèse. C'est dans cette chambre que se tenoit LE CONSEIL ROYAL DES FINANCES.

De la chambre de la Reine, vous entrerez dans son CABINET, qui est une piece des plus rares qu'il y ait à voir à Paris. L'Histoire de Moysè y est representée par *Romanelli*, en sept tableaux d'une beauté singuliere, peints à l'huile, placez dans le lambris, & deux paysages sur les portes. Le premier de ces tableaux est le sujet de la Manne; le second, le frapement du Rocher; le troisième, le passage de la Mer rouge; le quatrième, le Veau d'or; le cinquième, l'exposition de Moysè; le sixième, les filles de Jéthro; & le septième, la pluye des oiseaux ou cailles. Le Veau d'or & le passage de la Mer rouge sont fort endommagez per l'humidité. Le sujet du plafond, c'est Minerve sur un cube, presidant sur tous les Arts & les Sciences, representez par autant de figures. Tout est admirable dans ce cabinet: les ornemens de peintures, mêlées de figures grotesques, sont d'un goût, & d'une exécution achevée. Tout répond à la magnificence du lieu; même le parquet, dont la composition en marqueterie est des plus singuliere. Les chiffres d'Anne d'Autriche y sont rapportez.

[...]

Repasant dans le Sallon par où vous êtes entrez, passez sur la gauche dans une grande Salle, où l'on tenoit le CONSEIL ROYAL DE GUERRE; le plafond est orné de plusieurs sujets d'Apollon & de Diane, qui sont encore des ouvrages de *Romanelli*, qui y a representé sous la voute Apollon & Diane; & plus bas autour de la corniche, Acteon; Endimion endormi; Apollon qui distribue des couronnes aux Muses, & l'histoire de Marsias en autant de tableaux; & aux quatre angles de cette voute, les quatre Saisons. Plusieurs feints bas reliefs rehaussés d'ot, sont peints sur les petits plafonds des embrasures. Le fond de cette Salle est rempli de trois niches dorées, & de même simetrie que celles de l'antichambre. Les ornemens de ce lieu sont proprement exécutez, & très-richement dorez.

[Palais Mazarin]

[...] & ensuite l'Hôtel ou Palais Mazarin, où demuroit le Cardinal de ce nom: ces Hôtels demanderoient un trop long détail pour en particulariser toutes les magnificences & les curiositez: François Grimaldi a peint les plafonds du Palais Mazarin : & François Romanelli a peint la galerie.

pp. 170-171

Le edizioni seguenti riprendono quella del 1723 con poche modifiche.

94

1725

GERMAIN BRICE

Description nouvelle de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable [...], Huitième Edition, Paris 1725

Le notizie riguardanti il Louvre, l'Hôtel de Nevers, l'Hôtel Lambert non presentano cambiamenti.

Tome premier

[Palais Mazarin]

[...] a été donné pour servir de bureau à la Compagnie des Indes. [...] il reste encore quelques plafonds assez bien peints [...]

p. 411

Tomo quatrième

[Château de Reincy ou Livry]

Le vestibule est soutenu de plusieurs colonnes, & le salon au-dessus a un plafond peint par ROMANELLI, que le *Cardinal Mazarin* fit venir exprès d'Italie pour son palais; lequel a fait ici des ouvrages d'une grande correction & d'une beauté particuliere.

pp. 384-385

95

1727

ANTOINE-JOSEPH DEZALLIER D'ARGENVILLE

Lettre sur le choix & l'arrangement d'un Cabinet curieux, in *Mercur de France, dédié au Roy. Juin 1727. Second volume*, Paris 1727, pp. 1295-1330

[Tableaux]

L'on pourroit y joindre quelques Tableaux Italiens des Maîtres suivans; [...], Andrea Sacchi, Pierre de Cortonne, Romanelli, Ciroferri [...].

p. 1299

[Estampes]

Six portes feuilles de sujets concernant l'Histoire Sacrée, mêlez des meilleurs Maîtres qui ont suivi les Anciens; comme [...] Andrea Sacchi, Pietre de Cortone, Romanelli, Cyroferri [...].

pp. 1308-1309

96

1734

ANNIBALE ANTONINI

Mémorial de Paris et de ses environs, premiere partie, Paris 1734 [prima ed. 1732]

[Louvre]

Les dedans du Louvre répondent entièrement à la magnificence des dehors. Dans l'Appartement de la Reine, qui est de plein pied avec la Salle de Cent Suisses, il y a à observer les plafonds de *François Romanelli*, élève de *Pierre de Cortone*, & le paysages de *Bourson*.

p. 61

[Maison du Presiden Lambert]

Dans le grand Cabinet après la Salle les cinq grands tableaux qui représentent l'Histoire d'Enée sont de *Romanelli*.

97

1739-1740

CHARLES DE BROSSES

C. de Brosses, *Lettres familières*, edizione a cura di G. Cafasso, L. Norci Cagiano de Azevedo, G. Macchia, I-III, Naples 1991

Lettre VI. À Monsieur de Quintin – Genova, 1 luglio 1739

[Palazzo Reale già Durazzo]

[...] les tapisseries de moires peintes avec des jus d'herbe, par Romanelli, sur des originaux de Raphaël.

Lettre LIII. À Monsieur de Quintin

Catalogue alphabétique des principales peintures et sculptures de Rome [le liste in parte traite dalla guida di Deseine]

p. 1045

[S. Maria dell'Anima]

L'Assomtion de la Vierge, plafond à fresque, Romanelli.

p. 1046

[S. Agostino]

Thomas de Villeneuve faisant l'aumône, Romanelli.

p. 1055

[Campidoglio]

Sainte Françoise Romaine, Romanelli.

p. 1056

[S. Carlo ai Catinari]

Martyre de plusieurs saints, Romanelli.

[S. Carlo alle quattro fontane]

Une Vierge, Romanelli.

p. 1074

[Gesù]

Histoire de la Vierge, Histoire des Acte des Apostres, le Pomarance et Romanelli.

p. 1079
[S. Lorenzo in Damaso]
L'Histoire de saint Laurent, Pomarance, Josépin, Romanelli.

p. 1082
[Ss. Domenico e Sisto]
L'Institution du rosaire, Romanelli.

p. 1094
[Chiesa Nuova]
Couronnement de la Vierge, plafond, Romanelli.

p. 1096
[Palazzo Barberini]
Banquet des dieux, Romanelli.
Bacchanale, Romanelli.

p. 1098
Lucrèce violée, Romanelli

p. 1109
[S. Pietro]
Mosaïques des dômes, Romanelli, André Sacchi.

p. 1110
Guérison d'un possédé par Saint Pierre, tableau, Romanelli.

p. 1111
Présentation de la Vierge au temple, tableau, Romanelli.

p. 1119
[Palazzo Vaticano]
Histoire de la comtesse Mathilde, Romanelli.

p. 1120
Nativité de Jésus-Christ, Romanelli.

98

1740

FRANÇOIS BERNARD LÉPICIE

Les peintures de Charles Le Brun et d'Eustache Le Sueur qui sont dans l'Hôtel du Chastelet cy devant la maison du president Lambert, Paris 1740, p. 3

Il testo esplicativo della raccolta di stampe è attribuito a Lépicié sulla base del manoscritto n° 48 conservato all'École nationale supérieure des Beaux-Arts di Parigi (Mérot 1982, pp. 60, 65 n. 58).

[Cabinet de l'Amour]

Le magnifique Lambris doré il est revêtu est partagé dans sa hauteur en deux parties égales, par une corniche qui circule tout au partour du Cabinet. Depuis le dessus du Parquet jusqu'à la hauteur de sept à huit pieds, ce Lambris forme différens panneaux, dont huit renferment des Paysages peints par Herman Van-Swanevelt & Patel, & les autres panneaux, ainsi quel es Pilastres montans sont remplis

d'ornemens & de figures d'Amours tenant les Armes des Dieux qui sont peints par le Sueur avec beaucoup d'esprit. De grands Tableaux un nombre de cinq occupent la partie supérieure du Lambris, les sujets sont tirés de l'Illiade & de l'Enéide, & ils sont peints par François Perier, par Jean-François Romanelli, & par d'autres Maîtres: on se contentera d'en indiquer ici les sujets. Dans les deux qui sont aux côtés de la cheminée, l'on voit le Sacrifice d'Iphigénie & la Déification d'Enée; les deux plus grands en face des fenêtres représentent la défaite des Harpies, & le Médecin Japis guérissant Enée de sa blessure; le cinquième qui fait face à la cheminée, a pour sujet Vénus qui donne des Armes à ce Héros. [...]

99

1749

ANTOINE-NICOLAS DEZALLIER D'ARGENVILLE

Voyage pittoresque de Paris [...], Paris 1749

[Louvre]

LE NOUVEL APPARTMENT est sur l'aîle qui prend du Pavillon du Roi, en retour sur la rivière, jusqu'à la grande Galerie. La première pièce qui sert de vestibule, est ornée de neuf paysages, peints à l'huile sur le mur, par *F. Borzoni*, Génois. Les Peintures du plafond sont à fresque, & dûes à *Romanelli*, qui y a représenté la Paix & l'Abondance au-dessus des corniches, & au plafond Pallas, Mars & Vénus qui tiennent chacun une fleur de lys, & trois Amours qui supportent une Couronne.

[ed. 1752; 1757; 1765; 1770; 1778: Les dessus de porte sont les portraits de Henri IV. de Marie de Médicis, & de Louis XIII.]

L'ANTICHAMBRE à droite offre plusieurs figures symboliques, qui représentent les Arts & les Sciences. Les grands sujets sont le ravissement des Sabines, Mucius Scévola, Coriolan fléchi par sa mere, & Quinctius Cincinnatus à qui [ed. 1757; 1765; 1770; 1778: les Députés de Rome offrent la Dictature] l'on offre le commandement de l'Armée. Les figures de stuc placées entre les compartimens de ces Tableaux sont fort estimées.

La pièce suivante est LA CHAMBRE DE LA REINE. Au milieu du plafond paroît la Religion voilée de blanc, accompagnée de la Foi, de l'Espérance & de la Charité. Les peintures au-dessus de la corniche sont aux deux extrémités, & exposent l'Histoire d'Esther & celle d'Holoferne. Dans les quatres arcades des côtés sont la Justice, la Force, la Prudence & la Tempérance. D'autres symboles sont figurés par des enfans posés au cintre de ces arcades. Les figures de stuc qui accompagnent les riches ornemens de cette Chambre sont dûs à *Girardon*.

De là vous passez dans LE CABINET SUR L'EAU. *Romanelli* a peint dans l'ovale du plafond, Minerve [ed. 1657; 1765; 1770; 1778: assise sur un trophée d'armes, accompagnée de la Renoméé & de la Victorie. Sur le devant du Tableau sont l'Abondance, les Vertus Cardinales] présidant aux Arts & aux Sciences, & dans les lambris l'Histoire de Moyses en sept Tableaux à l'huile, savoir, *la manne*, (a) *le frapement de Roche*, le passage de la Mer rouge, le Veau d'or, *Moysé tiré des eaux* les Filles de Jéthro, & la pluie des Cailles. Les deux paysages placés sur les portes, sont de *Patel le pere*.

[...]

Repassant par ce Salon, vous entrez sur la gauche dans une grande salle, dont le plafond présente sept morceaux exécutés par *Romanelli*. Au milieu sont Apollon & Diane, & plus bas autour de la corniche Actéon, Endimion endormi, Apollon qui distribue des couronnes aux Muses, & l'Histoire de Marsyas. Aux quatre angles sont les Saisons, & sur les petits plafonds des embrasures plusieurs bas-reliefs feints rehaussés d'or.

(a) Ces trois morceaux gravés dans le Crozat par J. Haussart, H.J. Raymond, S. Vallée.

pp. 32-34

[Palais Mazarin]

LA COMPAGNIE DES INDES (autrefois le Palais Mazarin). La Galerie basse où se tient la Bourse, est ornée de quantité de figures antiques, & de huit paysages à fresques, peints sur le mur par *Grimaldi Bolognese*.

Romanelli avoit long-tems exercé son pinceau dans cette maison: il ne reste de toutes ses peintures qu'un Cabinet au premier étage, au plafond duquel il a représenté la Victoire dans un octagone, & aux deux côtés l'Abondance & la Déesse Flore dans des ovales, accompagnées de Génies: on y voit encore huit petits morceaux compartis dans des panneaux où sont des Amours.

LA GALERIE qui fait aujourd'hui partie de la Bibliothèque du Roi, offre au plafond treize sujets d'histoire, peints par *Romanelli*. Au-dessus de la porte se voient Apollon & Daphné, Venus dans son char, le Parnasse [ed. 1778 où l'artiste a peint les dames de la Cour de Louis XIII sous les figures des Muses], le jugement de Paris vis-à-vis, [ed. 1778: Jupiter avec Mercure qui tient la pomme de discorde] Venus éveillée par l'Amour, Narcisse, au milieu Jupiter qui foudroie les Géans, [1778 Enée qui porte son père sur ses épaules & qui tient son fils par la main; dans le fond du tableau on voit ...] l'Embrasement de Troye, l'Enlèvement d'Helène en face, celui de Ganimède, Remus & Romulus, & deux autres petits morceaux [ed. 1778: Pallas avec une autre Déesse.] [1770: Ces peintures sont distribuées dans des compartimens soutenus par des ornemens feints de stuc, & par des Figures d'une grande beauté; ed. 1778 Ces belles peintures sont distribuées dans des compartimens soutenus par des ornemens feints en stuc, & par des Figures d'une grande beauté]. Les paysages sur les murs sont du *Bolognese*. Cette galerie est uniquement destinée aux manuscrits.

pp. 106-107

[Hôtel du President Lambert]

Cinq grands tableaux occupent la partie supérieure des lambris, lesquels sont peints par *Perrier*, *Romanelli* & autres maîtres. Le Sacrifice d'Iphigénie & la Dédication d'Enée sont aux deux côtés de la cheminée. Les deux plus grands en face des fenêtres sont la défaite des Harpyes, & le Médecin Iapix guérit Enée de sa blessure. Le cinquième est Venus qui donne des armes à ce Héros.

p. 180

100

1749

COMTE DE CAYLUS

Vies de Michel Anguier, recteur de l'Académie, et de Thomas Regnaudin, adjoint à recteur, sculpteurs, in *Mémoires sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, publié d'après les manuscrits conservés à l'Ecole impériale des Beaux-Arts*, a cura di L. DISSIEUX, E. SOULIE, PH. DE CHENNEVIERES, P. MANTZ, DE MONTAIGLON, tome Premier, Paris 1854

Lues à l'Académie le 3 mai 1749

Il fut chargé en 1653 de décorer l'appartement de la reine Anne d'Autriche au vieux Louvre à Paris, le même que *Romanelli* a peint avec tant de grâces et de légèreté.

pp. 455-456

101

1750

MERCURE DE FRANCE

Mémoire sur l'achèvement du Louvre in *Mercurius de France, dédié au Roi. Mai 1750*, Paris 1750, pp. 29-36

[Descrizione del Louvre]

Ces Peintures, dont les plus considérables sont peintes à fresque par *Romanelli*, & de son plus beaux, méritent d'être conservées: c'est peut-être ce qu'il y a de plus beau à Paris dans ce genre. Il a peint aussi à l'huile tout le petit Appartement de la Reine, dans le goût de Piètre de Cortone, son Maître.

pp. 35-36

102

1752

MERCURE DE FRANCE

Mercur de France, dédié au Roy. Septembre 1752, Paris 1752, pp. 158-159

Estratto dal *Catalogue raisonné des Tableaux du Roi* di Lepicié. Viene trascritto il giudizio sulla maniera di Romanelli e la descrizione del dipinto dell'*Allegoria della Francia (Minerve assises sur un trophée d'armes)* del *Cabinet sur l'eau* del Louvre.

103

1752

JOURNAL DES SÇAVANS

Le Journal des Sçavans pour l'année M. DCC. LII. Novembre M. DCC. LII, Paris 1752, pp. 707-712

Recensione del *Catalogue raisonné des Tableaux du Roi* di Lepicié.

[...] Les autres Peintres de l'Ecole Romaine dont le Roy possède quelques Tableaux, sont André Mantegna, Fra-Bastien del Piombo, Polidore de caravage, Perrin del Vague, Josepin, Michel-Anges des Batailles, Romanelli, & Ciro Ferri. Il ne nous étoit pas possible d'exposer tant de différens objets: nous nous sommes bornés aux Peintres les plus célèbres & nous avons choisi dans leurs articles les ouvrages qui nous ont paru les plus propres à faire connoître le prix de la collection du Roy. [...]

p. 712

104

1752

GERMAIN BRICE

Description nouvelle de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable [...], Neuvième Edition, Paris 1752

Le notizie sull'Hôtel Lambert restano immutate, mentre scompare il nome di Romanelli per l'Hôtel de Nevers.

Tomo premier

[Louvre]

[...] François ROMANELLI, élève de *Pietro de Cortone*, fort estimé à cause de la beauté de ses ouvrage, à peint les plafons & les lambris d'une excellente maniere.

p. 63

[Palais Mazarin]

En suivant la ruë neuve des petits-champs, on rencontrera l'hôtel de la COMPAGNIE DES INDES. C'étoit autrefois le PALAIS MAZARIN. [...] on a renversé tout l'ordre des appartemens, les plafonds des principales chambres qui étoient peints par le *Romanelle*, par *Jean François Grimaldi*, dit le *Bolognese*, & par d'autres peintres Italiens, ont été détruits; on a presque tout converti en bureaux pour l'expédition de différentes affaires.

p. 446

Tome quatrième

[Château de Raincy ou Livry]

Le vestibule est soutenu de plusieurs colonnes, & le salon au dessus a un plat-fond peint par *Romanelli*, que le Cardinal Mazarin avoit fait venir d'Italie, pour travailler à la décoration son Palais.

105

1754

JACQUES-FRANÇOIS BLONDEL

Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris [...], tome III, Paris 1754, pp. 75-76

La galerie marquée K, de 23 toises deux pieds sur trois toises quatre pieds, est destinée aux manuscrits; on l'appelle communément *Gallerie Mazarine*, parce qu'elle faisoit anciennement partie de l'Hôtel Mazarin, étant placée au-dessus de celle dont nous avons parlé, en décrivant le plan du rez-de-chaussée de la Bourse. Cette galerie est éclairée par huit croisées en voussure, lesquelles sont ornées de coquilles dorées. En face de chaque croisée est une niche aussi ornée de coquilles, & dont la surface est peinte de paysages par *Grimaldi Bolognese*, mais qui sont masqués aujourd'hui par les corps de tablettes qui reçoivent les manuscrits. Le plafond de cette galerie est de la plus grande beauté; il fut peint à fresque, vers 1651, par *Romanelli*, qui y a représenté divers sujets de la fable, avec un goût de dessein exquis & une vigueur peu commune. Ces sujets coloriés sont distribués dans différens compartimens très-bien entendus, mêlés de médaillons ornés de camayeux & soutenus par des figures & des ornemens feints de stucs, d'une beauté, d'une entente & d'une vérité qui n'ont de rivales que le plafond du Château de Vincennes, que l'on prétend même avoir été peint par *Romanelli*. En un mot on ne peut trop inviter les Connoisseurs à visiter ce chef-d'œuvre de peinture, & quoiqu'il y ait environ un siècle qu'il est exécuté, & que son entretien soit assez négligé il conserve encore toute sa fraîcheur, & nous donne la plus haute idée du peintre célèbre à qui nous le devons. Cette galerie, comme nous l'avons dit, ne contient que des manuscrits, & n'est pas publique; mais l'affabilité de M. *Melot*, qui en a particulièrement la garde, & qui en fait actuellement le Catalogue, laisse voir aux amateurs ce chef-d'œuvre avec une complaisance digne de l'amour qu'il porte aux beaux Arts.

106

1755

MERCURE DE FRANCE

Portraits de cinq fameux peintres romain in Mercure de France, dédié au Roi. Juin 1755, second volume, Paris, pp. 22-24

[*Dominique Feti, Gaspre Dughet*]

François Romanelli

Quel gracieux pare ces têtes!
 Je les contemple & j'en deviens l'amant.
 Que cette fresque a droit de faire des conquêtes!
 Elle est d'un ton frais, ravissant.
 Romanelli, c'est ton ouvrage,
 Je le crois; les regards du Monarque puissant *
 Qui t'honora de son suffrage,
 Firent plus d'une fois éclore le talent.

*Louis XVI

[*Ciro Ferri, Giacinto Brandi*]

107

1755

ANNONCES, AFFICHES, ET AVIS DIVERS

Annonces, affiches, et avis divers. Trente-sixieme feuille periodique. Du Jeudi 8 Mai 1755, p. 284

Ventes

D'un très-grand nombre de TABLEAUX Originaux de Peintres Italiens, Flamands & Français, tels que [...], *Pierre de Cortone, Romanelli, Carle-Maratte* [...]. Le Lundi 12. de ce mois, & jours suivans 3. Heures de relevée, dans la Maison d'un Chapelier, rue Gilles-cœur, la seconde Porte-cochère en entrant par le Quai des Augustins.

108

1757

ANTOINE-NICOLAS DEZALLIER D'ARGENVILLE

Voyage pittoresque de Paris [...], Paris 1757

La terza edizione introduce per la prima volta l'indice dei nomi e la presenza di un'opera di Romanelli in collezione privata.

[Collection M. Crozat baron de Thiers]

L'Ange apparoissant aux Maries, & leur annonçant la Résurrection du Sauveur, par *Romanelle*.

p. 141

ROMANELLE (Jean-François) né à Viterbe en 1617, mort en 1662, Peintre d'Histoire qui dessinait bien, & étoit gracieux dans ses têtes.

p. 482

109

1758

CHARLES-NICOLAS COCHIN

C. MICHEL, *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*, Rome 1991

PISE – Chiesa di S. Matteo

Au maître-autel, on voit un tableau représentant Jesus appellant Saint Matthieu à l'apostolat: il est assez beau, & semble composé des deux manieres, du *Guercino* & de *Pietro da Cortona*. Il est peint avec franchise.

Opera non riconosciuta come di Romanelli

p. 251

110

1763

JEAN BARBAULT

Les plus beaux édifices de Rome moderne [...], Rome 1673

[San Pietro in Vaticano]

Au dessus de la porte de la Sacristie, le tableau où S. Pierre délivre un demoniaque est de la main du Romanelli.

p. 5

L'Autel qui suit contient le tableau de la présentation de la Vierge au temple, d'un fort beau mosaïque, par Christofori, sur l'original de Romanelli.

p. 6

[Palazzo Barberini]

La Sale, qui fait la neuvième de cet appartement est ornée de plusieurs peintures sur carton du Romanelli, & de Pierre de Cortone [...]

p. 52

Il y a dans l'antichambre suivante, trois des plus grands tableaux que l'on voye dans les Palais de Rome: deux du Romanelli, dont l'un représente le festin des Dieux, & l'autre une Bacchanale, avec l'histoire de Bacchus & d'Ariane.

p. 53

Il y a dans la troisième, le portrait de la maîtresse de Raphaël, peinte par lui même, deux tableaux de Claude Lorrain, un enfant Jesus avec S. Jean Baptiste de Charles Maratte, & un Lucrèce avec Sextus Tarquinius du Romanelli.

p. 54

111

1765

MICHEL-FRANÇOIS DANDRE-BARDON

Traité de peinture suivi d'un Essai sur la sculpture, I-II, Paris 1765

Tome premier

[Ombres] Il est aisé de conclure qu'en pratiquant ces principes, on peut faire un Tableau très-lumineux, tel qu'on en voit de *Romanelli*, quoique l'étendue des Ombres soit à peu près aussi considérable que le volume réuni des demi-teintes & des lumieres.

p. 117

FRANÇOIS POILLY [...] divers traits d'Histoire d'après *Pietre de Cortone, Chirofer, Romanelli & Bourdon*.

p. 209

Tome second

FRANÇOIS LE MOINE, Parisien, forma son goût d'après *Pietre de Cortonne & Romanelli*.

p. 159

112

1766

DOCTEUR MAIHOWS

Voyage en France, en Italie, et aux isles de l'archipel [...], Paris 1766 [prima ed. 1763]

Tomo Premier

Lettre XVII

Louvre

Romanelli s'est immortalisé par quelques peintures dans le vieux Louvre. Ces morceaux, pour la plupart peints à fresque, sont principalement dans l'appartement où logeoit la Reine Anne d'Autriche, & dans la galerie d'Apollon. Ce n'a pas été sans raison que Romanelli a été le favori de son célèbre maître. Cortanée possédoit assez le génie de la peinture, pour en appercevoir le germe

dans un autre. Il les reconnut dans le jeune Italien, & se signala en conséquence par la faveur qu'il lui accorda. On me flatte que je verrai de lui à Rome de beaucoup plus beaux morceaux. Ceux du Louvre étoient de ses premiers essais; mais ils annoncent quelque chose de plus qu'un génie qui promet de s'élever. Une correction judicieuse dans le dessein, une noble aisance dans les figures, une liberté gracieuse dans les draperies, le distinguent en même tems aux yeux des connoisseurs & de ceux qui ne le sont pas. Cortanée eut l'honneur d'introduire ce qu'on appelloit alors un nouveau style en peinture, par opposition à la maniere pratiquée de des prédécesseurs. Romanelli fut de tous ses élèves le seul qui le suivit dans ce plan, qu'il saisit parfaitement; non-seulement il imita sa maniere, mais encore il entra dans ses raisons: ces morceaux n'en sont pas les seules preuves.

pp. 188-189

113

1766

HEBERT

Dictionnaire pittoresque et historique ou Description [...], Paris 1766

Tome premier

Cabinet de M. Blondel de Gagny, petite anti-chambre de l'appartement à coucher.

Au dessus, un Tableau représentant Narcisse, par *Romanelli*. [...] Au dessus, Danaë par *Romanelli*.

p. 58

Cabinet de M. Crozat de Thiers, cabinet de travail

L'Ange apparoissant aux Maries & leur annonçant la résurrection du Sauveur, par *Romanelli*.

p. 104

Hotel de la Compagnie des Indes [Palais Mazarin]

Le plat-fond du cabinet du premier étage, peint par *François Romanelli*. La galerie qui fait partie de la Bibliothèque du Roi, a dans son plat-fond treize sujets d'histoire, peint par le même *Romanelli*; les Paysages sur les murs, par *le Bolognese*.

p. 218

[Hotel de Lambert]

Les lambris d'une pièce au rez de chaussée, appelée le Cabinet de l'Amour, peints par *Herman, Patel & le Sueur* en huit Paysages, & des Amours tenant les attributs des Dieux; la partie supérieure est occupée par cinq grands Tableaux peints par *Romanelli, Perrier* & autres qui représentent, le premier, Vénus qui donne des armes à Enée: le deuxième, Enée guéri de sa blessure par le Médecin Iapis: le troisième, la défaite des Hapies: le quatrième, la Dèification d'Enée; & le cinquième, le sacrifice d'Iphigénie.

p. 233

[Louvre]

La première pièce de l'appartement nouveau est ornée de neuf Paysages à l'huile sur les murs, par *Boerson*: les Peintures à freque du plat-fond, par *Romanelli*, représentent, au dessus des corniches, la Paix & l'Abondance; & au plat-fond, Mars, Vénus & Pallas, qui tiennent trois fleurs de lys surmontées par une couronne que trois Amours soutiennent: les dessus de porte sont les Portraits de Henri IV, de Marie de Médicis, & de Louis XIII.

Dans l'anti-chambre à droite, peinte par le même *Romanelli*, quatre Tableaux qui sont le ravissement des Sabines, Mucius Scevola, Coriolan fléchi par sa mere, le Sénateur à la queue de sa charrue, à qui on vient offrir le commandement de l'armée. Les dessus de porte sont les Portraits de Louis XIII & d'Anne d'Autriche, des figures de stuc très estimées, & des bas-reliefs d'azur & or où sont peintes des femmes allégoriques.

Dans la chambre de la Reine, le plat-fond peint par *Romanelli*, représentant la Fois, l'Espérance & la Charité, qui accompagnent la Religion en voile blanc au milieu de ce plat-fond; aux extrémités, les histoires d'Holopherne & d'Esther: dans les lunettes, la Prudence, la Tempérance, la Force & la Justice, & les figures en stuc, par *Girardon*.

Dans le cabinet sur l'eau, le plat-fond par *Romanelli*, qui y a représenté Minerve assise sur un trophée d'armes, accompagnée de la Victoire & de la Renommée: dans une autre partie, les Vertus Cardinales & l'Abondance; & sept Tableaux de l'histoire de Moïse sur les lambris, qui sont, Moïse sauvé des eaux, les filles de Jéthro, le passage de la mer rouge, le frapement de roche, le miracle des caillies, la Manne, & le Veau d'or. Les deux dessus de porte qui sont de *P. Patel*, représentent des Paysages.

Dans le salon qui conduit à la salle des Antiques qui est vuide, le plat-fond peint par *Romanelli*.

Dans la salle où se tenoit le Conseil Royal de Guerre, le plat-fond par le même *Romanelli*, qui y a représenté différens sujets des Métamorphoses, de l'histoire d'Apollon, Diane & autres.

pp. 287-289

114

1766

ABBE JEROME RICHARD

Description historique et critique de l'Italie [...], Dijon 1766

Tomo V

[Eglise de St Pierre]

La Présentation de la Vierge au Temple, par le *Romanelli*.

p. 353

Tomo VI

[Palazzo dei Conservatori]

David qui vient de couper la tête à Goliath, tableau assez fièrement composé, & de belle couleur, par le *Romanelli*, élève de Pierre de Cortonne [...]

p. 28

[...] Ste Cécile, avec des instruments de musique: elle tient un papier, & semble marquer la mesure d'un air qu'elle chante, tableau agréable & bien peint, par le *Romanelli*... Les trois Parques, grand tableau du même [...]

p. 29

[Palais Boccapaduli]

Dalila qui tient Samson endormi sur ses genoux: le devant du tableau est occupé en partie par les chefs des Philistins, qui l'encouragent à lui couper les cheveux; la figure de la femme est très-agréable, du *Romanelli*, bien composé, beau de couleur & de dessein [...]

pp. 99-100

115

1768

JEAN-JOSEPH EXPILLY

Dictionnaire géographique, historique et politique des Gaules et de la France [...], tome cinquième, Amsterdam 1768

[Louvre]

[...] La paix & l'abondance sont peintes à fresque au-dessus des corniches. Au plafond, Pallas, Mars & Venus tiennent chacun une fleur-de-lys, faisant ensemble les armes de France; & trois Amours supportent la couronne, terminée depuis peu d'années. Ces peintures, ainsi que toutes les autres que l'on voit dans cet appartement, sont du célèbre *Francesco Romanelli*, Romain.

[...]

Sur la droite, est l'antichambre, aussi peinte à fresque par le même *Romanelli*. Au plafond sont plusieurs figures symboliques, qui représentent les divinités, les arts & les sciences. Les autres grands sujets, sont le ravissement des Sabines, Mutius Scévola, Coriolan fléchi par sa mere; & ce sénateur à qui on vint offrir le commandement de l'armée, lorsqu'il étoit occupé à labourer la terre.

[...]

La piece qui suit, est la chambre de la Reine, ornée dans le même goût que l'antichambre, & peinte à fresque par *Romanelli*. Le milieu du plafond de cette chambre représente la Religion voilée de blanc, accompagnée de la Foi, de l'Espérance & de la Charité. Les autres peintures d'au-dessus de la corniche, sont, aux deux extrémités de la chambre, l'histoire d'Esther & celle d'Holoferne; & dans les quatre arcades des côtés, la Justice, la Force, la Prudence & la Tempérance. Au ceintre de ces arcades, sur de petits plafonds percés, sont représentés d'autres symboles par des enfants. Les ornements de cette chambre sont tous très-riches.

[...]

De la chambre de la Reine, on entre dans le cabinet, qui est une piece dont il y en a peu de pareilles. L'histoire de Moïse y est représentée, par *Romanelli*, en sept tableaux d'une beauté singuliere, peint à l'huile, & placés dans le lambris. Sur les portes sont deux paysages. Le premier de ces tableaux est le sujet de la Manne; le second représente Moïse frappant le rocher; le troisieme, le passage de la Mer-Rouge; le quatrieme, le Veau d'or; le cinquieme, l'exposition de Moïse; le sixieme, les filles de Jéthro; & le septieme, la pluie d'oiseaux ou de cailles. Le Veau d'or & le passage de la mer-rouge avoient été fort endommagés par l'humidité, mais on y a fait quelque réparations. Minerve sur un cube, présidant sur tous les arts & les sciences, représentés par autant de figures, est le sujet du plafond. Tout est admirable dans ce cabinet. Les ornements de peintures, mêlées de figures grotesques, y sont d'un grand goût & d'une belle exécution. Tout y répond à la magnificence du lieu, même le parquet dont la composition, en marqueterie, est des plus singulieres.

[...]

p. 431

[...]

En revenant par le salon par où l'on est entré, on trouve une grande salle où se tenoit le conseil-royal de guerre. Le plafond est orné de plusieurs sujets d'Apollon & de Diane, qui sont encore des ouvrages de *Romanelli*. Il y a représenté, sous la voûte, Apollon & Diane; plus bas, autour de la corniche, Acteon, Endimion endormi, Apollon qui distribue des couronnes aux Muses, & l'histoire de Marsias en autant de tableaux. Les quatre saisons ont aussi été peintes par le même aux quatre angles de la voûte. Plusieurs bas-reliefs, feints, rehaussés d'or, sont peints sur les petits plafonds des embrasures.

p. 432

116

1768

ANNE-MARIE DAIGNAN D'ORBESSAN

Mélanges historiques, critique, de physique et de poésie [...], tome premier, partie première, Paris 1768

Le palais Colonne, l'un des plus considérables & des plus magnifiques de Rome, a sa galerie ornée de statues & de tableaux célèbres, parmi lesquels on remarque [...] S. Sébastien de *Romanelli* [...]

p. 544

[Palais Barberin] Les divers appartemens de ce palais sont rempli d'excellens tableaux, entre lesquels [...] La Lucrece, le Festin des Dieux de *Romanelli*; [...].

p. 552

L'église des religieuses Dominicaines de saint Sixte mérite d'être vue. [...] les tableaux de *Mola*, de *Baldini*, de *Gentile*, de *Canuti*, de *Lanfranc*, de *Romanelli*, y sont appendus en grand nombre.

117

1769

ABBE JEROME RICHARD

Description historique et critique de l'Italie [...], Paris 1769

Tome V

[Basilica di S. Pietro]

[...] La Présentation de la Vierge au Temple, par le Romanelli.

[...] Tous ces grands & magnifiques tableaux sont copiés en mosaïque [...]

p. 370

Tome VI

[Pinacoteca Capitolina]

[...] David qui vient de couper la tête à Goliath, tableau assez fièrement composé, & de belle couleur, par le *Romanelli*, élève de Pierre de Cortonne [...]

p. 29

[...] Ste Cécile, avec des instrumens de musique: elle tient un papier, & semble marquer la mesure d'un air qu'elle chante, tableau agréable & bien peint, par le *Romanelli* [...]

pp. 29-30

[Palazzo Boccapaduli]

[...] Dalila qui tient Samson endormi sur ses genoux: le devant du tableau est occupé en partie par les chefs des Philistins, qui l'encouragent à lui couper les cheveux; la figure de la femme est très-agréable, du *Romanelli*, bien composé, beau de couleur & de desseins... Les trois Parques, grand tableau du même...

pp. 101-102

[Santa Maria degli Angeli]

[...] la présentation de la Ste Vierge au Temple, par le *Romanelli* [...]

p. 344

118

1769

MICHEL-FRANÇOIS DANDRE-BARDON

Histoire universelle, traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter [...], tome premier, Paris 1769, p. 82

LEGER: facile, se dit d'un Dessin, d'un tableau dont les ombres sont vagues & la touches spirituelle. Les plus beaux ouvrages du *Guide*, de *Romanelli* sont peints avec *légèreté* [...]

119

1769

JEROME DE LALANDE

Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 et 1766 [...], Venise 1769

Tome second

[Uffizi]

Agar répudiée, ouvrage de Pierre de Cortonne (a). Le pinceau en est aimable, sans être exempt des incorrections qu'on ne trouve que trop souvent dans ses ouvrages.

(a) Pierre de Cortonne, du nom de la ville en Toscane, où il étoit né en 1596, mort à Rome en 1669: son nom de famille étoit Berretini: Jean-François Romanelli & Ciron Ferri furent ses élèves.

pp. 213-214

Tome troisième

[S. Pierre]

[...] Ces mosaïques furent faites par Calendra sous Urbain VIII, d'après les desseins d'André Sacchi, de Lanfranc & de J. B. Romanelli.

p. 107

[...] Le tableau du grand autel est d'après François Romanelli; c'est la Présentation de la Vierge; il a été mis en mosaïque en 1727, & l'original peint sur l'ardoise, a été transporté, comme tant d'autres, aux Chartreux; la mosaïque est bien exécutée.

pp. 119-120

[Palais du Vatican]

[...] Les histoires de Charles-Quint, dans les deux petites galeries qui sont sur les côtés, furent faites sous la conduite de François Speranza; & celle de la Comtesse Mathilde, sous la direction de François Romanelli.

p. 205

[...] Dans l'appartement de la Comtesse Mathilde, on trouve beaucoup de fresques de Romanelli, où il y a d'assez bonnes choses, mais qui ne méritent pas une description particulière; il y a entr'autres une petite galerie passablement décorée, dont les murs sont peints à fresque, & dont la voûte est ornée de tableaux & de compartimens faits en stucs par le même auteur. On peut seulement observer que la composition de ces tableaux est bonne, que la couleur en est foible, & que l'auteur est partout plus gracieux que correct dans son dessein.

p. 224

[...] Dans la chapelle particulière qui en dépend, il y a sur l'autel une Nativité de Romanelli, tableau qui a de l'effet, sans pureté de dessein, & dont les têtes de la Vierge & de l'Enfant Jesus ne sont pas belles.

p. 225

[S. Dominico e Sisto]

[...] A la première chapelle à gauche, la Vierge donnant le Rosaire à une Religieuse, par Romanelli. La Vierge & l'enfant Jesus tiennent de la manière du Cortonne; le reste en diffère plus: la lumière est trop éparpillée dans ce tableau.

p. 443

[S. Carlo alle quattro Fontane]

Il y a dans une petite chapelle, [...], un tableau de Romanelli, représentant la Vierge qui tient l'enfant Jesus à qui un Ange apporte une croix & la couronne d'épine, tandis que deux Anges sont en adoration devant lui. L'enfant Jesus est joliment colorié: ce tableau est foible d'ailleurs.

p. 465

[Santa Maria degli Angeli]

Le premier tableau du chœur à droite est la présentation de la Vierge au temple par Romanelli: il est sagement composé, peu fini de dessein, d'une couleur qui est assez vigoureuse sans être vraie.

[...]

Le quatrième est la punition d'Ananie & de Saphire, de Romanelli [C. Roncalli], tableau peint sur ardoise, & qui se détruit: il est d'une grande manière, mais d'un caractère de dessein lourd. Il est exécuté en mosaïque à l'Eglise de Saint Pierre.

p. 482

[Palazzo Barberini]

[...] Dans la pièce suivante, il y a [...], trois grands tableaux, qui sont le festin des Dieux, Arriane & Bacchus de Romanelli [...].

p. 537

Tome quatrième

[S. Agostino]

[...] Au-dessus de la porte de la seconde Chapelle de la croisée à gauche, qui est la chapelle de S. Augustin & de S. Guillaume, on voit S. Thomas de Villeneuve qui donne l'aumône, tableau de Romanelli où il approche beaucoup de la manière de Pierre de Cortonne son Maître.

p. 88

[Palazzo Pamfili]

Romanelli [G. Gimignani] a aussi peint à fresque les frises de deux autres chambres: dans l'une on remarque une Bacchanale avec un enfant endormi sur le devant de la scène, à qui un Satyre verse du vin dans la bouche; il est d'une couleur très-fraîche: l'autre est composé de quatre sujets [...]

pp. 120-121

[Palais Lante]

Le Palais du Duc Lante est remarquable par de belles statues antiques, & une voûte peinte par Romanelli; [...].

p. 177

[Il Gesù]

[...] Dans la seconde chapelle du même côté on voit trois tableaux de Romanelli; celui de l'autel représente la Vierge & l'Enfant Jesus est d'une belle couleur, & la Vierge est gracieuse.

L'Adoration des Mages & celle des Bergers forment le sujet des deux autres tableaux; la lumière y est singulièrement distribuée, on ne sçait pourquoi le Peintre a affecté de la faire glisser uniquement sur les chairs.

p. 227

[Palazzo dei Conservatori]

[...] un tableau de Ste. Françoise, Romaine, d'une excellente manière, par Romanelli de Viterbe [...]

p. 257

[Palazzo Costaguti]

[...] il est orné de Peintures à fresque de [...] & de Romanelli [...].

p. 336

[S. Ambrogio della Massima]

[...] dans la seconde une descente de Croix de Romanelli.

p. 343

120

1773

ÉLIE FRERON

L'année littéraire. Année M.DCC.LXXIII., tome cinquième, Paris 1773, pp. 112-113

Lettre V. *Exposition des Peintures, Sculptures & Gravures de Messieurs de l'Académie Royale*

M. *la Grenée le jeune* [...]; sa manière de dessiner est souple & remplie de graces; son coloris est frais & a de la vigueur. Il tient beaucoup de la manière aimable de *Pietre de Cortone* & de *Romanelli*. S'il peut ajouter à ces rares talens la correction du dessin & le beau choix de nature qu'on voit fréquemment dans les ouvrages de son frère, ils passeront tous deux à la posterité avec le même degré d'estime.

121

1773

LE GRAND VOCABULAIRE FRANÇOIS

Le grand vocabulaire françois, tome vingt-cinquième, Paris 1773, p. 211

La voce "Romanelli" ripropone in maniera più sintetica le notizie riportate da Lacombe (1752).

122

1775

DICIONNAIRE HISTORIQUE ET GEOGRAPHIQUE PORTATIF DE L'ITALIE

Dictionnaire historique et géographique portatif de l'Italie [...], I-II, Paris 1775

Tome I

[Palazzo Boccapaduli]

[...] Dalila tenant Samson endormi sur ses genoux, de Romanelli; les trois Parques, du même; [...].

p. 154

Tome II

[Rome] *Sainte Marie des Anges*

[...] la Punition d'Ananie & de Sophronie, de Romanelli [errore ripreso da DE LALANDE 1769].

p. 419

[Rome] Palais *Costaguti*

[...] on voit de belles peintures à fresque de [...] Romanelli [...].

p. 422

[S. Pierre du Vatican]

[...] cette Chapelle est décorée de très-belles mosaïques, par Calandra, sur les dessins de J.B. Romanelli, André Sacchi & Lanfranc, sous Urbain VIII.

[...]

La Chapelle de la Présentation n'est pas moins riche en mosaïques [...]; le tableau de l'autel est une belle mosaïque, d'après Romanelli.

p. 457

[SIENNE]

A S. Augustin, Eglise des Religieux de cet Ordre, on remarque une adoration des Bergers, de Romanelli [...].

p. 512

[Palais du VATICAN]

[...] Il y a encore une infinité de tableaux, de fresques, de bas-reliefs, par le Perugin, Romanelli, de Balthasar Peruzzi [...].

[...]

Quand le Pape, les veilles de certaines Fêtes, va au Vatican, il loge au Palais neuf; la salle clémentine est décorée par les peintures des deux Alberti, de Balthazar de Bologne, de Paul Brilli, de Viviani & Cati, de Romanelli.

p. 621

123

1778

DOMINIQUE MAGNAN

La ville de Rome, ou Description abrégée de cette superbe ville divisée en quatre volume et ornée de 425 planches en taille douce, Rome 1779

Tomo I

[I. Quartier des Monts. Article II. Eglises des Chartreux] Dans le Sanctuaire on remarque quatre autres grands tableaux, qui ont aussi été copiés en mosaïque dans la même Basilique. Le premier, peint par Romanelli, est une présentation de la Vierge au Temple [...]

p. 20

[Idem, Article III. Eglise de S. Charles] Il y a aussi dans une de chapelles un tableau de la Vierge, par Romanelli, où l'enfant Jesus est joliment colorié.

p. 22

[Idem, Article III. Eglise SS. Dominique & Sixte] & le beau tableau de Notre Dame du Rosaire, dans la chapelle vis-à-vis, est de Romanelli.

p. 26

[II. Quartier de Trevi. Article II. Palais Barberin] Dans le premier chambre sont plusieurs cartons de Pierre de Cortone & de Romanelli [...]

p. 53

[Idem] la Vertù de François Romanelli [...]

[...] & une Lucrece de Romanelli [...]

p. 54

[...] deux grands tableaux de Romanelli, dont l'un represente le festin des Dieux, & l'autre Arriane & Bacchus [...]

p. 55

Tomo III

[VI. Quartier de Parione. Palais Panfile] On remarque dans d'autres pieces de belles peintures du Poussin & de Romanelli [...].

p. 25

[VI. Quartier de Parione. Oratoire Chiesa Nuova] le couronnement de la Vierge que l'on voit à la voûte, a été peint à fresque par Romanelli.

p. 28

[VIII. Quartier de Saint-Eustache. Palais Lante] l'on remarque une voûte peinte par Romanelli [...]

[Eglise des Ss. Côme & Damien de la confrérie des Barbiers] ornée de peinture du Romanelli & de Zuccheri [...].

p. 47

[IX. Quartier de la Pigna. Eglise du Jesus] le beau tableau de la Vierge, avec l'Enfant Jesus adoré per S. Charles, a été peint par Romanelli [...].

p. 58

Tomo IV

[X. Quartier du Capitole. Article I. Palais des Conservateurs] un très-bon tableau de S. Françoise, Romaine, par Romanelli, de Viterbe.

p. 9

[XI. Quartier de Saint Ange. S. Ambroise de la Massima] au second autel à droite, la deposition de la Croix, par Romanelli, au premier à gauche, un beau S. Etienne, de Pierre de Cortone; [...]

p. 22

[XI. Quartier de Saint Ange. Palais Costaguti] [...] plusieurs autres excellentes fresques, faites par l'Albane, le Guerchin, le Cavalier d'Arpin, le Lanfranc, & par Romanelli.

p. 24

[XIII. Quartier de Transtevere. Article II. Eglise de Regina Coeli] une Présentation & une S. Therese, par Romanelli [...].

p. 51

[XIV. Quartier du Bourg ou du Vatican. Article II. Basilique de S. Pierre du Vatican. Chapelle de Notre Dame de la Colonne.] La coupole de la chapelle est enrichie de mosaïque d'après les desseins d'André Sacchi, de Lanfranc & de J. B. Romanelli.

p. 69

[ibidem. Chapelle de la Présentation] La belle mosaïque de la Présentation, qui se voit sous l'autel, est d'après Romanelli, dont l'original peint sur ardoise, se conserve à present dans l'Eglise des Chartreux.

p. 72

[Palais du Vatican] Les deux petites galleries, qui sont sur les côtés de la salle [Stanza di Costantino], ont été peintes sous la direction de François Speranza & de François Romanelli.

[Palais Neuf] Sur l'autel de la chapelle particuliere est un tableau de la Nativité, par Romanelli, qui a de l'effet.

p. 78

124

1779

HURTAUT – MAGNY

Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs [...], Paris 1779

Tome III

[Hôtel de Torigny]

On y voit des paysages peints dans les panneaux du lambris, par *Patel & Hermans*: cinq tableaux de l'histoire d'Enée, par *Romanelli*.

p. 270

[Louvre]

L'appartement des bains de la Reine est de plein-pied, avec la salle des Cent-Suisses, & décoré de belles peintures & de riches ornemens. Les plafonds des chambres qui sont au-dessous de la galerie d'Apollon, du côté du petit jardin de la rivière, ont été peints par *Francisco Romanelli*, Italien. Le petit cabinet de ce même appartement est d'une magnificence recherchée & exquise.

p. 438

125

1781

JEAN-ÉTIENNE LIOTARD

Traité des principes et des règles de la peinture, Genève 1781, p. 72

Règle XIX – Ayez neuf classes de teintes ou tons

Séparez vos couleurs de la plus claire à la plus brune en neuf parties égales; les quatre premières formeront tous vos clairs, depuis le plus clair jusqu'au plus foible; le cinquième ton formera le demi-teinte, qui tiendra le milieu, et qui séparera le clair de l'ombre; les quatre derniers formeront les différentes ombres, de la plus claire à la plus brune.

J'ai vu à Lyon une suite de grands tableaux de Romanelli, le clair et l'ombre y étoient très distinct, les clairs étoient très rapprochés, ils avoient un bon effet sans aucunes touches.

126

1782

NICOLAS-THOMAS LE PRINCE

Essai historique sur la Bibliothèque du Roi et sur chacun des dépôts qui la composent, avec la description des bâtimens et des objets les plus curieux à voir dans ces différens dépôts, Paris 1782

pp. 151-154

La galerie destinée pour les Manuscrits, est de vingt-trois toises deux pieds de longueur, sur trois-[p. 152]toises quatre pieds de largeurs; on l'appelle communément Galerie Mazarine (1), parce qu'elle faisoit anciennement partie de l'Hôtel Mazarin: elle est éclairée par huit croisées en vousure, lesquelles sont ornées de coquilles dorées; en face de chaque croisée est une niche aussi ornée de coquilles, dont la surface est décorée de paysages peints par Grimaldi Bolognese, mais qui sont masqués par les corps des tablettes qui reçoivent les Manuscrits.

Le plafond de cette Galerie est de la plus grande beauté; il fut peint à fresques l'an 1651 par Romanelli, qui y a représenté divers sujets de la Fable, avec un goût de dessein exquis & une vigueur peu commune. Au-dessus de la porte se voyent Apollon & Daphné, puis Vénus dans son char; le Parnasse; le Jugement de Paris vis-à-vis; Vénus éveillée (2) par l'Amour; Narcisse de l'autre côté; au milieu Jupiter qui foudroie [p. 153] les Géans (1); l'embrasement de Troie; l'enlèvement d'Hélène en face; celui de Ganymède; Rémus & Romulus alaités par une Louve, & deux autres petits morceaux. Ces sujets sont distribués dans différens compartimens très-bien entendus, mêlés de médaillons ornés de Camayeux & soutenus par des figures & des ornemens feints de stuc, d'une beauté, d'une entente & d'une vérité qui n'ont de comparable que le plafond du Château de Vincennes, que l'on prétend avoir peint aussi Romanelli. En un mot, on ne peut trop inviter les amateurs à visiter ce chef-d'œuvre de peinture; & quoiqu'il y ait plus d'un siècle qu'il soit exécuté, il conserve encore toute sa fraîcheur, & nous donne la plus haute idée du Peintre célèbre à qui nous en sommes redevables.

Cette magnifique Galerie est précédée de quatre grandes piéces destinées de même aux Manusc. les plafonds de ces différentes piéces sont aussi-peints à fresque, & représentent divers sujets distribués par compartimens, dont la plupart représentent des fleurs & des oiseaux, &c. Ces différens morceaux ont été exécutés, à ce que l'on prétend, par des Elèves de Romanelli, d'après les cartons de

ce grand Maître; mais ils ne sont ni assez bien peints, ni assez bien dessinés pour avoir été faits d'après lui; la partie des fleurs, oiseaux, ornemens, n'est cependant [p. 154] pas sans mérite, non plus que plusieurs marines représentées avec beaucoup de vérité.

[p. 152] (1) Cette Galerie & les pièces qui la précèdent faisoient partie des Bâtimens de l'Hôtel de la Compagnie des Indes. M. Duret de Chevry, président à la Chambre des Comptes, avoit commencé à en faire bâtir une partie : M. de Tubeuf le fit augmenter, & le Cardinal Mazarin ne se contenta pas de l'orner de tout ce qu'il y avoit de plus rare, il le fit encore aggrandir si considérablement, qu'il comprenoit tout l'espace que nous voyons aujourd'hui renfermé entre les rues neuve des Petits Champs, de Richelieu, Vivienne & de Colbert. Après la mort de ce Ministre, ce Palais, (comme nous l'avons déjà dit) fut partagé en deux parties, l'une fut donnée au Marquis de Mancini, l'autre au Duc de la Meilleraie, qui avoit épousé une nièce de ce Cardinal, à la charge de porter son nom & ses armes, & devint l'Hôtel Mazarin; il conserva ce nom jusqu'en 1719, que le Roi en fit l'acquisition & le donna à la Compagnie des Indes; une partie en a été démembrée pour y placer la Bourse, & ce fut en vertu d'un Arrêt du Conseil du 24 Septembre 1724; en conséquence le Roi accorda pour sa Bibliothèque la Galerie dessus la Bourse, pour y placer une partie des Manuscrits qu'elle renferme.

(2) Romanelli étoit d'une humeur enjouée, le Roi, la Reine & les principaux Seigneurs de la Cour l'honoroient [p. 153] quelquefois de leur présence, autant pour l'entendre parler que pour le voir peindre; les Figures représentées dans le Parnasse & le Jugement de Paris, ont été peintes d'après les Femmes de la Cour, qui se plaisoient à se faire peindre aussi.

(1) Nous avons remarqué que la Figure de Jupiter n'est ni assez noble, ni assez bien proportionnée, & qu'elle n'a pas cette majesté terribile que doit avoir le Maître du Tonnerre; en général cette Figure est trop petite, & ne se fait pas assez remarquer; il la faut chercher, rien ne l'indique.

127

1783

J. DE LA ROCHE

Voyage d'un amateur des arts, en Flandre, dans les Pays-Bas, en Hollande, en France, en Savoie, en Italie, en Suisse, fait dans les années 1775-76-77-78, tome second, Amsterdam 1783

[Santa Maria degli Angeli]

[...] Le premier Tableau du Chœur à droite est de *Romanelli*; on y voit la Présentation de la Vierge au Temple. "Ce Tableau est sagement composé, peu fini de dessein, d'une couleur qui est assez vigoureuse, sans être vraie". [cfr. DE LALANDE 1769]

p. 229

[...] La punition d'Ananie & de Saphire; par le *Romanelli* [C. Roncalli]: Tableau peint sur ardoise, & qui se détruit. C'est une vraie perte pour les arts; il est exécuté en mosaïque au Vatican. [cfr. DE LALANDE 1769]

pp. 229-230

[Palazzo Barberini]

Le Triomphe d'Ariane & de Bacchus; beau Tableau, du *Romanelli*.

p. 243

128

1783

LUC-VINCENT THIERY

Almanach du voyageur à Paris [...], Paris 1783

[Hôtel Lambert]

[...] On doit au pinceau de Romanelli l'histoire d'Enée en cinq Tableaux.

p. 241

[Louvre]

La première pièce de l'appartement nouveau, est ornée de neuf Paysages peints à l'huile sur les murs, par Poerson; les Peintures à fresque du plafond, par Romanelli: sur les portes, sont les Portraits de Henri IV, Marie de Médicis & Louis XIII. Dans l'antichambre à droite, sont quatre Tableaux, peints aussi par Romanelli; savoir, l'enlèvement des Sabines, Mucius Scævola, Coriolan fléchi par sa mere, & le Sénateur conduisant sa charrue, à qui l'on vient offrir le commandement de l'armée. Sur les portes, les Portraits de Louis XIII & d'Anne d'Autrich; plus, des bas-reliefs or & azur, fort estimés.

Dans la Chambre de la Reine, Romanelli a peint dans le milieu du plafond la Foi, l'Espérance & la Charité, accompagnées de la Religion, en voile blanc; & aux extrémités, les Histoires d'Holopherne & d'Esther. Dans les lunettes, la Prudence, la Tempérance, la Force & la Justice; & les Figures en stuck, par Girardon. Dans le cabinet sur la riviere, le plafond, peint par Romanelli, représente Minerve assise sur un trophée d'armes, ayant à ses côtés la Victoire & la Renommée. Dans une autre partie, les Vertus cardinales & l'Abondance; & sur les lambris, l'Histoire de Moïse en sept Tableaux. Les dessus de Portes, représentant des Paysages, sont de P. Patel.

Le plafond du Sallon qui conduit à la Salle des antiques, est aussi peint par Romanelli, qui a également peint celui de la Salle où se tenoit le Conseil Royal de Guerre, représentant différens sujets des Métamorphoses.

p. 309

129

1786

JAQUES-ANTOINE DULAURE

Nouvelle description des curiosités [...], Tome premier, partie première, Paris 1786

[Louvre]

[...] La première pièce du nouvel appartement de la Reine, est ornée de neuf paysages, peints à l'huile par *Borzon*; le plafond est peint à fresque par *Romanelle*; [...]

p. 397

130

1787

LE PROVINCIAL A PARIS

Le provincial à Paris, ou état actuel de Paris [...] Quartier du Louvre, Paris 1787

[Palais Mazarin]

L'hôtel de l'ancienne *Compagnie des Indes* [...]. Mais depuis que la Compagnie des Indes a acquis cet hôtel, tout a été renversé, on n'a point épargné ces plafonds si estimés, sur lesquels les *Romanelli*, les *Grimaldi*, les *Bolognese* avoient, pour ainsi dire, épuisé leur art, & ces appartemens où la grandeur & la pourpre romaine déployoient tout leur faste, ne sont aujourd'hui que des bureaux: triste exemple des vicissitudes de la vie.

p. 25

[Louvre]

Dans l'*antichambre* à droite, on remarque diverses peintures représentant des figures symboliques. Les grands morceaux sont l'enlèvement des Sabines, *Mutius-Scævola*, *Coriolan* fléchi par sa mère, & *Cincinnatus* que les députés du Sénat Romain trouvent occupé à bêcher son champ au moment où ils vont saluer le dicatateur. Tous quatre sont de *Romanelli*.

Dans la *chambre* de la reine, la foi, l'espérance & la charité entourent l religion voilée de blanc, ce tableau est de *Romanelli* [...]; aux extrémités, Holopherne & Judith: dans les lunettes, la prudence, la tempérance, la force & la justice. De cette chambre, en traversant le cabinet, on arrive au salon, qui conduit à la salle des antiques, on entre sur la gauche dans une grande salle peinte par *Romanelly* & représentant divers sujets de la fable; [...].

pp. 76-77

131

1788

LUC-VINCENT THIERY

Le voyageur à Paris, extrait du guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, Paris 1788

Premier partie

[Louvre]

L'appartement vieux de la reine contient des portraits de *Velasquez*, des paysages de *Poerson*, des plafonds & tableaux de *Romanelli*, &c. [...]

pp. 78-79

132

1788

CLAUDE-HENRI WATELET

Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts, Tome premier, Paris - Liège 1788, p. 571

OMBRE

[citation da DANDRE-BARDON 1765]

“[...] Il est aisé de conclure qu'en pratiquant ces principes, on peut faire un tableau très-lumineux, tel qu'on en voit de *Romanelli*, quoique l'étendue des ombres soit à peu près aussi considérable que le volume réuni des demi-teintes & des lumières.”

133

1791

CLAUDE-HENRI WATELET

Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts, tome deuxième, Paris 1791

(346) François Boucher

[...] mais le génie de l'art ne consiste pas dans l'agencement d'un sujet; mais dans la manière juste, vraie, profondément sentie dont il est exprimé. Il y a plus de génie dans une figure, dans une tête, quelquefois dans le mouvement d'une main de Raphaël, que dans tout le fracas de Luc Giordano, de *Romanelli*, de *Solimene*.

p. 138

PERSONNAGE

Couvrir une toile des groupes liés, cadencés, contrastés, est un métier qui peut s'apprendre, que *Pietre de Cortone* a pu montrer à *Romanelli*, que *Romanelli* a pu montrer à d'autres, qui se perpétuera facilement des maîtres aux élèves: c'est un métier qui peut s'exercer aisément, & dans lequel *Luc Giordano* multiplioit sans peine les ouvres. Mais composer un sujet des seules grandes parties qui sont nécessaires, & les bien rendre, c'est l'effort du génie & de l'art [...]. (L.)

p. 163

PLAFOND

Citerai-je au contraire tous les exemples de la durée & de la fraîcheur constante de la fresque, dans les ouvrages de [...] & d'un quantité de maîtres qui ont enrichi toutes les villes d'Italie; & dans ceux que

nous avons en France, de Primatice, de Nicolo, de Mignard, de Romanelli; de la Fosse, &c. ? (Article de M. Robin).

p. 189

SCULPTEURS

(26) MICHEL ANGUIER

[...] Il décora, dans le vieux Louvre, l'appartement de la reine Anne d'Autriche, orné des peintures du Romanelli.

p. 288

134

1791

JACQUES-ANTOINE DULAURE

Nouvelle description des curiosités, Paris 1791

Primière partie

[Bibliothèque du Roi]

Le dépôt des manuscrits est, en ce genre, des plus intéressans que l'on connoisse. La galerie qu'il occupe est communément appelé *galerie Mazarine*, parce qu'elle dépendoit anciennement de l'hôtel Mazarin. Elle a vingt-trois toises deux pieds de longueur sur trois toises quatre pieds de largeur, & elle est éclairée par huit grandes croisées.

Le plafond fut peint, en 1651, par *Romanelli*, qui a représenté plusieurs sujets tirés de la fable. Cette peinture, très-bien conservée, est d'une belle composition. Les quatre grandes pièces destinées également aux manuscrits, & qui précèdent cette galerie, sont peintes à fresque par des élèves de *Romanelli*, d'après, dit-on, les cartones de ce maître.

pp. 117-118

Per la notizia sul Louvre (seconde partie, p. 169) si confronti l'edizione del 1786.

A.I.3 BIOGRAFIE DI ROMANELLI

135

1670 ca.

GIOVANNI BATTISTA PASSERI

Vite ff. 148v-149v edito in HESS 1995, pp. 311-312

[...] Intanto, per la lontananza del Barberini, le cose del Romanelli non passavano in Roma con gran prosperità, perche il suo non fù mai un grido universale nel valore della professione; ma il Cardinale che invigilava sempre alla sua protezione, benchè si trovasse nel colmo di tanti disturbi, non si raffreddò per questo nel favorirlo. Viveva in quel tempo nella Corte di Parigi il Cardinal Giulio Mazzarini in quel posto, che sà il Mondo tutto, che sosteneva, et essendo de Sig^a Barberini amicissimo riconoscendo da quella Casa l'accrescimento maggiore delle sue fortune, il Card. Francesco con la sua solita destrezza si lasciò intendere da Mazzarini che haverebbe riceuta gran sodisfazione se sua Em^{za} si fosse impiegata in qualche occasione a favore di Romanelli, a che rispose prontamente, che quando quegli si fosse trasferito in Parigi, egli haverebbe operato con quella Maestà in guisa, che sarebbe rimasto consolato. Hautane Barberini risposta così cortese per lo suo desiderio, scrisse a Roma a suoi corrispondenti della Famiglia, e, senza stendersi ad altri negoziati, si lasciò intendere che haverebbe veduto volentieri Romanelli in Parigi. Dato parte a quello di questo sentimento del Cardinale, conducendo la moglie in Viterbo, senza por tempo di mezzo s'invio alla volta di Parigi, e, benchè si trovasse travagliato dalla podagra, si trasferì a quella Corte con tutta diligenza. Giunto colà fu gradito sommamente, e dal Card. Francesco, e da Mazzarini, et havendolo introdotto alla presenza del Ré mostrò di riceverlo con dimostrazioni d'estrema cortesia. Fu impiegato subito ad operare nel Palazzo de Mazzarini, e del Ré, e vi dimorò in due volte che vi fu chiamato sei anni, e ne riportò alcune migliaia di scudi, oltre molti regali di considerazione hauti dalla Regina Madre con titolo di rallegrare con quelli la Moglie accio che sentisse con meno afflizione la privazion del Marito.

[...]

Rimase in tanto Romanelli in Parigi a proseguire le sue incominciate operazioni, et havendole terminate, si ricondusse in Roma dove fù veduto da Barberini con la solita amorevolezza.

136

1675

SANDRART

Teutsche Academie, vol. II, libro II, p. 202

CXIX. FRANCESCO ROMANEL, Mahler in fresco

Ein Lehrling von Pietro de Cortona, FRANCESCO ROMANEL genant/ sonst von Viterbo bürtig/ war wegen seiner großen Frömmigkeit und Tugend sehr geliebt von seinem Lehrherren/ dannenhero er ihn auch sehr befördert/ und wol unterrichtet/ auch viel in seinen großen Werken neben sich gebrauchte/ wordurch er erhoben/ und zu einem berühmten Mann worden ist/ besonders in Fresco-mahlen/ deßwegen er auch von Rom nacher Pariß beruffen worden/ und daselbst/ neben grosser Ehr/ ein ansehliches Gut erworben/ allwo er auch biß dato noch die Kunst rühmlich continuiren soll.

Un allievo di Pietro da Cortona, FRANCESCO ROMANELLI, altrimenti/ chiamato da Viterbo per nascita/ venne per la sua grande devozione e virtù molto amato dal suo maestro / e quindi da egli molto favorito/ e completamente formato / e anche molto impiegato al suo fianco nelle sue grandi opere/ nelle quali si distinse/ e divenne un uomo famoso/ soprattutto nella pittura a fresco/ e per questo da Roma venne chiamato a Parigi / e ivi/ insieme al grande onore/ acquisita una vistosa fortuna/ egli ancora oggi deve continuare con gloria l'arte. [Traduzione Marta Seravalli]

137

1679

FELIBIEN

Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus, anciens et modernes, Paris 1679, p. 53

FRANÇOIS ROMANELLE de Viterbe, disciple de Pietre de Cortone, a peint au Louvre & au Palais Mazarin vers l'an 1650. Il ne vescu pas long-temps, après estre retourné en Italie.

138

1688

FELIBIEN

Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres [...], VII^e entretien, tome second, Paris 1688

N'estoit-ce pas dans ce temps, dît Pymandre, que François Grimaldi & François Romanelle vinrent aussi en France ?

Le Colonna, repartis-je, n'arriva que quelques années après eux.

[...]

Quant à ROMANELLE, il avoit achevé de peindre l'appartement de la Reine mere du Roy, la Galerie du Palais Mazarin, & fait plusieurs tableaux pour divers particuliers, entre-autres pour M. d'Emery Surintendant des Finance. Il estoit Eleve de Pietre de Cortone, & imitoit sa manière. Après son retour à Rome il fit quelques ouvrages. Enfin s'estant retiré à Viterbe d'où il estoit, il y mourut peu d'années après [...].

pp. 299-300

139

1704

PELLEGRINO ORLANDI

L'Abecedario pittorico [...], ?, 1704, p. 219

Gio: Francesco Romanelli da Viterbo [...] quindi è, che franco, diligente, ameno, compito, e divoto fu ricercato da varj Monarchi, massimamente a Parigi, col molto operarvi [...]

Nessun cambiamento nell'edizione del 1719 e nelle seguenti.

140

1724

NICOLA PIO

Le vite di pittori scultori et architetti, manoscritto edito in ENGGASS – ENGGASS 1977, pp. 95-96

[...] Morì intanto il pontefice Urbano e successo Innocenzio X Panfilij convenne a signori Barberini prender la fuga per Francia, dove non ostante li loro disturbi che ognun' sa, un giorno l'istesso cardinal Francesco con la sua destrezza propose al cardinal Mazzarini il Romanelli e prontamente ne hebbe in risposta che quando si fosse trasferito in Francia l'haverebbe raccomandato a sua maestà come in effetto seguì, che scrittone il cardinale a Roma, il Romanelli senza intervallo di tempo si portò in Parigi, dove fu accolto da Barberini e da Mazzarini et introdotto dal re mostrò di riceverlo con estrema cortesia. Fu subito impiegato nel palazzo Mazzarini e del re e vi dimorò, in due volte che fu chiamato, sei anni e ne riportò molte miglari di scudi oltre molti regali di considerazione havuti dalla regina madre. [...]

[...] E certo, che da questa scuola sarebbero usciti assai soggetti di primo grido, ciocchè poi non seguì, se egli nel breve giro degli anni, che prescrisse il cielo al vivere suo, fosse stato sempre fermo in Roma, e non gli fosse convenuto il portarsi bene spesso a Viterbo, ed il fare, due viaggi in Francia, ove più anni gli vennero consumati in molte occupazioni dell'arte sua.

[...]

Occorse intanto la morte di Urbano VIII. e la Creazione del nuovo Pontefice Innocenzo X. E con questa pare, che possa dirsi la partita di Roma per la Francia di tutta la Casa Barberina, la quale s'era già bene insinuata in quella Regia Corte; quando discorrendo un giorno il Cardinal Francesco con Mazzarrino delle cose di Roma, molto disse delle virtù del Romanelli; il che di subito passò all'orecchio del Re, il quale nella prossima prima occasione, che se gli porse d'averlo a se il Berberino, gli palesò il concetto, che in sul deposto di Mazzarrino, formato avea del nostro pittore; soggiugnendogli esser suo desiderio, non pure di conoscere un tal virtuoso, ma eziandio di averlo per qualche tempo a' proprj servigj; e subito fece scrivere a Elpidio Benedetti suo agente in Roma, che tremila scudi somministrasse al Romanelli, a solo titolo di spese pel viaggio; mentre lo stesso Cardinal Francesco, con pressantissima lettera, gli ordinò il partir subito alla volta di Parigi; cosa, che pure nello stesso tempo fece da parte del Re lo stesso Cardinale Mazzarrino. Non ha dubbio, che una così inaspettata novità diede al pittore grande apprensione, in riguardo massime dell'amore, ch'e' portava alla moglie e a i figliuoli, i quali per approfittarsi di così alta chiamata, gli convenne di subito, benchè a tempo, abbandonare, per non interrompere coll'indugio il corso di sua fortuna nel più bel fiore di sua età, che il numero 30. anni non eccedeva; e così assegnati a se stesso alcuni pochi giorni, per torre congedo dagli amici e parenti in Roma e in Viterbo, e anche da' Cardinali e Principi, co' quali aveva già contratta servitù; fra le lagrime della consorte e de' congiunti non meno che fra i morsi dell'invidia de' professori suoi contrarj, fece partenza da Viterbo; e dopo avere superati nel viaggio assai pericoli, che lunga cosa sarebbe il raccontare, per lo spazio di due mesi, dal dì de' ricevuti ordini, fu in Parigi. Subito si portò ad apprestare atti di gratitudine e di ringraziamento al Cardinal Mazzarrino, che lo condusse alla presenza del Re, il quale dopo un amorevole colloquio, non senza dimostrazione d'amore e di stima, volle, che egli si portasse dalla Maestà della Regina Madre, che con atti di non minore clemenza l'accorse e trattò, non pure per allora, ma poi per tutto il tempo di sua permanenza colà; e fece tanta stima dell'opere di lui, che pare, che possa dirsi, che il dipignere per essa fosse quasi l'ordinaria occupazione di lui; toltone il tempo, che gli fu necessario impiegare per adempiere i comandi del Re, e'l condurre belle invenzioni per Dame e Cavalieri favoriti di quella Corte. Non tardarono però molto a vedersi quegli effetti della premura, con che l'aveva il Re fatto venire a Parigi; conciofossecosacchè, avendo Mazzarrino fatto fabbricare presso al proprio Palazzo un Portico sontuoso, che comunicava col Palazzo del Re, per farsi più facile il passaggio alle stanze di sua Maestà, volle lo stesso Re, che fosse parte del Romanelli il dipignerlo tutto a fresco. Allegro il pittore del nuovo nobilissimo impiego stato dato al suo pennello, si portò a darne parte al Cardinal Barberino, che con vive espressioni animollo ad usare ogni arte, per far sì, che non meno appresso al Re, che a tutta quella nazione rimanesse stabilito il concetto, in che lo avevan posto a principio le sue raccomandazioni. Si applicò poi il nostro pittore a pensare a ciò, ch'ei dovea rappresentare nell'opera; e finalmente elesse le *Metamorfosi* di Ovidio; ne formò i pensieri e le invenzioni, che approvate e lodate dal Cardinal Francesco, le fece vedere al Re. Trattennelo egli ben due ore, presente lo stesso Cardinale; e molte interrogazioni gli fece sopra a ogni minuto particolare de' i concepiti pensieri; e ricevutone buon conto, con parole di tutto gradimento fecelo animoso a por mano all'opera, ordinando col proprio organo suo a varj ministri, di servire l'artefice, non pure d'uomini di basso lavoro, e di tutto il materiale necessario, ma eziandio d'assistenza per tutto ciò, che alla giornata gli fosse andato occorrendo, e per l'opera e per se stesso; e dove per l'avanti erasi il pittore trattenuto in casa del Cardinale Barberino, volle, che per maggiore comodità di

lui gli fossero date le stanze nel Regio Palazzo. Fatti i cartoni, e incominciate le pitture, ebber principio altresì le frequenti visite di Barberino, di Mazzarrino, e fino dello stesso Re, e della Regina, i quali per lo piacere, ch'ei si prendevano in vederlo operare, e del piacevole e spiritoso discorso suo, trattenevansi bene spesso molto tempo; e perché talora egli per atto di riverenza verso quelle Maestà, diede segno di astenersi al quanto dal ragionare, e dal dar fuori i suoi soliti vivacissimi concetti, ne fu ripreso, onde gli fu forza da lì innanzi di usare quella sicurtà e familiarità, che in tal congiuntura ricercavan da esso quei personaggi. E invero, troppo miseri sarebbero i Grandi, e in ciò delle più vili persone assai più infelici, se volesser sempre, e con ognuno sostenere quel posto di Maestà, e starsi in sul risquotere da' minori quei segni d'ossequiosissima reverenza, che debbonsi per altro, e con ragione, allo stato e grandezza loro. Ma non solo i personaggi, che detti abbiamo, e la Regina, si portavano a vederlo operare, ma gran numero eziandio di Cavalieri e Dame; fra le quali una ne fu, che al Romanelli sembrò di sì rara bellezza, che osservatala con grande attenzione, la ritrasse poi al vivo per una di quelle femmine, ch'e' doveva rappresentare nell'opera; il che risaputosi dall'altre, appena una ve ne fu, che non volesse per mano di lui esser fatta vedere in quelle pitture; e 'l buono artefice, sapendo quanto possano le parole e gli ufizj, o buoni o rei, di donna contenta o sdegnata, di subito soddisfaceva a tale loro desiderio; e con questo venne a guadagnarsi loro affetto per modo, che oltre al gran parlare, ch'elle facevano di suo valore e garbatezza, vollero anche darlo a conoscere in questo, cioè: che essendo egli stato poi per più settimane obbligato al letto, a cagione di una caduta da palco, mentre dipingeva nella loggia, vollero con regali e con visite non mai intermesse (ciò che anche facevano i Sovrani e i più nobili della Corte) che ai godesse, fra i travagli del male, giorni felici; tantochè fu egli poi solito a dire, che non mai, anche nel tempo di sua più perfetta salute, erasi trovato a star sì contento, quanto in quel poco, che egli in Parigi erasi trattenuto ammalato. Tornando ora a dire dell'opere della loggia, osservò il Romanelli, nell'occasione di tal pittura, che era tanto piaciuto in Parigi, un certo suo modo di colorire delicato e forte in un tempo stesso, che datosi tutto a quel modo di fare, divertì non poco dall'antica sua maniera, tolta dal Cortona; onde a chi vide poi le sue pitture fatte in Italia, dopo il ritorno da Parigi, comparve assai chiaro, essersi egli fatta una nuova maniera da se stesso, assai diversa dalla prima. L'onorario, che ebbe il nostro pittore dalla Maestà del Re per quell'opera, fu un'ordine per Elpidio Benedetti, suo Agente in Roma, di quindicimila scudi. Gli donò la Regina un'orivolo tutto giojellato, di gran valore; e 'l Cardina Mazzarrino un anello con un molto prezioso diamante. I regali, che egli riportò da Cavalieri e Dame della Corte, furono ancora essi in gran numero. Seguirono intanto gli aggiustamenti della casa Barberina col Pontefice Innocenzo X. e 'l Cardinal Francesco già avvisato di suo sicuro ritorno a Roma, ottenne dalla Maestà del Re di ricondurre con esse seco il Romanelli, che forte importunato da' suoi, e particolarmente dalla consorte, già non potea più far resistenza continove e pressantissime loro chiamate; e quantunque mostrasse il Re di aver disposto del pittore, non lasciò di compiacere il Cardinale; ma prima volle di propria mano di lui esser ritratto al vivo, seguitato in ciò anche dalla Regina; ed è fama, che Gio. Francesco in questi ritratti, siccome in altri, che egli aveva fatti in Parigi, si portasse lodevolissimamente al suo solito. Seguì dunque la sua partenza insieme con quei di casa Barberina, ma con avere egli prima avuta a fare promessa al Re di ritornarvi ad ogni cenno di lui, dopochè egli avesse consolati i suoi, e alquanto accomodati gli affari della propria casa.

[...]

Stavasi tuttavia il Romanelli operando in Roma; quando tornarono a venire di Francia le chiamate del Re Luigi XIV. oggi regnante, per mezzo di suo Ambasciadore, che volea valersi di lui in opere degne della propria magnificenza, e con esse ordini al Benedetti in Roma, di somministrar danaro pel viaggio; e così il Romanelli, dopo alcune settimane, da Viterbo sua patria, dove a tale effetto da Roma si era partito colla famiglia, partì alla volta di Parigi; dove giunto finalmente, con dimostrazioni di stima fu accolto da quel Re. Aveva questi fatto fabbricare alcune stanze, che formano un lungo riscontro, che chiamano Gabinetti; e il riempirle di pitture, nel modo, che fu fatto nel Portico di Mazzarrino, volle, che fosse incumbenza del nostro artefice, il quale avendone ben considerato il sito, la disposizione e i lumi, diedesi a formare l'invenzione, che tolse dall'Eneide di Virgilio, de' più illustri fatti di Enea, volendo con essi alludere alle azioni gloriose del gran Luigi e

della Regina sua Consorte. Fecene in breve tempo i cartoni; e finalmente diede mano a dipignerne la prima stanza; ma non avevala ancora del tutto finita, quando egli incominciò ad assaporare i frutti amari del giocondo e sollazzevole vivere, a che si era dato, coll'occasione della libertà, che ei si godeva in quella città, lungi dalla consorte, e del continovo trattare, e domesticamente conversare con donne, e colpa ancora di suo focoso temperamento, agli amorosi trastulli molto inclinato. Imperciocchè fu egli assalito dal tormentoso malore, che è solito accompagnare i medesimi, e questo per tal modo, che in brevi giorni veddesi quasi condotto in punto di morte. Vinse però la robustezza di sua natura quel fiero male; ma per tempo non poco gli convenne stare obbligato, quando al letto e quando alla camera: e finalmente in forza di gagliardissimi rimedj, tornò alla prima salute, e riprese il filo di suo bello lavoro. Ed è da notarsi, che in questo occorsegli quello appunto, che nel portico gli era addivenuto, cioè, che essendosi egli servito dell'effigie di bellissima Dama, per lo volto di una femmina delle sue istorie, se gliele affollarono attorno, come dicemmo, altre moltissime, per solo desio di esservi vedute dipinte; ma questa seconda volta occorse alcuna cosa di più, che nel portico; perchè laddove il pittore nella prima opera nel contentare ciascheduna del proprio ritratto operava con libertà, or questa or quella trascegliendo e ritraendo nell'opera a suo bisogno, soddisfacendo ad esse, a se medesimo e all'arte; in questa tanto era il romore e la contesa, che bene spesso insorgeva fra quelle femminelle, per quale dovesse essere la prima a comparirvi dipinta, che il povero artefice, con poco utile dell'arte, non potea soddisfare, né ad esse, né a se medesimo; e convenivagli talora valersi di quei volti, che non bene adattati al bisogno dell'opera, se gli offerivano davanti i primi. Consumò il Romanelli in quell'opera diciotto mesi, ne' quali pure colori molti quadri per Re, e per molti Cavalieri e Principi della Corte; e più avrebbe anche operato, se non fosse stato distratto dal lavorare prima dall'infermità, che detta abbiamo, e poi da' divertimenti, che in buono stato di sanità andavagli procacciando il Re stesso a Fontanablò, e ad altri luoghi onesta letizia, pel desiderio, che dicesi avesse la Maestà Sua di fermarlo in Francia colla famiglia tutta, e che di ciò desseglia talora qualche cenno da per se stesso per mezzo della Regina, da' quali, oltre alle nobili ricompense, che dicesi giungessero al valore di dodicimila scudi, oltre a i regali di preziose gioje, riportò l'onore di Cavaliere di San Michele. Erano già terminati due anni dal suo arrivo in Parigi, quando egli finalmente se ne partì alla volta della patria;

[...]

Tornossene a Viterbo, donde (avendo dato buono accomodamento alle cose sue) si partì alla volta di Roma, ove fu ricevuto con quegli applausi, che meritava la fama, che già sin da Parigi avevalo percorso, per le bell'opere fatte colà.

[...]

Venuti l'anno 1662. aveva il nostro artefice, alle replicate istanze, fattegli fare dal Re di Francia per mezzo del suo Ambasciadore, già consentito di portarsi colà: non però con tutta la famiglia, come sarebbe stato il desiderio di quella Maestà, ma con due de' suoi figliuoli solamente, cioè Bartolomeo e Antonio; e già licenziatosi da tutti gli amici di Roma, erasene venuto a Viterbo, nel cui territorio aveva comperata una gran tenuta, e dato principio alla fabbrica di una villa presso alla medesima, con animo, che dovesse servire di riposo di sua vecchiaja, quando a cagione del troppo affaticarsi, ch' e' fece intorno alla medesima, egli gravemente infermò.

142

1729

PIERRE-JEAN MARIETTE

Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France [...], tome premier, Paris 1729

JEAN FRANÇOIS ROMANELLI

Ce Peintre natif de Viterbe, entra très jeune chez Incarnatini Peintre ordinaire à Rome & son parent; ce fut par le Conseil du Dominiquin qui se trouvoit pour lors à Naples, que l'Incarnatini mit le jeune Romanelli chez Pietro de Cortone, où il devint un de ses meilleurs Eleves en s'adonnant beaucoup à l'Étude des ouvrages de Raphael; ce qui luy acquit le surnom de Raphaelino: la justesse de son

dessein & la facilité de ses compositions dans le goût de son Maistre, luy procurerent son amitié, & ce Maistre chercha à l'avancer & à le produire en le faisant connoistre au Cardinal François Barberin amateur des beaux Arts. Ce Cardinal luy donna un logement à la Chancellerie avec dix écus par mois pour son entretien; cette protection mit bientost Romanelli à la teste des principaux ouvrages de Rome, le succès avec lequel il fit un Tableau à fresque dans S.^t Pierre, picqua de jalousie Pietre de Cortone, qui ne pouvant supporter que son Écolier non content d'estre devenu son émule, se trouva son supérieur, se détermina d'abandonner Rome, en acceptant plus volontiers qu'il ne l'auroit fait sans cela, les ouvrages que le grand Duc luy proposoit de venir faire à Florence.

Le malheur de Romanelli, fut de se trouver le conducteur de tous les ouvrages de Rome; Urbain VIII. le chargea de ceux qui se faisoient au Palais du Vatican, dans l'Eglise de S.^t Pierre & dans celle de l'Oratoire, & d'une infinité de Tableaux qu'il falloit peindre à l'huile; ainsi le Romanelli pour satisfaire à toutes ses entreprises, fut obligé de s'abandonner à son genie facile & gracieux sans prendre le temps nécessaire pour estudier & pour retoucher ses ouvrages, & mesme sans consulter la nature, que pour peindre quelques vestemens Épiscopaux & d'autres où il estoit obligé de suivre ce qu'on appelle *il Costumé*: souvent mesme il les fit de pratique afin d'estre plus expeditif, car il ne refusoit aucune occasion, & mesme il se rendoit très commode pour le prix de ses ouvrages, dont quantité luy donna lieu d'amasser un bien raisonnable aux dépens de sa réputation.

Avec la protection du Cardinal Barberin, il obtint le rang de Citadin de Viterbe sa patrie, afin de pouvoir y estre admis aux Charges municipales. Il fut promu bientost à une de ces Charges qui luy procura un mariage avantageux avec une fille d'une bonne famille, & il fut encore élu Prince de l'Academie de S.^t Luc à Rome.

La chute du credit du Cardinal Barberin, après la mort d'Urbain VIII. son oncle, diminua la réputation de Romanelli que sa protection soustenoit. Les malheurs que ce Cardinal essuya quelque temps après l'ayant obligé de se refugier en France, il y attira Romanelli, & le Cardinal Mazarin fort uni avec les Barberins, le presenta au Roy sous la protection duquel il fut employé pour peindre dans le Louvre l'appartement de la Reine mere; le Cardinal Mazarin l'employa aussi à peindre une gallerie & presque tous les plafonds de son Palais à Paris. Romanelli a encore travaillé dans d'autres maisons pendant le séjour des six années qu'il fit dans cette Ville, d'où il emporta en Italie une somme considerable; estant devenu sujet à la goutte, il se retira à Viterbe sa patrie, où par motif de dévotion, il peignit pour les Eglises. Il finit ses jours en 1662. Âgé de 50 ans, & mourut dans une maison de Campagne qu'il avoit acquise auprès de cette Ville.

TABLEAUX DE ROMANELLI DU CABINET DU ROY

XCVII. XCVIII. & XCIX

Moyse trouvé sur le Nil: les Israélites recueillant la manne, le frapement du rocher; trois des principaux Tableaux que Romanelli a peints à l'huile dans le Cabinet de l'appartement de la Reine au vieux Louvre à Paris, avec tout le soin dont il estoit capable.

pp. 37-38

143

1730

LIONE PASCOLI

Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni, edizione Martinelli – Marabottini 1992

[...] Salito in questo mentre sul trono per morte d'Urbano Innocenzo, e passato il cardinale con altri di sua casa per le note turbolenze a Parigi, propose al cardinal Mazzarini per alcune opere che far voleva il suo Gio. Francesco, che da lui accettato, gli fu subito scritto, che s'accignesse al viaggio, come immediatamente vi si accinse, ed ebbe tre mila scudi per le spese. Arrivato alla corte, fu per mezzo del cardinal Barberini benignamente accolto dal cardinal Mazzarini, e susseguentemente dalla Regina, e dal Re, che gli ordinò diversi lavori pel real palazzo, ed altri glie ne ordinò pel suo il

cardinal Mazzarini. Poco operò allora nel primo; ma molto, e molto faticò nel secondo; perché rappresentò molti soggetti delle metamorfosi d'Ovidio nella galleria. Andaron più volte a vederlo dipingere il Re, e la Regina; e perché egli mostrava qualche non leggier soggezione nelle prime, e s'asteneva non solo dal ridere, e motteggiare secondo il suo solito, ma ancora dal parlare; gli ordinò il Re, che non alterasse punto il suo costume, e gli disse che voleva onninamente sentir da lui alcuna di quelle istoriette, che egli soleva narrare agli altri, in cui veramente era assai leggiadro, e grazioso. Inanimato Gio. Francesco da' comandamenti del Re, sciolse la briglia alla lingua, ed allo spirito, e trattò poi sempre con S. M. familiarmente, anche frammettendo alle volte qualche spiritoso suo detto. Per la grazia speciale, che godeva del Re, e della Regina, aveva egli fatta stretta amicizia co' cavalieri, e colle dame della corte, che andavano a vederlo elle pure dipingere; ed allorchè stavano un giorno in truppa affollate, ritrasse tra le figure che dipingeva il volto di quella, che gli pareva più bella. Vedutosi ciò il giorno susseguente dall'altre, nacque tra loro qualche non piccolo cicaluccio, e bisbiglio, e quindi altamente sgridandonelo, sel ebbero a mangiar vivo colle querele, e co' rimproveri: *Signore mie*, gentilmente gli rispose, *io ho solo una mano da dipingere; e benchè tenga nell'altra molti pennelli, e che di tutti ugualmente di quando in quando, secondo che ad uopo mi viene, mi serva, servir non mi posso, che d'uno per volta, e voi siete molte. Compero i colori, ed i pennelli è vero; ma nulla mi costano, quantunque troppo generosamente da S. M. mi si paghino, le pennellate. Se vorrete dar tempo, deggio tante altre figure dipingere primacchè compisca l'opera, che avrò modo di contentarvi tutte, e niuna di me avrà occasione di lamentarsi*: Ma le dame, che né punto, né poco intendevano il linguaggio Italiano; ed egli tuttocchè l'intendesse, spiegar non si sapeva ancora nel Franzese, seguitavano tutta via di mala maniera a rampognarlo, finchè giunsero alcuni cavalieri, che fecero da interpreti, e si quietarono; ed egli di tutte fece nel proseguimento dell'opera i ritratti; e mentrecchè così con loro s'andava sovente divertendo, e che tra esse spesse volte nascevano delle calde controversie per chi esser dovesse la prima, camminando inavvertentemente un giorno per lo palco, e non vedendo che giunto era al fine, cadde precipitoso in terra; e fu obbligato a stare molte settimane a letto. Incredibili furono le cortesie, e le finezze, ch'egli ebbe in tal occasione dal Re, dalla Regina, e da' primarj signori della corte, che tutti a gara procuravano di sollevarlo, e di farlo stare allegramente, perchè men sensibili gli fossero i disagj del male, e perchè guarir potesse più prestamente. Guarito alla fine, ritornò al suo lavoro, ed in vece di lagnarsi de' sofferti travagli della caduta, gli agognava, e diceva, siccome disse poi sempre, anche a' suoi amici in Italia, che giorni più lieti, e più felici di quelli non aveva mai in vita sua passati. Terminato il lavoro, e fattine anche altri per altri personaggi, ritraè al vivo il Re, e la Regina, che vollero essere ritratti da lui, primacchè tornasse in Italia, dacchè si preparava alla partenza, perchè era anche il cardinale con tutta la casa Barberina sul partire. Di mala voglia però s'induceva il Re a dargli licenza, gliela concedè poi per la promessa fattagli dal cardinale, non meno che da lui di ritornare ben presto alla corte. Ebbe quindici mila scudi di regalo dal Re, ebbe un oriuolo tutto tempestato di gioje dalla Regina, ebbe un anello con un grosso diamante dal cardinal Mazzarini, ed ebbe moltissimi altri regali da' cavalieri, e dalle dame della corte. Partito dunque tutto allegro, e contento in compagnia di que' signori da Parigi, fu nobilmente per viaggio trattato, e tenuto sempre alla lor mensa. [...]

[...] Doveva il Capitolo di S. Marco provvedersi di pittore, per dar principio all'opera della tribuna della chiesa; e ne pregò Gio. Francesco. S'accinse egli all'impresa, e vi colorì nel mezzo S. Marco col liono; poichè richiamato dal Re di Francia a Parigi, terminar non la potè, e fu termianta dal Borgognone. Tornato dunque a Viterbo, e dato sesto agli affari di casa, per giugnervi più sollecito secondo l'ordine, che ricevuto avea in Roma dal regio ministro, da cui ebbe per tale effetto mille doppie, s'incamminò a quella volta, e sempre proseguendo per terra il cammino v'arrivò felicemente in men d'un mese. Se prima gli erano state fatte da Re, dalla Regina, e dalla corte gran finezze,

maggiori glie ne fecero allora; e volle S. M. di persona condurlo all'appartamento de' bagni, che destinato avea di far dipignere. Vide, e rivide attentamente i siti Gio. Francesco, e risolvè di rappresentarvi i fatti più illustri dell'Eneide di Virgilio. Piacque a S. M. il pensiero, ed ei mise subito mano a' disegni per dar principio all'opera. Ma non era giunto ancora alla metà, che non cadde come prima dal palco, ma in altro male, che in breve tempo lo riempì di gomme, e di doglie, e condotto l'avrebbe anche alla morte, se il Re premuroso di sua salute non l'avesse da' proprj suoi medici fatto curare, che lo guarirono finalmente, e divenuto a proprie spese più cauto, se ne stette dopo assai ritirato, godendo solo de' divertimenti della corte, e di quegli che a bella posta gli faceva preparare il re nelle reali ville per sollevarlo. Ritornò dopo qualche mese al lavoro, e senza lasciarvi mai mano, lo finì più presto eziandio di ciò che S. M. si credeva. Bravama ella che si fermasse alla corte, e ne l'aveva più volte fatto richiedere anche dalla Regina; e perchè ricusava l'onorev'ol'invito, per cagione della numerosa famiglia, che lasciata avea alla patria, voleva il Re, che la conducesse tutta alla corte, e on questo patto gli accordò la licenza di tornare in Italia dopo averlo regalato di semila dobble, e dichiarato cavaliere dell'ordine di S. Michele. Lo regalò di preziose gioje la Regina, e d'altre lo regalarono ancora alcuni personaggi, a' quali fatti avea diversi quadri. [...]

144

1735

LOUIS MORERI

Supplement au dictionnaire historique, géographique, généalogique [...], tome II, Paris

ROMANELLI (Jean-François) né en 1617. le 14. de Mai à Viterbe, a été un des meilleurs sujets qui soient sortis de l'école de Pierre de Cortonne. Il a cherché à imiter la maniere de ce grand maître, qui avoit pour lui une affection de pere. Ses talens ayant été connus du pape Urbain VIII. & des princes de la maison Barberine, Romanelli trouva beaucoup d'occasions de se distinguer. Peut-être eût-il à souhaiter qu'elles se fussent présentées moins fréquemment, il n'eût pas abusé, comme il fit quelquefois, de l'extrême facilité, avec laquelle il mettoit au jour ses productions. Lorsque le Pape Innocent X. fut monté sur la chaire de S. Pierre, Romanelli se vit contraint de suivre la fortune de ses protecteurs. Il vint en France à la suite du cardinal Antoine Barberin, qui le fit connoître au cardinal Mazarin. Celui-ci le choisit pour peindre l'appartement de la reine-mere au Louvre. Romanelli de retour à Rome, continua d'y être extrêmement employé. Enfin s'étant retiré à Viterbe, il y mourut en 1662. le 8. de Novembre. Il a laissé un fils nommé Urbain, qui embrassa le même profession que son pere, il promettoit beaucoup, mais il mourut à la fleur de son âge. * *Abced. pittor. p. 243.* Félibien, *Entret. sur les vies des peintres, septième ent.* Baldinucci. *Mem du tems.*

p. 227

Le edizione successive non presentano alcun cambiamento: 1745 (III, pp. 665-666); 1748 (XIII, p. 900); 1749 (IX, p. 322).

145

1737

FELICIANO BUSSI

Istoria della Città di Viterbo [...] parte seconda nella quale si comprendono gli uomini illustri di detta città, manoscritto datato 1737, Viterbo, Biblioteca comunale, II.C.4.20, pp. 417-420, edito in FRANGENBERG 2008, pp. 132-134.

[...] Ed in fatti essendo stato il detto Pietro richiesto da Lodovico XIV. Rè di Francia, che volesse portarsi in quel suo Regno per farvi qualche opera degna del suo pennello, egli per ragione della sua avansata età diffidando di portarsi accingere a sì lungo viaggio, fe intendere al detto Rè, che quando la Maestà Sua si fosse compiaciuta di farsi render servita da taluno de' suoi discepoli, egli di quattro

molto eccellenti, ch'erano usciti dalla sua Scuola, prescelto gle ne avrebbe il migliore, di cui sarebbesi senza dubbio ugualmente che di se medesimo trovata sodisfatta; la qual proposizione essendo stata dal Rè accettata il sudetto Pietro commise agli accennati quattro suoi discepoli, che far dovessero ciascun di loro una pittura di molto riguardo, che essendo da essi stata fatta, egli nella pittura di Gio[vanni] Francesco Romanelli riscontrò oltre una somma vaghezza, un'intera ammirabile perfezione, perlocche avendolo proposto all'Abbate Elpidio Benedetti, Agente in Roma del Cardinal Mazzarini, che a nome del Rè mediante il detto suo Agente trattava un tal' affare, nel dì 27. di Settembre dell'Anno 1654. fu fra loro stabilito il trattato di passare in Francia colle condizioni, che ambedue sottoscrissero in un'Apoca privata, la quale originalmente conservasi presso gli Eredi di esso Romanelli, e che da me verrà esposta qui appresso. Portatosi adunque in Francia cotesto insigne Pittore, oltre le altre molte opere, che vi fece, vi fe particolarmente tutte le pitture della celebre Galleria del Real Palaggio di Parigi, siccome anche tutte le pitture della Galleria del gran Palaggio del suddetto Cardinal Mazzarini, che conforme decanta la Fama, nulla di più nobile può desiderarsi nel Mondo; essendo state specialmente le pitture di questa seconda Galleria da [p. 418] da un chiaro Poeta di quel Secolo espresse ed esaltate con molta gloria del Romanelli in due Odi Pindariche, che non dispiacendomi di moltiplicarle colla stampa, da me si daranno parimente appresso. Si ha per tradizione in Viterbo, che andato un giorno il pre nominato Rè nella detta sua Galleria per vedere dipingere cotesto grand'Uomo, lo ricercò se egli avesse moglie, e se la sua moglie fosse giovane di mota bellezza, a cui avendo lo stesso risposto che sì, gli soggiunse, che formato ne avesse il ritratto fra le altre figure, che dovevano abbellire la Galleria; locche dal medesimo essendo stato fatto, il Rè, che cercava occasione di gratificarlo, osservò, che il ritratto della dilui moglie non aveva al collo nessuna sorta di adornamento; onde dissegli: *Voi avete mancato di fare il vezzo alla vostra moglie, che però vogliamo farcelo noi*, in sequela di che indi a poco donogli tal vezzo di grosse perle con ordine di mandarlo in Italia alla sua moglie, che appresso non solo in Viterbo, ma neppure in tutta la Provincia del Patrimonio non se ne vide giammai un' altro nè più bello, ne più prezioso. Dopo adunque aver egli servito in Francia quel Gran Monarca, ed anche il mentovato Cardinal Mazzarini, si restituì pieno di denaro nella sua Patria, dove il detto Monarca per maggiorm[en]te contestargli la stima, che faceva delle sue Opere, e della sua Virtù, con suo Regio Diploma, spedito in Parigi il dì ... di Marzo dell'Anno 1657. lo dichiarò Cavaliere dell'Ordine di S. Michele, ordinando al Duca di Mortmart Cavaliere dell'Ordine dello Spirito Santo, che dar gle ne dovesse in suo nome la Collana; avendosi tutto ciò dal tenore di detto Diploma in pergamenta, e dalle Lettere Regie, che parimente si conservano presso i predetti suoi Eredi.

146

1745

ANTOINE-JOSPEH DEZALLIER D'ARGENVILLE

Abrégé de la vie des plus fameux peintres [...], t. I, Paris 1745, pp. 48-52

La vita di Romanelli è presente nell'edizione del 1762 (t. I, pp. 72-78) con qualche minima aggiunta o modifica.

Nous ne connoissons guères de plus gracieux peintre que Jean-François *Romanelli* né à Viterbe en 1617, il fut élève de *Pietre* de Cortone, plus correct que lui, quoiqu'il lui fût inférieur dans plusieurs parties de la peinture. Son père l'envoya tout jeune à Rome & le recommanda à Guaspere *de Angelis* son parent. *Romanelli* dessinoit continuellement d'après les plus grands maîtres; il portoit avec lui de quoi manger pour travailler dans les palais jusqu'au soir, & ce travail lui étoit si infructueux, qu'il étoit obligé de vendre ses desseins pour subsister.

Romanelli fut assez heureux de plaire au Cardinal Barberini qui le reçut dans son palais, & le plaça chez le Cortone; sa grande application le fit tomber malade, & il devint étique. Le cardinal lui donna son médecin, lui procura tous les secours nécessaires à son retablissement, & l'envoya prendre l'air à Naples, en le recommandant au cardinal *Filomarino*; pour se retirer de cet état malheureux, rien ne lui

étoit plus nécessaire qu'un aussi grand protecteur: le cardinal fit plus, à son retour à Rome, il lui donna un atelier dans le palais de la Chancellerie, où il établit une académie de jeunes gens.

Ce peintre encouragé par toutes les libéralités du cardinal, marchoit à grands pas vers la perfection de son art, il fit plusieurs tableaux que le cardinal envoya en Angleterre, & dont le Roy parut si content, qu'il voulut voir l'auteur. Le cardinal qui avoit dessein de le présenter au Pape, n'approuva point ce voyage.

Après avoir peint pour Sa Sainteté le tableau de la piété, il eut ordre de représenter dans un petit appartement du Vatican l'histoire de la Comtesse Matilde, & une nativité dans la chapelle secrète du palais neuf, ensuite il peignit trois tableaux qui sont dans saint Pierre; l'un est saint Grégoire, l'autre une présentation au temple, le troisième est saint Pierre qui guérit un possédé.

Sa réputation croissoit de jour en jour, il inventoit facilement, il dessinoit bien, gracieux dans ses têtes, sa fresque étoit très fraîche, sa composition, sa pensée n'étoit pas moins élevée que celle de son maître, mais il étoit plus froid que lui.

Ce peintre se maria à Rome, & il fut élu Prince de l'académie de saint Luc; le cardinal Barberin qui lui faisoit faire des cartons pour des tapisseries, fut obligé de se retirer en France à la mort d'Urbain auquel avoit succédé Innocent; il proposa *Romanelli* au cardinal Mazarin pour des ouvrages qui étoient à faire dans son palais; on l'agréa & on lui envoya trois mille écus pour son voyage. Par l'entremise de ce protecteur, *Romanelli* en arrivant à Paris fut reçu favorablement du cardinal Mazarin qui le présenta à Louis XIII & à la Reine: sur le champ plusieurs ouvrages lui furent ordonnés, & leurs Majestés lui faisoient souvent l'honneur de l'aller voir travailler au palais Mazarin. Toutes les Dames & le Seigneurs de la Cour suivirent cet exemple.

Comme il étoit d'une humeur enjouée, le Roy lui permit de répéter des traits d'histoire, qu'il avoit récités aux gens de sa Cour. Un jour qu'il peignoit entouré de toutes ces Dames, il s'avisa de représenter dans le plafond celle qui lui parut la plus belle. Le lendemain, comme elles s'en appercurent, elles lui firent de sanglans reproches: il ne put les apaiser qu'en les peignant toutes dans son plafond. Comment voulez-vous, dit-il, Mesdames, qu'avec une seule main je puisse vous peindre toutes en même temps. Il eut le malheur en parlant de tomber de son échafaud; toute la Cour prit beaucoup de part à cet accident, qui heureusement n'eut point de facheuses suites. Il fit le portrait du Roy & de la Reine avant que de retourner en Italie; il avoit obtenu la permission de faire ce voyage à condition de revenir promptement. Plusieurs cavaliers François, qui partirent pour ce pays, le défrayèrent dans la route. Arriver à Bologne, les peintures des Carraches le charmèrent au point, qu'il voulut y rester quelques jours. Il vint ensuite à Florence, où le Grand Duc le reçut favorablement. En sortant de cette ville, des voleurs l'attaquèrent, & lui prirent le peu d'argent qu'il avoit sur lui. Viterbe se trouva sur sa route, & l'Evêque de cette ville lui fit peindre le tableau du maître Autel où est représenté saint Laurent. Le Grand Duc le manda ensuite & il fit plusieurs ouvrages dans son palais; enfin il fut à Rome l'objet de la jalousie de tous les peintres, & son premier ouvrage fut l'assomption de la Vierge qu'il a exécutée dans le plafond de la sacristie *de l'anima*. Il peignit encore dans la chapelle de saint Eloy un tableau de l'adoration des mages, avec quelques Sibylles qui en ornent les côtés.

Pressé de revenir en France, il passa à Viterbe pour revoir sa famille, & il se rendit à Paris où il reçut de nouveaux bienfaits de toute la Cour. Le Roy ordonna à *Romanelli* de peindre les bains de la Reine au vieux Louvre: son idée fut d'y représenter des sujets de l'Eneïde; l'ouvrage étoit à moitié lorsqu'il se laissa encore tomber de l'échafaud & il se blessa plus considérablement que la première fois: le Roy lui fit donner tous les secours nécessaires, & quand il fut guéri, il acheva cet appartement d'une élégance de style qui fit naître l'envie de le retenir en France, mais après deux ans de séjour, sa nombreuse famille fut le motif de son retour en Italie. Le Roy le récompensa magnifiquement & le créa Chevalier de saint Michel.

Ce peintre fit plusieurs ouvrages à son retour à Rome, une maladie le surprit dans le temps qu'il se préparoit à venir s'établir en France avec sa femme, il mourut à Viterbe en 1662 âgé de quarante-cinq ans, laissant six enfants dont l'aîné *Urbano Romanelli* a été son élève & a travaillé sous *Ciro Ferri*.

Romanelli a fait peu de tableaux de (a) chevalet [(a)Tableaux de médiocre grandeur peints sur le chevalet dont ils ont pris le nom].

On voit de ses desseins faits à (b) gouache [(b) On appelle gouache une peinture à l'eau délayée avec de la gomme dont les couleurs sont couchées à plat, en quoi elle diffère de la mignature qui est pointillé] extrêmement finis; la touche en est légère, les draperies belles, & les têtes fines comme si elles étoient du Guide: ceux qui sont à la pierre noire sont légers d'ouvrage & de hachures, relevés de blanc de craie: on doit y trouver de l'esprit, de la correction, de la finesse & de la grace, il est quelquefois un peu froid dans les têtes qui le feront aisément connoître.

Au Vatican dans le petit appartement du côté des Loges, il a peint l'histoire de la comtesse Matilde & dans la chapelle secrète du Pape une nativité. A saint Pierre trois tableaux, une présentation au Temple, un saint Grégoire, le troisième est saint Pierre qui guérit une possédée. Le plafond de la *Chiesa nuova* où il a représenté le couronnement de la Vierge. Les faits des anciens Romains dans la voûte de la grande salle *Lanti*. Une pièce à fresque au palais Altems, où sont représentés Jupiter, Vénus, Polyphème, & l'Aurore, saint Jacques dans l'Eglise du même nom *alle scalette alla longara*, la voûte à fresque du palais *Costaguti* où est une Galathée, dans l'Eglise du Jesus à la chapelle *Cerro* saint Charles Borromée à genoux devant la Vierge assise sur des nuages tenant le Jesus, la nativité & l'adoration des mages sont les sujets des deux autres tableaux. Au monastère *della Regina celi* il a peint une présentation au Temple, & sur les côtés saint Jean l'évangéliste avec la Vierge & sainte Thérèse qui donne sa règle. A *San Domenico e Sisto*, un tableau où est la Vierge, le Jesus, saint Dominique & sainte Catherine de Sienne. Aux religieuses de saint Ambroise, un Christ qu'on descend de la croix.

Pour le Roy d'Angleterre, il a fait le banquet des Dieux, & une Bacchanale, très-grands tableaux.

En France on voit dans l'appartement du vieux Louvre nommé les bains de la Reine plusieurs plafonds de sa main. Dans un vestibule décoré de neuf paysages du *Borroni* peintres Génois, il a peint à fresque dans le plafond Pallas, Mars & Venus tenant chacun une fleur de lys avec des Amours qui tiennent une couronne, la paix & l'abondance sont placées au-dessous de la corniche. L'antichambre qui suit offre plusieurs sujets concernant les arts & les sciences placés dans des compartiments: on y voit le ravissement des Sabines, Mutius Scevola, Coriolan fléchi par sa mere, & Quintus Cincinnatus labourant la terre lorsqu'on vient lui offrir le commandement de l'armée. La chambre de la Reine présente la religion voilée de blanc, accompagnée de la Foi, de l'Espérance & de la Charité: aux deux extrémités sont peintes l'histoire d'Esther & celle d'Holoferne, la justice, la force, la prudence & la tempérance sont sur les côtés. Vous passez de là dans la pièce sur l'eau appelée le cabinet de la Reine; *Romanelli* a peint Minerve dans l'ovale du (a) soffitte [(a) soffitte vient du mot Italien *Soffitto*, & signifie un plafond qui n'est point ceintrés. Celui qui l'est s'appelle en Italien *volta* & en François voûte; on entend par coupole, le dôme d'une Eglise, ce qui en Italien est différent; car le mot de dôme veut dire la principale Eglise d'une ville] & sept tableaux dans le lambris, l'un Moïse tirés des eaux, les Israélites recueillant la manne, le frapement de roche, Moïse & Aaron dans le désert, le passage de la mer rouge, les Israélites adorant le veau d'or, & Moïse qui secoure les filles de Jethro; dans une grande pièce de l'autre côté du vestibule, on voit au plafond sept morceaux, Actéon, Endimion endormi, Apollon qui distribue des couronnes aux Muses, trois sujets de l'histoire de Marsyas, Apollon & Diane en occupent le milieu.

Le palais Mazarin, aujourd'hui l'hôtel de la compagnie des Indes, possédoit plusieurs ouvrages de ce maître; il n'en reste qu'un cabinet où l'on voit au plafond une victoire & dans deux ovales l'abondance & Flore accompagnées de génies. La galerie de ce palais qui fait partie de la bibliothèque du Roy représente des sujets d'histoire compartis en treize morceaux: Jupiter qui foudroye les géans y paroît au milieu. Apollon & Daphné se voyent au-dessus de la porte, Remus & Romulus sont à l'opposite, Vénus dans son char, le Parnasse, le jugement de Paris, Vénus éveillée par l'Amour, Narcisse, l'embrasement de Troye, l'enlèvement d'Hélène, celui de Ganimède & deux autres petits sujets.

On a gravé d'après ce maître trois morceaux dans le recueil de Crozat, un dans le cabinet d'Aix, un titre de livre, un sujet allégorique en travers & une planche des Hesperides gravés par C. Bloemaert. Gérard Audran, Natalis, *Caesius*, Picart, Valet, ont exécuté plusieurs thèses & autres sujets.

147

1746

FRANÇOIS-MARIE DE MARSY

Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture, t. I-II, Paris 1746

Tomo premier

LAMBERT [l'Hotel] appartenoit anciennement au Président de ce nom; il est aujourd'hui à Mr de la Haye. [...] Il y a un Cabinet, dont les lambris peints en paysages par *Patel*, & par d'*Hermans*, & qui est orné de cinq grands tableaux du *Romanelli*, où l'Histoire d'Enée est représentée [...]

p. 329

[Louvre]

Quoique les dedans ne répondent pas tout-à fait à la magnificence du dehors, ils ne laissent pas d'être bien décorés, & l'on y voit d'excellens morceaux de Peinture du Poussin, du *Romanelli*, du Bourdon, & de le Brun [...]

p. 356

Tomo second

ROMANELLI [Jean-François] naquit à Viterbe l'an 1617. & fut élève de Piètre Cortone. Son assiduité au travail le rendit un Peintre fameux. Le Cardinal Mazarin l'ayant attiré en France, le fit travailler au Louvre, où il a fait plusieurs tableaux, & dans le Palais Mazarin, aujourd'hui l'Hôtel de la Compagnie des Indes. Le *Romanelli* étant retourné en Italie, mourut à Viterbe l'an 1662, âgé de quarante-cinq ans. Il avoit l'imagination grande & féconde, il dessinoit correctement: ses têtes étoient gracieuses, sa fresque pleine de fraîcheur, sa composition élevée, & sublime. On lui reproche d'avoir manqué de chaleur.

p. 165

148

1752

FRANÇOIS BERNARD LEPICIE

Catalogue raisonné des tableaux du Roy avec un abrégé de la vie des peintres [...], tome premier, Paris 1752, pp. 162-174

Abrégé de la vie de Romanelli

JEAN-FRANÇOIS ROMANELLI naquit à Viterbe le 14 mai 1617. Son père l'envoya dans sa jeunesse à Rome, pour étudier la Peinture, & sans doute qu'une inclination marquée pour ce bel art s'étoit déjà fait voir en lui; car aussi-tôt qu'il eut mis le pied dans Rome, & qu'il se fut établi chez un parent qui devoit se charger de sa conduite, il prit le crayon, & il ne quitta plus les églises & les palais de cette superbe ville, dans lesquels on le voyoit passer les journées entières, occupé à dessiner d'après les ouvrages des plus grands Maîtres: il y mettoit tant d'ardeur, que le cardinal Antoine Barberin en fut frappé; il le logea dans son Palais, & il engagea Pietre de Cortone à le recevoir au nombre de ses élèves.

Pour répondre aux vûes de son protecteur, & profiter des leçons d'un tel maître, Romanelli poussa l'application à un si grand excès, qu'il tomba dans une phtisie, dont les suites eussent été funestes, si elles n'avoient pas été heureusement arrêtées par les soins de son généreux Mécène. Il fut obligé de renoncer pour quelque temps au travail; & de l'avis des Médecins, il fit le voyage de Naples, où la salubrité de l'air qu'il y respira, & les agrémens que lui procurèrent les personnes distinguées auxquelles il avoit été recommandé, rétablirent en fort peu de temps sa santé. Il revint à Rome, & le cardinal Barberin continuant de l'honorer de ses bontés, lui fit avoir un atelier dans le palais de la Chancellerie. Romanelli y établit une Académie, qu'il rendit célèbre par l'excellence des leçons qu'il donnoit aux jeunes gens qui la fréquentèrent.

Il fit dans ce temps-là plusieurs tableaux que le Cardinal envoya à Londres, & qui furent trouvés si agréables, que le roi d'Angleterre desira d'en connoître l'auteur. Il le fit presser de venir à sa Cour; mais ce voyage ne fut point goûté par le cardinal Barberin, qui dès-lors lui ménageoit une protection plus solide. En effet, peu de temps après il le présenta au Pape, dont il reçut un accueil qui le dédommagea de n'avoir pas profité des offres avantageuses du roi d'Angleterre.

Après avoir fait pour Sa Sainteté un tableau d'un Christ mort descendu de la croix, il eut ordre de représenter dans un petit appartement du Vatican l'histoire de la comtesse Mathilde, & d'exécuter une Nativité dans la chapelle secrète du Palais neuf: il peignit aussi trois tableaux pour l'église de S.^t Pierre, dont l'un représente S.^t Grégoire, l'autre une Présentation au Temple, & le troisième, S.^t Pierre guérissant un possédé.

Sa réputation, à laquelle ces différens ouvrages mirent le dernier sceau, le fit élire prince de l'Académie de S.^t Luc; mais la mort ayant enlevé dans ces circonstances favorables le pape Urbain VIII, qui eut pour successeur Innocent X, ennemi déclaré des Barberins, & de tout ce qui leur appartenoit, Romanelli se vit sans appui, & dans la crainte de demeurer sans occupation. Ce contretemps ne nuisit point cependant à sa fortune: son protecteur, le cardinal Antoine Barberin, obligé de se réfugier en France, ne l'oublia point, il le proposa au cardinal Mazarin¹, & lui en parla comme de l'homme le plus propre à seconder ses grands desseins; car cette Eminence faisoit construire un magnifique Palais *[Aujourd'hui la Bibliothèque du Roi, où l'on voit le plafond d'une galerie peint par lui], & elle vouloit en orner tous les plafonds de riches peintures. A l'exemple de tous les grands Ministres, le cardinal Mazarin aimoit les arts²; & cherchant à les encourager, il fit venir Romanelli en France³. Ce qu'il y peignit ne démentit pas la haute idée que le cardinal Barberin avoit donnée de ses talens; un pinceau flatteur, des compositions agréables, lui gagnèrent tous les suffrages, & il eut l'honneur d'être présenté à Louis XIV & à la Reine mère. L'un & l'autre, accompagné de toute la Cour, allèrent plusieurs fois le voir travailler au palais Mazarin: le jour d'une de ces brillantes visites, Romanelli s'avisait de peindre dans son plafond celle des Dames dont la beauté l'avoit le plus frappé. On présume aisément que l'amour propre des autres Dames en fut cruellement offensé: il en essuya des reproches sanglans; & pour faire sa paix, il offrit de les peindre toutes dans le même plafond: mais les femmes sont toujours plus sensibles au premier mouvement, que flattées de la réflexion.

Il fit le portrait du Roi & celui de la Reine, avant de retourner en Italie, où le cardinal Mazarin lui avoit permis de faire un voyage⁴, sous la condition d'un prochain retour. En passant à Bologne, il y séjourna quelque temps, attiré par les merveilleuses peintures des Carraches, qu'il étoit bien aise de considérer à loisir: ensuite il alla à Florence, où le Grand-Duc le traita d'une façon distinguée. De là s'étant rendu à Viterbe, sa patrie, il fit, à la prière de l'Evêque, le tableau du maître d'autel de la Cathédral, dans lequel il représenta S.^t Laurent: ce morceau étoit à peine fini, que le Grand-Duc lui manda de revenir auprès de lui, & le chargea de plusieurs ouvrages pour ses Palais.

Il repassa ensuite à Rome, qui étoit le but de son voyage; & le premier morceau de considération qu'il y fit, fut l'Assomption de la Vierge dans le plafond de la sacristie de l'église *dell'anima*: il peignit aussi dans la chapelle de S.^t Eloy un tableau de l'adoration des Mages avec quelques Sibylles qui en ornent les côtés. Mais sur les instances qui lui furent faites de repasser en France, il revint à Viterbe pour y revoir sa famille, & il se rendit de là à Paris⁵: les Peintres de Rome le virent partir avec plaisir, on en devine aisément le motif honteux.

¹ Aggiunte manoscritte nell'esemplare della BnF (RES-V-1434) posseduto dall'autore: "alors 1646 nouvellement surintendant des batimes de france et aussi de ceux de fontainebleau, car ces deux surintendⁿ etoient pour lors desunis et Mazarin venoit de les acheter separement.

² "qu'il avoit sous sa direction"

³ "marquer l'année 1646. Romanelli avoit alors 31 ans".

⁴ "marquer l'anné 1649 à cause de la guerre de Paris. Le Roi se retira a S. Germain le 6. janvier".

⁵ "marquer l'année 1653. Le Cardinal Mazarin rentra dans Paris le 3. janvier et logea au Louvre. Romanelli avoit 36 ans. Il n'est pas indiferent de marquer l'age des Peintres, qui comme le soleil ont leur levér, le midi, et le coucher.

Romanelli peignit en arrivant, l'appartement de la Reine au vieux Louvre, il choisit ses sujets dans l'ancien Testament & dand l'histoire Romaine, & l'on ne risque rien de dire qu'il s'y surpassa. Il n'est pas possible de mettre dans un ouvrage plus d'agrémens qu'il en mis dans celui: il étoit à moitié terminé, lorsqu'il tomba de son échafaud, & se blessa dangereusement. Le Roi ordonna qu'on n'épargnât rien pour sa guérison: une attention aussi flatteuse, & peut-être aussi puissante quel es remèdes, mit bien-tôt notre Artiste en état d'achever son ouvrage. La Cour en fut si satisfaite, qu'on lui proposa de s'attacher pour toujourns à la France; mais sa femme & une nombreuse famille qu'il avoit laissées en Italie, furent des obstacles qui l'engagèrent à y retourner encore après deux ans de séjour en France⁶.

Il continua pendant quelque temps d'enrichir Rome de ses ouvrages, & il se préparoit à repasser en France, pour s'y fixer avec sa femme & six enfans, lorsqu'il tomba malade à Viterbe de la maladie qui le conduisit au tombeau, le 8 novembre 1662, âgé de quarante-cinq ans. L'aîné de ses enfans, Urbain Romanelli, fut d'abord son élève, & le fut ensuite de Ciro-Ferri.

Romanelli a fait peu de tableaux de chevalet.

Il inventoit avec facilité; & son dessein se ressentoit un peu trop de cette facilité; il n'étoit pas assez étudié, sa couleur à fresque étoit fraîche, brillante, & préférable au ton dans lequel il tomboit lorsqu'il peignoit à l'huile: ses compositions ne sont pas moins agréables que celle de Pietre de Cortone son maître, mais il s'en faut beaucoup qu'elles soient animées du même feu. Il avoit des graces: heureux! s'il avoit sù les faire valoir par une plus grande manière de dessiner.

Description des⁷ tableaux de Romanelli

Les six⁸ tableaux dont je vais donner la description, sont placés dans les lambris du cabinet de la Reine au vieux Louvre: ils forment une suite de la vie & des principales action de Moïse.

Moïse sauvé des eaux.

Peint sur toile, ayant de hauteur 6 pieds, sur 4 pieds 2 pouces de large.⁹

Il a été gravé per Simon Vallée.

Une femme à moitié dans l'eau, & qu'on retient de peur qu'elle ne tombe en se penchant, attire au bord du fleuve avec une baguette, le berceau où le petit Moïse est couché; elle est aidée par une autre femme qui pousse avec force de la main droite le berceau à terre.

Le fille de Pharaon est debout: on voit auprès d'elle un Nègre qui tient un parasol rouge.

Le fond représente un paysage.

Ce tableau est si bien conservé, qu'on peut juger de la couleur, qui est aimable: les agrémens de la composition font sentir que Romanelli étoit élève de Pietre de Cortone. La figure du petit Moïse est dessinée avec finesse, & les différentes expressions des têtes sont variées & bien saisies.

Les filles de Jéthro.

Tableau peint sur toile, ayant de hauteur 2 pieds 10 pouces, sur 5 pieds 9 pouces de large.

Moïse s'oppose à la violence des Pasteurs qui empêchoient les filles de Jéthro de puiser de l'eau, & les met en fuite: une des deux femmes qu'on voit sur le second plan, appuyée sur le bord du puits, fait remarquer à une autre le secours inopiné qui vient de leur arriver. On voit sur le premier plan une Bergère assise; elle tient sa houlette, & regarde avec effroi ce qui se passe, tandis qu'une jeune fille verse de l'eau dans une auge de pierre pour abreuver les bestiaux.

La composition de ce tableau est singulière & nouvelle; les attitudes des femmes placées auprès du puits, sont d'un beau choix, les têtes gracieuses, & les draperies bien agencées.

⁶ "en 1655".

⁷ "VIII".

⁸ "huit".

⁹ "marquer la proportion des figures".

Le passage de la mer rouge

Tableau peint sur toile, ayant de hauteur 6 pieds, sur 4 pieds 5 pouces de large

Moyse, placé sur le bord de la mer, étend le bras, & ordonne aux eaux divisées de se rejoindre, & de fondre sur les Egyptiens qui poursuivent les Hébreux.

Sur le premier plan, & à la gauche du tableau, on voit une femme portant un enfant qu'elle nourrit; cette femme tient de la main droite un autre enfant qui marche à ses côtés.

Les Hébreux, chargés de leurs bagages, sont placés sur la partie opposée.

On ne peut s'empêcher de dire que Romanelli a manqué son sujet, & que sa composition ne rend nullement l'idée que nous avons de ce miracle: le tableau est d'ailleurs en si mauvais état, qu'il est impossible de juger du mérite de la couleur. La figure de la femme & celle des deux enfans sont belles & bien groupées, mais celle du Moyse est très-médiocre.

Le miracle des cailles.

Tableau peint sur toile, ayant de hauteur 2 pieds 10 pouces, sur 5 pieds 9 pouces de large.

Romanelli a rendu ce moment avec toute la variété dont il étoit susceptible pour les attitudes. Moyse & Aaron ordonnent aux Hébreux de prendre ces cailles & de s'en nourrir: deux femmes, dont l'une est couchée, & l'autre vûe par le dos, élèvent les bras pour recevoir ces oiseaux qui tombent du ciel: toutes les figures font leurs efforts pour en attraper; les unes veulent les arrêter en l'air, des enfans se les arrachent, & un jeun homme veut en saisir une cachée sous une draperie.

Deux autres femmes, placées sur la droite du tableaux, sont occupées à partager ce qu'elles ont pû en rassembler.

Le fond représente un camp rempli de tentes.

La composition de ce tableau est absolument dans le goût de Pietre de Cortone. Les figures du second plan sont belles, & l'on distingue sur-tout une femme qui reçoit des cailles dans le devant de sa robe.

La Manne.

Tableau peint sur toile, ayant de hauteur 6 pieds, sur 6 pieds 5 pouces de large.

Il a été gravé par Jean Raymond.

Moyse, dans une attitude majestueuse, & sa baguette à la main, est accompagné d'Aaron, dont les bras sont élevés en signe d'admiration & de reconnoissance.

Deux hommes, attentifs aux paroles de Moyse, ramassent la manne & la mettent dans un vase. Trois femmes, placées sur différens plans, animent la composition; l'une fléchissant un genou, rend grâces au Ciel de cette nourriture miraculeuse; une autre étend une draperie pour en recevoir, & la troisième, assise, regarde son enfant qui lui apporte avec joie ce qu'il a pû en recueillir dans le devant de sa robe. Ce tableau est un des mieux coloriés de ce Maître; le dessein en est élégant, & les têtes agréables, les groupes bien composés & bien contrastés, & les draperies des femmes sont ajustées galamment.

Le frapement du rocher.

Tableau peint sur toile, ayant de hauteur 6 pieds, sur 4 pieds 2 pouces de large.

Il a été gravé par Jean Haussart.

Moyse, dont le corps est incliné, frappe avec sa baguette le rocher, d'où jaillit une source d'eau vive.

Sur le devant & à gauche du tableau, on voit une femme & un enfant dont les mouvemens sont bien contrastés: la femme, à genoux, avance le bras pour recevoir de l'eau dans une tasse, & l'enfant, qui est debout, élève les siens par un sentiment de surprise.

Du côté opposé, un homme, également à genoux, témoigne son étonnement; & sur le haut du rocher, le Peintre a placé une figure occupée de ce miracle.

L'exécution de ce tableau est d'un pinceau plus large que les autres: les expressions sont heureusement rendues par rapport au sujet, & les deux figures placées sur le devant sont bien drapées.

La figure de Moïse est belle.

Le Veau d'or.

Tableau peint sur toile, ayant de hauteur 6 pieds, sur 4 pieds 5 pouces de large.

Deux Israélites placés sur les gradins qui élèvent le piédistal où le Veau d'or est posé, sont occupés à le parer avec des guirlandes de fleurs.

Une femme à genoux & dans un mouvement d'adoration, tient son enfant, qui a les mains jointes en regardant cette même idole, encensée par un autre Israélite, qui a la tête couverte d'un voile de couleur violette. On voit à ses côtés une autre figure de femme qui joue du tambour de basque.

Ce tableau a beaucoup souffert, cependant on aperçoit une bonne couleur dans les parties qui ne sont point endommagées. La composition en général est noble & simple, & les caractères des deux femmes ont de l'expression & de l'agrément. Il y a de la finesse dans le dessein, & un bon choix dans les draperies.

Minerve assise sur un trophée d'armes

Tableau peint en plafond sur toile, ayant de hauteur 5 pieds, sur 7 pieds & demi de large, de forme ovale.

Minerve est assise sur un trophée d'armes posé sur un piédistal. Le Peintre a placé la Renommée & la Victoire à sa gauche: cette dernière présente à Minerve une couronne de laurier & des palmes.

On voit au bas du piédistal un fleuve avec deux Génies, dont l'un tient une fleur de lys. L'Abondance, & quatre autres figures qui peuvent désigner la Prudence, la Justice, la Tempérance & la Force, sont placées sur le devant du tableau.

Il ne reste rien à désirer pour la conservation de ce tableau, qui est plus fait que les autres, & il peut servir à juger du mérite de Romanelli. L'ordonnance en est belle, la couleur brillante, & le dessein d'une grande manière.

La figure de Minerve est sagement drapée.

Il sert de plafond dans le cabinet où sont les tableaux de l'histoire de Moïse, dont on vient de lire les descriptions.

149

1752

ELIE-CATHERINE FRERON

Lettres sur quelques écrits de ce tems, tome VII, Londres 1752, p. 117

Lettre V.

[...]

Jean-François *Romanelli*, né à Viterbe en 1617, fut élève de Piètre *de Cortone*. Le Cardinal *Mazarin* le fit venir en France. Il fut présenté à Louis XIV & à la Reine-Mère. L'un & l'autre, accompagnée de toute la Cour, alloient souvent le voir travailler au Palais Mazarin. Dans une de ces visites, il peignit dans son plafond celle des Dames dont la beauté l'avoit le plus frappé. L'amour propre des autres femmes en fut blessé. *Romanelli*, pour faire sa paix, offrit de les peindre toutes dans le même plafond; mais, comme dit fort bien M. *Lépicier*, les femmes sont toujours plus sensibles au premier mouvement, que flattées de la réflexion, *Romanelli* mourut à Viterbe, à l'âge de 45 ans, dans le tems qu'il se disposoit à repasser en France, pour s'y fixer avec sa famille.

150

1752

JACQUES LACOMBE

Dictionnaire portatif des beaux-arts, Paris 1752, pp. 560-561

ROMANELLI (François), Peintre, né à Viterbe en 1617, mort dans la même Ville en 1662. Il entra dans l'École de Pietre de Cortone, & se livra avec une telle ardeur à l'étude de son Art, que sa santé en fut altérée ; d'illustres Protecteurs s'intéressèrent pour lui. Le Cardinal *Barberin* & le Cardinal *Filomarino*, entr'autres, firent éclater en cette occasion leur zèle ; & après lui avoir procuré tous les secours nécessaires pour le tirer de l'état de langueur dans lequel en excès de travail l'avoit réduit, ils le recommandèrent à Sa Sainteté, qui l'employa à plusieurs Ouvrages considérables. *Romanelli* fut élu Prince de l'Académie de St Luc ; cependant le Cardinal Barberin ayant été obligé de se retirer en France, proposa ce Peintre au Cardinal Mazarin, qui le fit aussi-tôt venir & lui donna occasion de faire éclater ses talens. Le Roi combla cet Artiste célèbre d'honneurs & de bienfaits, il le créa Chevalier de St Michel, & lui fit de grands présens. L'amour de la Patrie & les sollicitations de sa Famille, avoient rappelé *Romanelli* par deux fois différentes à Viterbe, lieu de sa naissance ; enfin il se préparoit de venir s'établir tout-à-fait dans ce Royaume, lorsque la mort l'enleva à la fleur de son âge. Ce Peintre étoit d'une humeur enjouée. Le Roi, la Reine, & les principaux Seigneurs de la Cour, l'honoroiert quelquefois de leurs présences, autant pour l'entendre parler que pour le voir peindre. Il étoit grand Dessinateur, bon Coloriste, il avoit des pensées nobles & élevées qu'il rendoit avec une touche facile, ses airs de têtes sont gracieux ; il ne lui a manqué que plus de feu dans ses compositions. Il a fait peu de tableaux de Chevalet. Ses principaux Ouvrages sont à fresque. La plupart sont à Rome & en France. On en voit à Paris au vieux Louvre ; l'Hôtel de la Compagnie des Indes, autrefois l'Hôtel Mazarin, étoit aussi décoré de grands morceaux de Peinture de ce Maître, dont on a détruit une grande partie. On a gravé d'après lui.

151

1753

FERDINAND DELAMONCE

Lettres ou remarques touchant le nouveau livre intitulé, «Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture par Mr le marquis d'Argent», par Mr Delamonce, 9 mars 1753

Lyon, Académie de Lyon, recueil 185, f. 1-10-120 n° 848, trascritto in PEREZ 1981, p. 501

Romanilli, et Guillaume Courtoy frere du Bourguignon

Ce pentre italien étoit eleve de Pietro de Cortone où il se rendit habile en concurrence de courtois, surtout dans l'harmonie: mais le courtois le surpassa dans le *sel pictoresque*.

152

1753

MÉMOIRES POUR L'HISTOIRE DES SCIENCES ET DES BEAUX-ARTS

Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts [...] Janvier 1753, vol. I, Paris 1753, pp. 129-131

Article VI

[Commenti ed estratti al testo di Lépicié a proposito di 5 pittori ovvero Cerquozzi, Pietro da Cortona, Romanelli, Maratti e Ferri]

Un des principaux Elèves de Piètre de Cortone fut Jean-François Romanelli né à Viterbe en 1617. & mort au même lieu en 1662. On le vit à deux reprises en France. Il y peignit au Palais Mazarin, aujourd'hui la Bibliothèque du Roi, & au Vieux-Louvre dans l'endroit qu'on appelle le Cabinet de la Reine. Ces derniers Tableaux fixent l'attention de M. Lépicié: ce sont sept morceaux placés dans les lambris de cet appartement; ils sont sur toile & forment une suite de la vie & des principales actions de Moïse. Il y en a un 8^e peint en plafond & représentant Minerve assise sur un trophée d'armes posé

sur un piédestal. Ce Tableau est très-bien conservé & *plus fait que les autres. Il peut servir à juger du mérite de Romanelli. L'ordonnance en est belle, la couleur brillante, & le dessein d'une grande manière; la Figure de Minerve est sçavamment drapée.* [citation da Lépicié sulla maniera di Romanelli].

153

1755

LOUIS DE JAUCOURT

ad vocem *Romanelli*, in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome cinquième, Paris 1755, p. 318

[Ecole florentine]

Romanelli, (Jean-François) né à Viterbe en 1617, mort dans la même ville en 1662. Il entra dans l'école de Piètre de Cortone, & s'y distingua. Le cardinal Mazarin le fit venir en France, où le Roi le combla d'honneurs & de bontés. Ses principaux ouvrages sont à fresque; on en voit encore au vieux louvre, dans les lambris du cabinet de la Reine. Romanelli étoit habile dessinateur, bon coloriste, & gracieux dans ses airs de têtes; mais ses compositions manquent de feu & d'expression. *Article de M. le Chevalier DE JAUCOURT.*

154

1766

LOUIS-MAYEUL CHAUDON

Nouveau dictionnaire historique-portatif [...], tome quatrième, Amsterdam 1766, p. 110

ROMANELLI, (Jean-François) Peintre, né à Viterbe en 1617, mort dans la même ville en 1662, entra dans l'Ecole de *Piètre de Cortone*. Le Cardinal *Barberin* & le Cardinal *Filomarino* le recommandèrent à Sa Sainteté, qui l'employa à plusieurs Ouvrages considérables. *Romanelli* fut élu Prince de l'Académie de St. Luc. Le Cardinal *Barberin* ayant été obligé de se retirer en France, proposa ce Peintre au Cardinal *Mazarin*, qui le fit aussi-tôt venir, & lui donna occasion de faire éclater ses talens. Le Roi le créa Chevalier de St. Michel, & lui fit de grands présents. L'amour de sa Patrie & les sollicitations de sa Famille avoient rappelé *Romanelli* deux fois à Viterbe, lieu de sa naissance; enfin il se préparoit à revenir dans ce Royaume, lorsque la mort l'enleva à la fleur de son âge, en 1662. Ce Peintre étoit d'une humeur enjouée. Le Roi, la Reine, & les principaux Seigneurs de la Cour, l'honoroient quelquefois de leur présence, autant pour l'entendre parler, que pour le voir peindre. Il étoit grand Dessinateur, bon Coloriste; il avoit des pensées nobles & élevées, qu'il rendoit avec une touche facile; ses airs de tête sont gracieux; il ne lui a manqué que plus de feu dans ses compositions. Il a fait peu de Tableau de chevalet.

155

1767

ANTOINE-JOSEPH PERNETY

Dictionnaire portatif de peinture, sculpture, gravure, Paris 1767

ROMANELLI (François) né à Viterbe en 1617. fut élève de *Piètre de Cortone*, plus correct que lui, quoiqu'il lui fût inférieur dans plusieurs autres parties de la Peinture. Sa réputation s'établit solidement à Rome, où il se maria & fut élu Prince de l'Académie de St. Luc. Le Cardinal Mazarin l'attira en France, lui donna de l'occupation, & Louis XIII. le combla de bienfaits. Pressé de revenir en France, il s'y rendit, & le Roi lui fit peindre les Bains de la Reine au vieux Louvre, où l'on voit beaucoup de ses ouvrages. Sa nombreuse famille le rappella en Italie une seconde fois; il fit plusieurs tableaux à Rome, où une maladie le surprit dans le tems qu'il se préparoit à venir s'établir en France avec sa femme & ses enfans. Il mourut à Viterbe en 1662.

Romanelli inventoit facilement, dessinait bien, étoit gracieux dans ses têtes; sa fresque étoit très-fraîche, sa composition & sa pensée n'étoient pas moins élevées que celles de son Maître; mais il avoit beaucoup moins d'expression.

pp. 173-174

156

1774

GAETANO CORETINI

Brevi notizie della città di Viterbo, Roma 1774, p. 131

[...] Molti Potentati fecero premurose istanze per averlo al loro servizio, e fra questi il Re di Francia. Due volte perciò si portò a Parigi, ove fra le altre Opere, che fece, dipinse la prima volta a fresco un sontuoso Portico fatto fabbricare dal Cardinal Mazzarino presso il proprio Palazzo per comunicare col Palazzo del Re, e la seconda dipinse nel Palazzo Reale le stanze, che formano un lungo riscontro, e si chiamano Gabinetti. Finalmente, essendo dopo il suo ritorno in Italia l'anno 1662. venuto a Viterbo con animo di portarsi per la terza volta a Parigi, gravemente s'infermò, ed il dì 8. di Novembre con estremo dolore di tutti morì. [...]

157

1775

DICIONNAIRE HISTORIQUE ET GEOGRAPHIQUE PORTATIF DE L'ITALIE

Dictionnaire historique et géographique portatif de l'Italie [...], I-II, Paris 1775

Tome II

ROMANELLI, (*Jean-François*) Peintre, né à Viterbe en 1617: il eut pour Maître *Pietro di Cortone*. Le Pape, à la recommandation des Cardinaux Barberin & Filomarino, l'employa au Vatican. Barberin l'amena en France, & le fit connoître au Cardinal Mazarin, qui le présenta à Louis XIV. Ce Prince le combla d'honneur & de bienfaits: il le créa Chevalier de S. Michel. Romanelli étoit enjoué: Louis XIV & toute sa Cour alloient le voir travailler. Un jour qu'il étoit entouré de toutes les Dames, il s'avisait de représenter au plafond celle que lui paroissoit la plus belle; les autres s'en étant aperçue, en conçurent de la jalousie, & lui en firent des reproches sanglans. Le Peintre, per les appaiser, les peignit toutes dans le même plafond, & leur dit: *comment vouliez-vous qu'avec une main je vous peignisse toutes à la fois?* Les bains de la Reine au vieux Louvre sont de la main de Romanelli. L'amour de la patrie le ramena deux fois à Viterbe. Il se disposoit à revenir en France, lorsque la mort l'enleva en 1662. Il étoit grand Dessinateur; son coloris étoit bon, ses pensées grandes: on lui a reproché d'avoir manqué de feu.

p. 403

158

1776

LOUIS-ABEL DE BONAFOUS DE FONTENAY

Dictionnaire des artistes [...], tome II, Paris 1776, pp. 464-466

ROMANELLI, (*Jean-François*) peintre, né à Viterbe en 1617. Il fut élève de Pierre de Cortone, plus correct que lui, quoiqu'il lui fût inférieur dans plusieurs autres parties de la peinture. Son père l'envoya fort jeune à Rome, & le recommanda à Guaspre de Angelis, son parent. Romanelli dessinait continuellement d'après les plus grands maîtres; il portait avec lui de quoi manger, pour travailler jusqu'au soir dans les palais; & ce travail lui étoit si infructueux, qu'il étoit obligé de vendre ses dessins pour subsister. Romanelli fut assez heureux de plaire au cardinal Barberin, qui le reçut dans son palais, & le plaça chez le Cortone, dont il fut aimé tendrement. Sa grande application le fit

tomber malade, & il devint étique. Le cardinal lui donna son médecin, lui procura tous le secours nécessaires à son rétablissement, & l'envoya prendre l'air à Naples, en le recommandant au cardinal Filomarino. A Son retour à Rome, son protecteur lui donna encore un atelier dans le palais de la chancellerie, où il établit une académie de jeunes gens.

Ce fut alors que Romanelli fit plusieurs tableaux quel le cardinal envoya en Angleterre, & dont le Roi parut si content, qu'il vouloit voir l'auteur. Le cardinal, qui avoit dessein de le présenter au pape Urbain VIII, n'approuva point ce voyage. La réputation de ce peintre croissoit de jour en jour; il inventoit facilement, & dessinoit bien: gracieux dans ses têtes, sa fresque étoit très-fraîche; sa composition, sa pensée, n'étoient pas moins élevées que celles de son maître; mais il avoit moins de feu que lui. Il se maria à Rome, & il fut élu prince de l'académie de Saint-Luc. Le cardinal Barberin, qui lui faisoit faire des cartons pour des tapisseries, fut obligé de se retirer en France, à la mort d'Urbain VIII, auquel avoit succédé Innocent X. Il proposa son protégé au cardinal Mazarin, pour des ouvrages qui étoient à faire dans son palais: on l'agréa, & on lui envoya trois mille écus pour son voyage. Par l'entremise de ce protecteur, Romanelli, en arrivant à Paris, fut reçu favorablement du cardinal Mazarin, qui le présenta à Louis XIV & à la Reine-Mere. Sur le champ, plusieurs ouvrages lui furent ordonnés, & Leurs Majestés lui faisoient souvent l'honneur de l'aller voir travailler au palais Mazarin. Toutes les dames & les seigneurs de la cour suivirent cet exemple.

Comme il étoit d'une humeur enjouée, le Roi lui permit de répéter des traits qu'il avoit récités aux gens de sa cour. Un jour qu'il peignoit, entouré de toutes les dames, il s'avisa de représenter dans le plafond celle qui lui parut la plus belle. Toutes ces femmes s'en étant apperçues, le lendemain elles lui firent de sanglants reproches. Il ne put les apaiser qu'en les peignant toutes dans son plafonds: *Comment voulez-vous, dit-il, mesdames, qu'avec une seule main je puisse vous peindre toutes en même temps ?* Il eut le malheur, en parlant, de tomber de son échaffaud: toute la cour prit beaucoup de part à cet accident, qui heureusement n'eut pas de fâcheuses suites. Le Roi ordonna à Romanelli de peindre les bains de la Reine, au vieux Louvre. Sa premiere idée, qu'il ne suivit pas, fut d'y représenter des sujets de l'Enéide. L'ouvrage étoit à moitié fait lorsqu'il se laissa encore tomber de l'échaffaud, & il se blessa plus considérablement que la premier fois. Le Roi lui fit donner tous les secours nécessaires; &, quand il fut guéri, il acheva cet appartement, d'une élégance de style qui fit naître l'envie de le retenir en France; mais, après deux ans de séjour, sa nombreuse famille fut le motif de son retour en Italie. Le Roi le récompensa magnifiquement, & le créa chevalier de S. Michel. Ce peintre fit plusieurs ouvrage à son retour à Rome. Une maladie le surprit dans le temps qu'il se préparoit à venir s'établir en France avec sa femme; & il mourut à Viterbe en 1662, âgé de quarante-cinq ans.

159

1776

DENIS PIERRE JEAN PAPILLON DE LA FERTE

Extrait des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres, tome premier, Paris 1776, pp. 68-72

JEAN-FRANCOIS ROMANELLI.

Jean-François *Romanelli*, né à Viterbe en 1617, fut élève de Pietre de Cortonne ; il parvint, par une longue application, à bien dessiner, & devint plus correct que son maître, quoiqu'il lui fût quelquefois inférieur dans plusieurs parties de la Peinture.

On ne connoît guères de génie plus gracieux, ni plus aimable que *Romanelli*. Ses compositions sont aussi élevées que celles de son maître, mais n'ont pas autant de feu. Son coloris avoit la plus grande fraîcheur, particulièrement dans la fresque; ses têtes ont toutes les graces de celles que faisoit *Pietre* de Cortonne, & sa manière de draper, & d'ajuster ses figures, est la même.

Le Cardinal *Barberini* fut son Mécène: il le reçut dans son Palais, & lui procura tous les secours qui lui étoient nécessaires. Sa trop grande application l'ayant fait tomber malade, le Cardinal l'envoya prendre l'air à Naples. De retour à Rome, il y établit une Académie pour l'éducation des jeunes élèves.

Romanelli fit pour le Roi d'Angleterre plusieurs tableaux, dont ce Monarque fut si content, qu'il voulut l'avoir auprès de sa personne; mais le Cardinal, son protecteur, qui avoit dessein de le présenter au

Pape Urbain VIII, empêcha ce voyage. Ce Cardinal ayant été obligé de se retirer en France sous le pontificat d'Innocente X, proposa son protégé au Cardinal Mazarin, pour les ouvrages qu'il vouloit faire exécuter dans son palais; en l'agréant, on lui envoya trois mille écus pour son voyage : il fut présenté à Louis XIV, & à la Reine mere, qui se firent, plusieurs fois, un plaisir de le voir travailler.

Romanelli fit le portrait du Roi & de la Reine avant de retourner en Italie: il fut accueilli dans son voyage par plusieurs souverains de la manière la plus flatteuse, & leur laissa à chacun des preuves de sa capacité.

S'étant fixé à Rome, où tous les grands s'empessoient à lui procurer des ouvrages, il devint l'objet de la jalousie des Peintres; ce qui le détermina à repasser en France, où il peignit au vieux Louvre les Bains de la Reine. Le Roi le récompensa magnifiquement, & le créa Chevalier de S. Michel. Il retourna en Italie pour voir sa famille; & lorsqu'il se préparoit à venir s'établir en France avec sa femme, il mourut dans l'année 1662, n'étant âgé que de 45 ans.

Urbain *Romanelli*, son fils, eût été, sans doute, son meilleur élève, si la mort ne l'eût enlevé à la fleur de son âge.

Romanelli a fait peu de tableaux de chevalet, mais il a fait beaucoup de grands tableaux d'histoire, particulièrement à fresque.

Il y a au palais du Vatican une galerie, dans laquelle est peinte l'histoire de la Comtesse Mathilde, où toutes les graces de la composition, du coloris & du dessein, paroissent réunies.

On voit en France, dans l'appartement du vieux Louvre, nommé les Bains de la Reine, plusieurs plafonds de sa main.

Dans un vestibule décoré de neuf paysages de *François Borzoni* Gênes, il a peint à fresque, dans le plafond, Pallas, Mars & Venus, tenant à la main une fleur de lys, avec des Amours qui tiennent une couronne; la Paix & l'Abondance sont placées au dessous de la corniche: l'antichambre qui suit, offre plusieurs sujets relatifs aux sciences aux & les arts, placés dans les compartimens, où il a peint le Ravissement des Sabines, Mutius Scevola, Coriolan fléchi par son mere, & Quinctius Cincinnatus, labourant la terre, lorsqu'on vient lui offrir le commandement de l'armée.

La Chambre de la Reine représente la Religion voilée de blanc, accompagnée de la Foi, de l'Espérance & de la Charité: aux deux extrémités, sont peintes l'histoire d'Esther, & celle du Judith ; la Justice, la Force, la Prudence & la Tempérance sont sur les côtés.

Dans le cabinet de la Reine, on voit Minerve assise sur un trophée d'armes; dans le milieu du plafond, il a peint sept tableaux à l'huile encadrés dans les lambris, dont les sujets sont, Moysé tiré des eaux, les Israélites recueillent la manne, le frapement du Rocher, Moysé & Aaron dans le désert, le passage de la Mer Rouge, les Israélites adorant le veau d'or, & Moysé qui secourt les filles de Jethro.

Dans une grande pièce de l'autre côté du vestibule, on voit au plafond sept morceaux distribués dans les compartiment; scavoir, la fuite d'Actéon, Eudymion endormi, Appollon qui distribue des couronnes aux Muses, trois sujets de l'histoire de Marsyas, & dans la partie du milieu, se trouvent Appollon & Diane.

Le palais *Mazarin*, aujourd'hui l'hôtel de la Compagnie des Indes, possédoit plusieurs ouvrages de ce maître, il n'en reste qu'un cabinet, où l'on voit dans un plafond une Victoire, & dans deux ovales l'Abondance & Flore, accompagnées de plusieurs génies. La galerie de ce palais qui fait partie de la Bibliothèque du Roi, représente des sujets d'histoire compartis en treize morceaux: Jupiter qui foudroye les Géans y paroît au milieu, Appollon & Daphné se voyent au-dessus de la porte; Remus & Romulus sont au côté opposé, Venus dans son char, le Parnasse, le Jugement de Paris, Venus éveillée par l'amour, Narcysse, l'embrasement de Troye, l'enlèvement d'Helene, celui de Ganyméde, & deux autres petit sujets allégoriques.

160

1776

PIERRE-JEAN-BAPTISTE NOUGARET

Anecdotes des beaux-arts [...], Tome I, Paris 1776, pp. 456-458

JEAN-FRANÇOIS (Gio-Francesco) ROMANELLI, *né à Viterbe, l'an 1617, mort en 1662.*

Mandé en France par le Cardinal Mazarin, cet Artiste y reçut des témoignages éclatans de la considération dont l'honorèrent Louis XIII & la Reine-mère. Leurs Majestés, accompagnées des toutes les Dames de la Cour, venoient souvent le voir travailler. Comme il avoit l'humeur très-gaie & l'esprit fort agréable, il amusoit ordinairement le cercle brillant qui l'entouroit, par le récit de plusieurs histoires divertissantes.

Un jour qu'il peignoit le plafond de la galerie du palais Mazarin (1), il fut frappé de la beauté d'une Dame de la Cour, & s'empressa de la représenter dans l'ouvrage qui l'occupoit alors. Le lendemain, les autres Dames s'aperçurent de cette galanterie, & le raillèrent beaucoup de la préférence qu'il avoit accordée, qui l'exposoit, lui dirent elles, à toute la colère des Dames dont il avoit blessé la vanité. Il ne put les apaiser qu'en promettant de ne plus faire de jalouses. Il remplit ses engagements par la suite; en sorte que les neuf Muses qu'on voit au plafond de la galerie Mazarine, sont le portrait au naturel des plus belles femmes de la Cour de Louis XIII (2). Un accident l'empêcha de les contenter aussitôt qu'il l'auroit désiré. Le jour même qu'elles le pressoient de faire cesser leurs sujets de plainte, il leur répondit: - «vous êtes également belles; comment voulez-vous, Mesdames, qu'avec une seule main je puisse vous peindre toutes en même temps». – L'action avec laquelle il débitoit cette galanterie, lui faisant oublier de prendre garde à ses pieds, il tomba de son échafaud, & fut obligé de rester longtems au lit.

(1) Faisant actuellement partie de la Bibliothèque du Roi: c'est la pièce où sont renfermés les manuscrits, au nombre de soixante-dix mille.

(2) Cet ouvrage a tellement changé, que la plupart de ces figures sont devenues horribles.

p. 623

Romanelli, (Jean-François) Italien, né à Viterbe, l'an 1617, mort en 1662. Ses principaux ouvrages sont à fresque, & se voient à Rome & en France, entr'autres au vieux Louvre, dans les lambris du cabinet de la Reine, où il a représenté l'histoire de Moïse.

161

1782

ANTON RAPHAEL MENGES

Œuvres de M. Menges Premier Peintre du Roi d'Espagne et du Roi de Pologne [...], 1782, p. 347

[Ecole florentine. Pietre de Cortone]

[...] Tous ses élèves, comme Lazaro Bardi, Romanelli, & beaucoup d'autres, l'ont imité heureusement dans leurs compositions; mais Ciro-ferri en a le plus approché dans toutes les parties, excepté qu'il a son dernier goût, & qu'il n'a pas eu la délicatesse du premier.

162

1787

ANTOINE-NICOLAS DEZALLIER D'ARGENVILLE

Vies des fameux architectes et sculpteurs depuis la Renaissance des Arts, t. II, Paris 1787, p. 162

François et Michel Anguier

[...]

Il n'y a point d'amateurs qui ne connoissent les sujets d'histoire que Romanelli a peints avec autant de grace que de légèreté dans l'appartement de la reine Anne d'Autriche, au vieux Louvre à Paris; mais plusieurs ignorent que sa décoration, qui mérite leur estime dans presque toutes ses parties, appartient à Anguier.

163

1787

MICHAEL HUBER

Notices générales des graveurs divisés par nations, et des peintres rangés par écoles [...], seconde partie, Dresde – Leipzig 1787

Dominique Feti & François Romanelli, peintres romains, ont eu tous les deux des Florentins pour maîtres, le premier le Civoli, le second Pietre de Cortone. Sans avoir peint dans le grand style, leurs ouvrages sont fort agréables & très-goûtés des amateurs. [...]. Romanelli dessinoit plus correctement de son maître, quoiqu'il lui fut inférieur dans plusieurs autres parties de la peintures. Ses airs de têtes sont quelquefois un peu froids, & ses compositions manquent souvent de feu; malgré ces imperfections ses tableaux sont très-gracieux & de-là très-estimés. Ses principaux ouvrages sont à fresque; il a beaucoup peint en France où il fut appelé par le Cardinal Mazarin.

pp. 295-296

Jean-François Romanelli, élève de Pietre de Cortone, naquit à Viterbe en 1617, & mourut à Rome en 1662.

Le Triomphe de la théologie, M. Natalis sc.

Daphné changée en laurier, C. Bloemaert sc.

Conversation des philosophes sur la culture des Orangers, Ch.de la Haye sc.

Moïse trouvé sur le Nil, J. Vallée sc.

Le Frappement du Rocher, Haussart sc.

Les Israélites recueillant la manne, J. Raymond sc.

p. 310

164

1787

LUC-VINCENT THIERY

Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, I-II, Paris 1787

Tome premier

[Hotel du Contrôleur-général des Finances, occupato da M. de Calonne]

Son cabinet de tableaux réunit des chefs-d'œuvres des trois Ecoles.

L'on distingue dans celle d'Italie un gran sujet de Carlo Cignani, un Romanelli (1) plein de graces, un tableau de Guide, d'une touche aussi vigoureuse qu'il étoit d'Annibal Carrache [...]

(1) Romanelli naquit à Viterbe en 1617, & mourut dans la même ville en 1662. Il fut élève de Pietre de Cortone, grand Dessinateur & bon Coloriste. Sa touche étoit facile & ses airs de tête gracieux. Ses principaux ouvrages étant à fresque, ses tableaux de chevalets sont rares. Il fut élu Prince de l'Académie de S. Luc à Rome; Louis XIV le créa Chevalier de St.-Michel & lui fit de grands présens. L'amour de la patrie l'avoit rappelé deux fois à Viterbe, & il se préparoit à venir s'établir en France, lorsque la mort l'enleva à la fleur de son âge.

p. 169

[Bibliothèque du Roi, dépôt des Manuscrits]

Tous ces Manuscrits sont conservés dans la grande & magnifique galerie (1) nommée *Mazarine*, & dans cinq autres pièces qui la précèdent. Plusieurs de ces pièces sont ornées de peintures. On doit sur-tout faire attention au plafond de la galerie Mazarine, peint à fresque en 1651 par Romanelli, qui y a représenté divers sujets de la Fable, distribués, dans divers compartiments bien entendus, même de médaillons en camayeux, soutenus par les figures & ornemens imitant le stuc. Ce plafond, d'un excellent goût de dessin, & rigoureusement peint, conserve encore toute sa fraîcheur. Huit croisées éclairent cette galerie. En face sont des niches décorées de paysages peints par Grimaldi Bolognese, qui en a également orné les embrasures des croisées.

(1) Cette galerie faisoit anciennement partie du palais Mazarin; elle a 23 toises de long sur 3 toise 4 pieds de large.

pp. 202-203

[Louvre, salles d'audience de M. le baron de Breteuil, *Ministre ayant le Département de Paris*]

[...] Le plafond, enrichi de sculptures, distribuées par compartimens, a été peint par *Romanelli*, qui a représenté au milieu Apollon & Diane, & dans le voussures le châtiment du satyre Marsias, Diane surprenant Endimion endormi, la métamorphose d'Actéon, Apollon distribuant des couronnes aux Muses, & les quatre Saisons dans les encoignures. Sur les portes en face des croisées, sont des médaillons de fleurs. Une de ces portes conduit au cabinet particulier du Ministre, donnant sur la cour. [...]

p. 354

[...]

Dans l'enfoncement qui se trouve au-dessus du pavillon où la Société Royale de Médecine tient ses Assemblées, est un porte qui conduit dans une petite cour, sur la gauche de laquelle sont les appartemens vieux de la Reine. La première pièce, qui sert de vestibule, étoit ornée de paysages peints à l'huile sur le mur, par *Borzonî*; mais à peine en aperçoit-on aujourd'hui quelques traces. Les peintures du plafond sont à fresques, & de *Romanelli*, qui y a représenté la Paix & l'Abondance; au-dessus des corniches & au plafond, Pallas, Mars & Vénus, tenant chacun une fleur de ly, au-dessus desquelles trois Amours supportent une couronne.

pp. 355-356

[...]

Le Grand-Conseil tient ses séances au Louvre, dans les pièces qui formoient autrefois l'appartement de la Reine.

Le plafond de la première offre des sculptures en compartimens, où les Arts & les Sciences sont représentés par des figures symboliques. Les sujets de peinture qui y ont été exécutés par *Romanelli*, représentent l'enlèvement des Sabines, Mutius Scevola, Coriolan fléchi par sa mère, & le Sénateur Quintus Cincinnatus à qui les Députés de Rome offrent la Dictature.

Sur les portes sont les portraits de Louis XIII & de la Reine son épouse. Les embrasures des croisées sont décorées d'arabesques rehaussés d'or, ainsi que les répétitions qui se trouvent en face. Sur les trumeaux sont des panneaux de tapisserie des Gobelins. [...]

La seconde pièce, qui étoit la chambre à coucher de la Reine, sert aujourd'hui à MM. du Grand-Conseil pour aller aux opinions.

Romanelli a peint aussi dans le milieu du plafond la Foi, l'Espérance & la Charité; ces trois Vertus sont accompagnées de la Religion en voile blanc; & aux extrémité, les histoires d'Holopherne & d'Esther. Dans les lunettes, la Prudence, la Tempérance, la Force & la Justice. Les figures en stuc qui ornent ce plafond sont de *Girardon*. [...]

Le plafond du Cabinet donnant sur le quai, peint aussi par *Romanelli*, offre Minerve assise sur un trophée d'armes, ayant à ses côtés la Victoire & la Renommée; sur le devant du tableau sont l'Abondance & les Vertus cardinales. Les sept tableaux du même Peintre qui sont sur les lambris, représentent Moïse sauvé des eaux, la passage de la mer Rouge, le frapement du rocher, la manne

tombant dans le désert, l'adoration du veau d'or, les filles de Jéthro, & le miracle des cailles. Les paysages sur les portes sont de *Patel*. [...]

pp. 359-360

[Cabinet de Tableaux – M. Harenc de Presle]

[...] On y voit [salon] six tableaux capitaux, savoir, une Magdaleine du *Guide*, & se son meilleur tems; Ganimède, par *Carlin Dolcé*; la Justice, par *Romanelli*; Andromède, par *Guido Cagnacci*; & deux superbes tableaux de *Murillos*, représentant, l'un le bon Pasteur, l'autre S. Jean.

p. 444

Tomo second

[Cabinet de Tableaux – Hôtel de Vaudreuil]

Les deux pièces suivantes sont ornées de dessins encadrés de [...] *Romanelli* [...].

p. 549

165

1791

CLAUDE-HENRI WATELET

Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts, tome deuxième, Paris 1791, p. 93

PEINTRES MODERNES

(173) FRANÇOIS ROMANELLI, de l'école Romaine, naquit à Viterbe en 1617: il vint de bonne heure à Rome, y marqua la plus grande inclination pour la peinture, & fut placé par le cardinal Barberini, son protecteur, dans l'école de Pietre de Cortone. L'acharnement au travail détruisit sa santé; il ne put la rétablir que par le repos & par un voyage à Naples. Il se fit de bonne heure une grande réputation par les ouvrages dont il fut chargé pour le Pape & pour le Roi d'Angleterre. Appelé à Londres par Charles I, il fut retenu à Rome par Urbain VII. A la mort de ce pontife, la famille des Barberini étant tombée dans la disgrâce, le cardinal fut obligé de quitter l'Italie & Romanelli étoit menacé de rester sans occupation. Mais son protecteur ne l'oublia pas & le recommanda au cardinal Mazarin qui le fit venir en France. Il décora de ses peintures le palais de ce ministre qui est devenu l'hôtel de la compagnie des Indes. La galerie de ce palais, dont le plafond est peint par Romanelli, fait aujourd'hui partie du dépôt des manuscrits de la bibliothèque du roi. Il retourna en Italie, où la jalousie des artistes lui causa mille dégouts, revint à Paris, & peignit au vieux Louvre les bains de la reine; il fit encore un voyage à Rome, & se dispoit à venir s'établir en France, lorsqu'il mourut à Viterbe en 1662, âgé de quarante-cinq ans.

Ses beautés, ses défauts tiennent aux défauts & aux beautés de Pietre de Cortone. Il est plus froid; mais il a de même quelque chose qui ressemble à de la grace, un certain agrément dans les têtes qu'on pourroit prendre pour de la beauté, une abondance, une richesse de composition qu'on appelle quelquefois du génie. Son dessin manque souvent de grandeur & même de correction. Sa couleur à fresque est fraîche & brillante; elle est moins bonne à l'huile, mais encore agréable. Enfin Romanelli tient un rang assez distingué entre les bons peintres Italiens qui ont remplacé, mais non pas égalé, les premiers successeurs des Carraches. Tel qu'il est, il seroit fort estimable s'il étoit lui-même: mais son mérite n'est qu'un reflet de celui du Cortone, son maître.

Natalis a gravé, d'après Romanelli, le triomphe de la théologie; C. Bloemaert, Daphné changée en laurier; J. Vallée, Moïse sauvé.

JEAN-BAPTISTE-DENIS LEMPEREUR

Dictionnaire générale des artistes anciens et modernes [...], 1795; manoscritto conservato presso la BnF, dép. Estampes et de la Photographie, Ya2-10(1-3)-4

Tome I

Berettini (Pierre)

[...] Il y a par conséquent de la manière dans ses ouvrages, mais elle est si gracieuse qu'on ne peut lui en scavoit mauvais gré, et ce qui fait l'éloge c'est qu'elle plaît même encore dans ses imitateurs, parmi lesquels il en eut de très distingués tels que Ciro- Ferri, et Romanelli.

p. 100

Tome III

Romanelli (jean françois) né à Viterbe en 1617, se livra a la peinture avec une ardeur qui lui fit supporter tout ce que l'étude a de rebutant quand on est ~~peu~~ sans fortune, et privé des conseils des maîtres de l'art; mais le Cardinal Antoine Barberini touché de son assiduité, de sa constance le tira de cet état et le plaça chez Pietre-de-Cortone. Alors la reconnoissance fut un motif d'émulation de plus pour l'élève qui montra bientôt comment il scavoit mettre a profit la bienveillance de son protecteur. Il fit à Rome ~~plusieurs ouvrages~~ diverses peintures entre lesquelles on cite dans l'église de S. Pierre le tableau de la presentation de la Vierge au temple; ces ouvrages lui meriterent d'être élu chef de l'academie de S. Luc.

Après la mort du Pape Urbain VIII auquel succéda Innocent X, le cardinal Barberini s'étant retiré en France, proposa Romanelli au cardinal Mazarin pour decorer le palais que ce ministre faisoit bâtir.

Rendu a Paris cet artiste y fut accueilli de Mazarin et de la Reine mere qui le chargerent de travaux considerables dont le succes joint au talent qu'il eus de plaire et de se faire estimer, l'attacha à ce pays. Il s'en absentia cependant pour revoir Rome, et ~~la patrie~~ la ville de sa naissance; il y fit deux voyages, et ce fut au second qu'il tomba malade a Viterbe comme il se dispoit à revenir en France, et qu'il mourut en 1662 agé de 45 ans. Il a laissé six enfans; l'ainé Urbain Romanelli élève de son pere a peint sous Ciro Ferri, et a peu fait parler de lui, étant mort à l'âge de 30 ans en 1682.

Si les élèves de Pietre-de-Cortone en suivant sa maniere ont éprouvé peu de reproches ~~d'avoir~~ de n'avoir presque été que ses imitateurs, c'est que cette maniere doit toujours plaire, c'est qu'elle est si agreable, qu'elle a un air de facilité si attrayant, que le gens de gout et sans prejugués, ne pourront s'empêcher d'en scavoit gré à son auter. Romanelli, dans l'exécution, n'avoit pas le feu dont son maître fut toujours animé, mais il dessinait avec grace, composait aisement, et donnoit des tours heureux a ses figures. Il peignoit a l'huile et a fresque. Les grands ouvrages qu'il a executés à Paris l'ont été par ce dernier procedé. La couleur en est fraiche, et s'est autant bien conservée que le permet la temperature de notre climat. Ce qui en reste aujourd'hui consiste en des peintures d'un appartement du Louvre, qu'on appelloit les bains de la Reine, et dans ~~un~~ le plafond d'une galerie faisant partie de la bibliotheque nationale, et ~~de~~ qui renferme tous les manuscrits.

Les dessins de Romanelli qu'il a souvent legerment colorés sont recherchés des amateurs. ~~Les plus~~ d'habiles graveurs ont travaillé d'après plusieurs de ses tableaux.* Felibien. D'Argenville. Encyclop. method.

* Cinelli dans son livre Delle Bellezze di Firenze appelle Romanelli il Viterbese. Felibien.

pp. 948-949

167

1796

LUIGI LANZI

Storia pittorica della Italia [...], edizione a cura di CAPUCCI 1968, p. 394

[...] Il Romanelli protetto dal card. Barberini, che si era rifugiato in Parigi, fu in Francia due volte; e prese ivi di quello spirito onde abbonda la nazione, quanto bastò ad animar le figure meglio di prima. Questo è il giudizio del Pascoli. Vi dipinse prima in un portico pel card. Mazzarini alquante delle metamorfosi di Ovidio; di poi in alcune camere pel re le favole della Eneide: e mentre si preparava a tornarci la terza volta con tutta la sua famiglia, fu intercetto da morte in Viterbo.

168

1797

FRANÇOIS-XAVIER DE FELLER

Dictionnaire historique, ou Histoire abrégée des hommes qui se sont fait un nom par le génie, les talens, les vertus, les erreurs, depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours, seconde édition, tome VII, Liège, p. 688

ROMANELLI, (Jean-François) peintre, né à Viterbe en 1617, entra dans l'école de Pietro de Cortone. Les cardinaux Barberin & Filomarino le recommanderent au pape, qui l'employa à plusieurs ouvrages considérables. Romanelli fut élu prince de l'académie de S. Luc. Le cardinal Barberin ayant été obligé de se retirer en France, proposa ce peintre au cardinal Mazarin, qui le fit aussitôt venir, & lui donna occasion de faire éclater ses talens. Le roi le créa chevalier de S. Michel & lui fit de grands présens. L'amour de sa patrie & les sollicitations de sa famille avoient rappellé Romanelli deux fois à Viterbe, lieu de sa naissance; enfin il se préparoit à revenir en France, lorsque la mort l'enleva à la fleur de son âge, en 1662. Il étoit grand dessinateur, bon coloriste; il avoit des pensées nobles & élevées, qu'il rendoit une touche facile; ses airs de tête sont gracieux; il ne lui a manqué que plus de feu dans ses compositions.

Lettere per il progetto di incisione della volta della galleria mazzarina

169

1786

Lettera di Lenoir al Baron de Breteuil, 17 agosto 1786

Paris, Arch. nat., O¹/609 f. 453, trascrizione di B. GADY

Monsieur,

Vous avez bien voulu approuver le projet par lequel M. De St Aubin, Graveur de la Bibliothèque du Roy, aidé de M. Cochin dont il est élève, se propose de graver différens sujets de peinture, faite par Romanelly, et qui ornent le plafond de la belle Galerie Mazarine, laquelle renferme une grande partie des Manuscrits du Roy. Cette Galerie se trouve maintenant dégagée des objets qui l'obstruoient, au moyen de la remise faite au Département, d'une pièce qui la termine. Je vous prie, Monsieur, de vouloir bien autoriser l'exécution d'un travail que veulent entreprendre ces deux artistes habiles, plus par honneur, que par intérêt; et de trouver bon, que je leur fasse avancer sur les fonds de la Bibliothèque, une somme de 1200 lt., qui sera portée dans les états que j'aurai l'honneur de vous présenter avant la fin de l'année.

Je suis avec respect

Monsieur

Votre très humble et très obéissant serviteur.

Lenoir

170

1786

Lettera di Lenoir al Baron de Breteuil, 23 novembre 1786

Paris, Arch. nat., O¹/609 f. 454, trascrizione di B. GADY

Monsieur,

Par la lettre en datte du 20 Aoust dernier, dont vous m'avez honoré, vous m'avez autorisé à faire l'avance de 1200 lt. aux s^{rs} Cochin, et de S^t Aubin, Graveurs, qui ont entrepris de graver les peintures du Salon de la Gallerie Mazarine, par Romanelli, vous avez désiré savoir si cette entreprise sera pour le compte de ces artistes et s'il le Roy n'aura pas d'autres frais à faire.

J'ai eu l'honneur de vous rendre compte à Fontainebleau, que le Sr de St Aubin étoit attaché en qualité de Graveur à la Bibliothèque et avoit succédé à ce titre à M. Cochin, dont il est l'élève ; que ces deux graveurs n'entreprendroient pas pour leur compte un ouvrage ayant un raport direct à une propriété de Sa Majesté, d'autant plus que l'un et l'autre jouissent du titre honorable de Graveur du Roy, mais il étoit de justice de leur rembourser les dépenses qu'entraîne nécessairement une entreprise de ce genre.

Le plafond de la Gallerie est d'une vaste étendue, il présente des tableaux multiples, dont il sera formé autant de pièces et dessins; l'entreprise est considérable ; elle occupera ces deux artistes pendant plusieurs années. Le S. Cochin est déjà avancé en âge ; il n'aura peut-être pas la satisfaction de la voir complètement achevée ; et c'est pourquoi, il convenoit de luy associer dans la personne du S. De St Aubin un artiste dont il fait cas, et qui a été son élève.

La totalité des dépenses pourra s'élever de dix à douze mille livres, ce qui réparti en plusieurs années, ne produira qu'une somme partielle, et peu conséquente, mais les planches, les épreuves et gravures de cette magnifique Gallerie deviendront une propriété mobilière dont Sa Majesté disposera, si elle le juge à propos, comme des autres collections précieuses qui sont déposées à sa Bibliothèque.

Je suis avec respect

Monsieur

Votre très humble et très obéissant serviteur

Lenoir

A.I.4 OPERE DI ROMANELLI CITATE IN INVENTARI E NEI DOCUMENTI RIVOLUZIONARI

1650

Inventario *post mortem* di **MICHEL PARTICELLI D'HEMERY**

Paris, Archives nationales (Arch. nat.), MC/ET/LXXXVI/323, 1 agosto 1650, trasc. in SZANTO 2011, pp. 249-264

- 114 un autre tableau representant un homme dans de rochers avec des petitz amours sans bordure (25 lt)

- 130 un autre tableau en plat fondz representant les trois vertus foy charité et esperance sans bordure (100 lt)

- 131 un autre tableau en ovalle representant la paix sans bordure (40 lt)

Anonimi ma attribuito a Romanelli nell'inv. di Michel II Particelli (1660), di Marie Particelli d'Hémery (1672) e del marito Louis Phélypeaux de La Vrillière (1681).

1650

Inventario *post mortem* di **JEAN-BAPTISTE DE BRETAGNE**

Paris, Arc. nat., MC/ET/CV/797, 25 ottobre 1650, in MIGNOT 1984, pp. 73-84

- 210 un petit tableau de Romanel représentant une Vierge portant son petit Jesus garny de sa bordure d'or bruny (50 lt)

1653

Inventario *post mortem* di **MARIE CARREL**

Paris, Arc. nat., MC/ET/LXXXVII/179, 9 giugno 1653, in WILDENSTEIN 1957, pp. 220-222

- 65 un tableau représentant une Vierge, d'après Romanelli, avec sa bordure poirier noirci (8 lt)

1653

Inventario del palazzo di **GIULIO MAZZARINO**

Trasc. in AUMALE 1861, pp. 293, 318, 334, 336

- 4 Vénus au naturel couchée et couronnée de fleurs, tenant une flèche en main et tournant la face vers un cupidon, sans bordure – Romanelly

- 210 Un petit paysage, long de travers, avec Tancrède blessé, Argante morte et Erminie avec deux enfans en l'air, long en travers, sans bordure - Romanelli

- 371 e 372 La Justice et la Prudence en deux tableaux rondz pareilz, dans la première chambre basse - Romanelly

- 402 une Flore grande au naturel, avec deux enfans en l'air, dans un tableau oval qui est dans le milieu du dit plafond [chambre de l'alcove] - Romanelly

- 407 La Renommée et la Victoire, dans un tableau ovale, figures au naturel, dans le plafond du passage entre la chambre et la gallerie - Romanelly

1660

Inventario dei beni di **MICHEL II PARTICELLI**

Paris, Arch. nat., MC/ET/LXXXVI/475, 20 settembre 1660, in SZANTO 2011, pp. 265-26

- 26 ung autre tableau peint sur thuille où est representé comme un Appolon qui escript sur un rocher de Rommannelle (100 lt)

1661

Inventario *post mortem* di **GIULIO MAZZARINO**

Trasc. YOSHIDA-TAKEDA, LEBRUN-JOUVE 2004, pp. 190, 206, 208-209, 220, 281

- 1044 Un autre fait par Romanelly sur toille representant un petit paysage où est Tancrede blessé, Argant mort et Erminie, avecq deux enfans en l'air, hault d'un pied dix poulces et large de deux piedz quatre poulces, garny de sa bordure de bois doré (200 lt)

- 1170 Un autre fait par Romanelly sur toille representant Herodyas au naturel tenant la teste de S.t Jean, hault de trois piedz neuf poulces et large de trois piedz, garny de sa bordure de bois doré (200 lt)

- 1182 Deux autres faicts par Romanelly sur toille representans l'un la Justice et l'autre la Prudence rondz (300 lt)

- 1195 Un autre fait par Romanelly sur toille representant une Flore grande au naturel avecq deux enfans en l'air, ledict tableau ayant forme ovale (400 lt)

- 1197 – Un autre fait par Romanelly sur toille representant la Renommée [f. 337v] et la Victoire dans un ovale (300 lt)

- 1276 Un autre fait par Romanelly sur toille representant l'Assomption de la Vierge, hault de six piedz neuf poulces et large de quatre piedz trois poulces (150 lt)

- 1786 Deux pièces de tapisseries de brocard d'or de Florence tout uny, représentant l'histoire de Debora, dessin de Pierre de Cortone et de Romanely, la peinture de clair obscur illuminée d'or, la frize d'un feston de broderie d'or entaillée à l'entour [...] et une autre pièce de brocard d'or de Florence tout unie pareille aux precedentes et sans frize (2000 lt)

1670

Processo verbale dei danni subiti da sculture e dipinti, 28 ottobre 1670

Paris, Arch. nat., KK//600, ff. 359, 373

- un petit paysage ou est Tancrede blessé

- Herodiad au naturel

1672

Inventario *post mortem* di **MARIE PARTICELLI**

Paris, Arch. nat., MC/ET/XI/239, 6 agosto 1672

- un grand tableau d'un medor du Romanelle garny de sa bordure taillée et dorée et peint sur toile (100 lt)

- un tableau peint sur toile représentant la foy, l'esperance et la charité de Romanelle estant audessus de la cheminée (110 lt)

- une Gloire en ovale du Romanelle avec sa bordure (120 lt)

1681

Inventario dei beni di LOUIS PHELYPEAUX DE LA VRILLIERE

Paris, Arch. nat., MC/ET/XXXIII/349, 13 giugno 1681, in COTTE 1985, pp. 91-100

- sur la cheminée un tableau représentant les trois vertus théologiques peintes sur toile du Romanelle (150 lt)

1683

Inventario *post mortem* di JEAN-BAPTISTE COLBERT

Paris, BnF, Mélanges Colbert 76, ff. 65v, 68, 71v; digitalizzato e parzialmente pubblicata da CLEMENT 1873, VII, pp. 379-396

- 200 Un autre tableau peint sur toile par Romanelle, représentant Angélique et Médor garny de sa bordure de bois doré (80 lt)

- 216 Une petite Annonciation sur toile de Romanelle avec sa bordure dorée (25 lt)

- 239 Un petit tableau peint sur bois représentant le Calvaire et deux desseins au crayons de Romanel avec leurs bordures de bois doré (20 lt)

1683

Inventatio *post mortem* di JEAN-LOUIS D'ANTOINE

Aix-en-Provence, Sénéchassée d'Aix, Arch. départementales des Bouches-du-Rhône, IV.B.1161, 9 agosto 1683 ; in BOYER 1965, p. 94

- Erodiad, copie de Romanel, de 5 p[ans] sur 4 p. (22 lt)

1687

Inventario *post mortem* di CHARLES III DI CREQUY

Paris, Arch. nat. MC/ET/CXIII/135, 21 marzo 1687; parzialmente edito in MAGNE 1939, pp. 185-195

- Madeleine élevée par des anges, la bordure de glaces et de fleurs dessus (60 lt)

1691

Donazione fatta da ARMAND-CHARLES DE LA PORTE, marchese de La Meilleraye, al figlio Paul-Jules, 5 settembre 1691

Paris, Arch. nat., MC/ET/XCV/46

- Plus un tableau orig.l pein sur toile par Romanelly représentant la teste de sain Jean ayant de hault trois pieds garny de sa bordure de bois doré (250 lt)

1699

Inventario *post mortem* di ORTENSIA MANCINI

Paris, BnF, ms NAF 22876, f. 30v

- 210 un tableau sur toile par Romanelli rapresentant Armide et Tancrede (120 lt)

1700

Inventario *post mortem* di **NICOLE-CATHERINE MALAFAIRE**

Paris, Arch. nat., MC/ET/VII/165, 23 dicembre 1700; cit. in RAMBAUD 1964-1971, II, p. 775

- une mere de pitié de romanel avec sa bordure dorée

1701

Inventario *post mortem* di **LOUIS BAUYN DE CORMERY**

Paris, Arch. nat., MC/ET/CXVI/134, 22 febbraio 1701; in WILDENSTEIN 1967, pp. 6-13

- 476 un tableau sur toile, avec sa bordure dorée de deux pieds trois pouces de hault et deux pieds dix pouces de large, représentant un Nativité, composé de six figures, scavoir; la Vierge, le petit Enfant, Saint Joseph et trois anges, peint par Romanel (100 lt)

- 477 un autre tableau sur toile avec sa bordure dorée de deux pieds trois pouces de hault et deux pieds dix pouces de large, représentant une Annonciation où le Saint Esprit paroît dans une glorie accompagné de plusieurs testes de chérubins (100 lt)

1707

Depôt di memoires di **MARIE DESQUEULX**

Paris, Arch. nat., MC/ET/XXXVI/319, 26 maggio 1707, in RAMBAUD, I, 1964, pp. 519-520

Mémoire del 6 ottobre 1703

- Un tableau a bordure doré representant une Nativité original de Romanel (431 lt)

- Un autre tableau a bordure doré representant une Annonciation original de Romanel (330 lt)

1714

Récolement del Palazzo Mazzarino, 17 gennaio 1714

Paris, BnF, ms NAF 22876, ff. 201, 211

- Herodiad (30 lt)

- Harmide et Tancrede (120 lt)

1718

Inventario *post mortem* di **CHARLES HERAULT**

Paris, Arch. nat., MC/ET/XCVII/184, 27 luglio 1718

- 99 Item un autre tableau peint sur toile representant une Madelaine et un amour d'après Romanel sans bordure (15 lt)

- 171 Item un autre tableau peint sur toile representant la Poesie et la peinture [...] sans bordure d'après Romanel (10 lt)

1749

Inventario *post mortem* di **FRANÇOISE-FELICITE DE COLBERT**

Paris, Arch. nat., MC/ET/I/441, 5 maggio 1749

- 5 Un tableau de trois pieds sept pouces et demy sur deux pieds dix pouces de large y compris sa bordure doré représentant une vierge et son enfans peint par Romanelle (320 lt)
- 15 Un tableau de trois pieds sept pouces de haut sur deux pieds neuf pouces de long y compris sa bordure doré représentant Mater dolorosa peint par Romanelle (120 lt)

1772

Vendita dei dipinti e disegni degli eredi di **LOUIS-ANTOINE CROZAT**, barone di Thiers
Paris, Arch. nat., MC/ET/LIII/482, 4 gennaio 1772; digitalizzato

- 32 L'ange annonçant aux Marie la résurrection de J.C.
- 33 Le jugement de Paris

1776

JEAN-BAPTISTE PIERRE

Stima dei dipinti dell'hôtel Lambert del 3 giugno 1776 in previsione dell'acquisto per le collezioni reali. Paris, Arch. nat., O/1/1934/B, in ENGERAND 1900, p. 579.

- Sur la même ligne sont rangés six tableaux de l'histoire grecque, dont cinq de Perrier, maître françois dans le bon style quoique un peu sec; un de Romanelli, qui me paroît bien vigoureux pour n'être pas un Giroferri; [...].

1785

Inventario *post mortem* di **JACQUES-LAURE LE TONNELIER DE BRETEUIL**
Paris, Arch. nat., MC/ET/LV/67

- 384 Item deux tableaux par Romanelli dont l'un raprésente Agare (360 lt)

1790

Inventaire des Peintures et Tableaux des Jacobins dela riüe du Bac, fait par M.^r Doyen, le 29 octobre 1790, Arch. nat., S//4220, 1 doc, cit. in MARIONNEAU 1878, pp. 36-37

Autre chapelle

- Sainte Catherine de Sienne recevant les stigmates, peint dans le goût de Romanelli

Autre chapelle

- Saint Hyacinthe en oraison devant la Vierge, peint dans le goût de Romanelli [una copia dell'inventario indica san Domenico]

Autre chapelle

- Sainte Catherine de Sienne emprisonnée et consolée par des anges qui lui indiquent la croix du Christ environnée de sa gloire; ce tableau suave est peint dans le goût de Romanelli

Refectoire

- Une Vierge à genoux recevant la nouvelle de sa conception; ce délicieux tableau est peint par Romanelli

- Gabriel annonçant à la Vierge sa conception; pendant du ci-dessus désigné, peint par Romanelli.

1792

Enregistrement des tableaux provenans des Eglises ou Maison Religieuses supprimées, transférés provisoirement au Dépôt établi aux ci-devant Petits Augustins, Arch. nat., F/17//24 dossier 1, ff. 58v, 59*

Sorbone – Romanelli

- La Presentation au Temple; Le martyre de S.te Ursule; Un repos en Egypte

S.t Germain des Prés – Romanelli (Jean)

- La Colere d'Ajax

Arch. nat., F/17/*/24 dossier 3, f. 44

[f. 44] n. 11 *Suite de l'inventaire des tableaux enlevés par ordre du Ministre Roland de l'administration du Département. Le 12 xbre 1792*

- n. 27 [...] un repos en Egypte par Romanelli – Sorbone

Parzialmente cit. in *Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des Monuments français*, II, 1886, p. 146, doc. CXVII

1792

Liste des tableaux remis par Lenoir aux conservateurs du Muséum, 12 décembre 1792 o Suite de l'inventaire des tableaux enlevés par l'ordre du ministre Roland et l'administration du Département, le 12 décembre 1792, Arch. nat., F/17//24/3, f. 43*

- 27 Un Repos en Égypte, par Romanelli; Sorbonne

Cit. in *Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des Monuments français*, II, 1886, p. 19, doc. XXIII

1792-1793 ca.

Extrait des registres du citoyen Lenoir, garde du Dépôt national, rue des Petits-Augustins

De la Sorbonne, le Repos de la Vierge en Égypte, attribué à Romanelli

1792-1793 ca.

État des tableaux à enlever dans la sacristie de l'abbaye de Saint-Germain des Prés – Surplus des tableaux du Réfectoire

- Un Vierge à genoux, par Romanelli

- Un Ange descend du ciel, par le même

Cit. in *Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des Monuments français*, II, 1886, p. 24, doc. XXIX

1793

Mémoire des rentoilages de tableaux pour la Nation, 13 février 1793, Arch. nat., F/17/1059/1, cit. in Archives de l'Art français, III, 1909, p. 80

- 14 Saint tenant une vierge d'une main et un saint-ciboire de l'autre, par Romanelle, de 7 pieds 6 pouces de haut sur 5 pieds 5 pouces de large, fait 40 pieds 5 pouces

1793

Mémoire des travaux faits par moi, Fouque, pour la République [...], 5 août 1793, Arch. nat., F/17/1057/6, cit. in Archives de l'Art français, III, 1909, p. 258

Dipinti reintelati

- Une Sainte-Famille, par Romanelle, de 7 pieds 8 pouces sur 5 pieds, fait 98 pieds 4 pouces

1793

Inventaire des objets contenus dans le Muséum et dans les dépôts sous la surveillance des gardiens du Muséum, 5 novembre – 3 décembre 1793, Arch. nat., F/17/1267, cit. in Archives de l'Art français, III, 1909, p. 400

- 377. Une Sainte-Famille. Romanelli

1793

État des tableaux et objets d'art enlevés en 1793 des châteaux de Vincennes et de Saint-Maur-les-Fossés, cit. in Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des Monuments français, II, 1886, p. 41, doc. XXXVI

Château de Vincennes

- Dans l'appartement ci-devant occupé par la citoyenne Despar: un grand plafond de Romanelli

1794-1795 ca.

État général des tableaux et autres objets qui ne tiennent point à la Collection des Monuments français, et qui se trouvent déposés provisoirement dans le Musée de la rue des Petits-Augustins

De la Sorbonne (Tableaux moyens)

- 436 Le Martyre de sainte Ursule, par Romanelli
- 437 La Présentation au Temple, de l'école de ce peintre
- 438 La Pentecôte, idem

Pierrefittes-sur-Seine, Arch. nat., F/17/24 (3), transcritto in *Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des Monuments français, II, 1886, p. 264, doc. CXCIII*

1797

Sequestro dei beni dell'inglese **QUENTIN CRAWFORD** in rue Cerutti (ordina rue Lafitte), 11 agosto 1797 (24 termidoro anno V), Pierrefittes-sur-Seine, Arch. nat., F/17/*/372, f. 329.

25 Deux pendants sujets d'Angélique et Medor, sur toile, haut.^r 8 p^o larg.^r 10 p^o dits de Vasary, mais sont de Romanelli

APPENDICE II

A.II.1 TABELLA DEI CATALOGHI DI VENDITA FRANCESI – DIPINTI

N°	Title/Description	Material/Dimensions	Sale Date	Sale Catalog/Lot	Sale Location	Expert	Seller	Buyer	Transaction	Lot	Lot Notes	Post Sales	Prev Sales	Annotationi autore
1	Un petit Tableau peint sur bois, de onze pouces de haut, sur un pied quatre pouces de large, représentant Apollon qui décoche des fleches à Mercure, par Romaneeely.	sur bois, onze pouces de haut, sur quatre pieds dix pouces de large (29,7 x 43,2 cm)	1742-07 30 and following days (This Lot: Jul 30)	Lot [0073] from Sale Catalog F-A23	Paris, France	Anonyme	Carignan, Victor-Amédée, prince de		Inconnue, 195 livres	559	Les lots de ce catalogue ne portant pas de numéros, nous leur en avons assigné.			
2	Un Tableau peint sur cuivre, de seize pouces de haut, sur douze pouces de large, représentant une Danaée, par Romanelle.	sur cuivre, seize pouces de haut, sur douze pouces de large (43,2 x 32,4 cm)	1742-07 30 and following days (This Lot: Jul 30)	Lot [0110] from Sale Catalog F-A23	Paris, France	Anonyme	Carignan, Victor-Amédée, prince de		Vendu ou Retiré	559	Les lots de ce catalogue ne portant pas de numéros, nous leur en avons assigné.			
3	Un Tableau sur cuivre, de sept pouces de haut, sur dix pouces de large, représentant une Amazone, dans le goût de Romanelle.	sur cuivre, sept pouces de haut, sur dix pouces de large (18,9 x 27 cm)	1742-07 30 and following days (This Lot: Jul 30)	Lot [0147] from Sale Catalog F-A23	Paris, France	Anonyme	Carignan, Victor-Amédée, prince de		Vendu ou Retiré	559	Les lots de ce catalogue ne portant pas de numéros, nous leur en avons assigné.			
4	Un autre petit Tableau, très-bien peint, par Romanelle, de huit pouces & demi de haut, sur six pouces de large. Il représente l'enlèvement de la Madeleine dans le Ciel.	huit pouces & demi de haut sur six pouces de large (23 x 16,2 cm)	1748-03 04 and following days (This Lot: Mar 4)	Lot 0412 from Sale Catalog F-A35	Paris, France	Gersaint (Edme François)	Fonsperuis, Louis-Auguste Angran, vicomte de		Vendu, 122 livres	682 and 677				MERZ (2005, p. 399) ipotizza una relazione col dipinto di Charles III de Créquy (inv. 1687)
5	Une Madeleine, original de Romanel.	Hauteur 1. pied, Largeur 9. pouces (32,4 x 24,3 cm)	1751-02 12	Lot 0138 from Sale Catalog F-A50	Paris, France	Anonyme	Riencourt, comte de		Inconnue					
6	Un Tableau représentant une Lucrèce, peint par Ramenelly, sur toile.	sur toile, 2 pieds 3 pouces de haut, sur 2 pieds 8 pouces de large (72,9 x 86,4 cm)	1754-11 18	Lot 0186 from Sale Catalog F-A67	Strasbourg, France	Anonyme	Klinglin, François-Joseph de		Inconnue	815 and 849	Les grandeurs ci-énoncées sont mesurées sur le pied de France.			
7	Saint Jean Baptiste dans la prison, à qui l'on va couper la tête en présence d'Herodias. Très beau Tableau sur toile. Le Romanelle peignoit avec beaucoup de facilité & d'une manière gracieuse, ce qui rend ses Tableaux très agréables. Il étoit Elève de Pierre de Cortonne, & ses talents se perfectionnerent sous ce Maître au point de lui donner de la jalousie, ce qui suffit pour faire son éloge. Nous avons en France plusieurs de ses Tableaux, au Louvre, dans l'appartement de la Reine Mere, qui sont des preuves de sa grande capacité.	sur toile, 4 pieds de haut, sur 3 pieds de large (129,6 x 97,2 cm)	1756-03 22 - 1756-05 13 (This Lot: Mar 22)	Lot 0034 from Sale Catalog F-A74	Paris, France	Remy (Pierre); Glomy (Jean Baptiste)	Tallard, Marie-Joseph, duc de	Colins	Vendu, 201 livres	910				Mariette annota su uno dei cataloghi [VAL III]: "Je n'y trouve point le faire de Romanelli, c'est un tableau bâlard".

8	Une Muse, toile, de trente-six pouces de haut sur vingt-sept de large, par Romanelli.	sur toile, trente-six pouces de haut sur vingt-sept de large (97,2 x 72,9 cm)	1759-04 06 and following days (This Lot: Apr 6)	Lot 0144 from Sale Catalog F-A98	Paris, France	Anonyme	Gautier	Inconnue, 6 livres 6	1043 and 746			Opera di identiche dimensioni nei beni di Philippe di Noailles, duca di Mouchy. Cfr. Arch. nat., F/17/*/372
9	Une Agar & son fils Ismael, id. de trente-six pouces de haut sur quarante-quatre de large, même Maître.	sur toile, trente-six pouces de haut sur quarante-quatre de large (97,2 x 118,8 cm)	1759-04 06 and following days (This Lot: Apr 6)	Lot 0145 from Sale Catalog F-A98	Paris, France	Anonyme	Gautier	Inconnue, 62 livres pour les lots nos. 145 & 146	1043 and 746			
10	Une Daïlia qui coupe les cheveux à Samson, id. de trente-trois pouces de haut sur quarante-deux de large, id.	sur toile, trente-trois pouces de haut sur quarante-deux de large (89,1 x 113,4 cm)	1759-04 06 and following days (This Lot: Apr 6)	Lot 0146 from Sale Catalog F-A98	Paris, France	Anonyme	Gautier	Inconnue, 62 livres pour les lots nos. 145 & 146	1043 and 746			
11	Un Tableau peint sur toile ou esquisse, avancé par Romanelli, représentant le Lever du Soleil, projet de plafond. Il porte 36 pouces de largeur sur 20 pouces d'hauteur dans sa bordure.	sur toile, 36 pouces large sur 20 pouces de haut (97,2 x 54 cm)	1764-03 15	Lot 0052 from Sale Catalog F-A140	Paris, France	Lebrun (Pierre)	Galloys, Pierre-François, Mme.	Inconnue, 9 livres 10	1361			
12	Un grand tableau peint sur toile, par Romanelli, représentant la Renommée, accompagnée des Arts, dans sa bordure de bois doré & sculpté, de cinq pieds & demi de haut sur quatre pieds & demi de large.	sur toile, 5 pieds & demi de haut sur 4 pieds & demi de large (178,2 x 145,8 cm)	1764-03 15	Lot 0024 from Sale Catalog F-A140	Paris, France	Lebrun (Pierre)	Galloys, Pierre-François, Mme.	Inconnue, 41 livres 10	1361			
13	Europe assise sur Jupiter transformé en Taureau au milieu de la mer, & Venus avec l'Amour dans un char tiré par des Dauphins. Ces deux agréables tableaux sont sur cuivre; ils ont chacun 6 pouces de haut, sur 9 pouces & demi de large.	sur cuivre, 6 pouces de haut sur 9 pouces & demi de large (16,2 x 25,65 cm)	1764-04 09 - 1764-05 05 (This Lot: Apr 13)	Lot 0019 from Sale Catalog F-A142	Paris, France	Remy (Pierre)	Troy, Jean François de	Inconnue, 51 livres 1	1372			
14	Un autre [tableau] de Romanelli qui représente la Renommée et autres figs.		1765, dates unknown	Lot 0047 from Sale Catalog F-A151	Paris, France	Remy (Pierre)	Laneuville, de	Inconnue, 40 livres 10				
15	Un autre [Tableau] représentant le lever de l'Aurore, de Romanelli.		1765, dates unknown	Lot 0020 from Sale Catalog F-A151	Paris, France	Remy (Pierre)	Laneuville, de	Inconnue, 48 livres 1				
16	Un Tableau représentant la Fortune arrêtée par l'Occasion, peint par Romanelli, sur toile, de 6 pieds, sur 4 pieds, avec moulure dorée.	sur toile, 6 pieds, sur 4 pieds (194,4 x 129,6 cm)	1765-05 13	Lot 0098 from Sale Catalog F-A158	Paris, France	Lebrun (Pierre)		Inconnue	1459	1765-05 13 e 1765-12 02		Una Fortuna (170 x 129,6 cm) data a Reni, ma di Romanelli secondo collezione del conte D'Hoym (1736) acquistata nel 1723 dalla collezione di Pierre Gruyn

17	Un Tableau représentant la Fortune arrêtée par l'Amour, peint par Romanelli, sur toile, de 6 pieds de haut, sur 4 pieds de large, sans bordure.	sur toile, 6 pieds de haut, sur 4 pieds de large (194,4 x 129,6 cm)	1765-12 02 and following days (This Lot: Dec 2)	Lot 0012 from Sale Catalog F-A162	Paris, France	Lebrun (Pierre)			Inconnue, 30 livres 10	1485			1765-05 13	Una Fortuna (170 x 129,6 cm) data a Reni, ma di Romanelli secondo alcuni, era in collezione del conte D'Hoym (1736) acquistata nel 1723 dalla collezione di Pierre Gruyn
18	Une agréable Nymphse se tenant à un arbre & montrant de l'eau qui tombe sur des rochers ; cette figure n'est vue qu'à mi-corps. Tableau peint sur une toile.	sur toile, 6 pouces & demi de haut, sur 8 pouces un quart de large (17,55 x 22,27 cm)	1766-11 24 and following days (This Lot: Nov 24)	Lot 0006 from Sale Catalog F-A175	Paris, France	Remy (Pierre)	Aved, Jacques-André-Joseph-Camelot	Remy	Vendu, 19 livres	1563				
19	Un Tableau représentant la Fortune arrêtée par l'Amour, peint par Romanelli, sur toile ; il porte 6 pieds de haut sur 4 pieds de large, sans bordure.	sur toile, 6 pieds de haut sur 4 pieds de large (194,4 x 129,6 cm)	1766-12 15 and following days (This Lot: Dec 15)	Lot 0127 from Sale Catalog F-A179	Paris, France	Lebrun (Pierre)			Inconnue, 44 livres 16	1570			1765-05 13 e 1765-12 02	Una Fortuna (170 x 129,6 cm) data a Reni, ma di Romanelli secondo alcuni, era in collezione del conte D'Hoym (1736) acquistata nel 1723 dalla collezione di Pierre Gruyn
20	La Vierge et l'Enfant Jesus par Romanelle.		1767-12 14	Lot 0036 from Sale Catalog F-A196	Paris, France	Collins	Dansezaine, duc de		Vendu, 300 livres	1651				
21	Un Sujet allégorique, composé de quinze figures; Tableau peint par Jean-François Romanelle.	14 pouces de haut, sur 18 pouces 6 lignes de large (37,8 x 49,92 cm)	1769-12 11 - 1769-12 23 (This Lot: Dec 11)	Lot 0004 from Sale Catalog F-A224	Paris, France	Remy (Pierre)	Cayeux, Claude-Philippe		Vendu, 200.1 livres	1793				
22	Les trois Maries prêtes à entrer dans le Tombeau, & reçues par un Ange qui est assis à la porte. Les figures ont environ 13 pouces de proportion. Ce Tableau agréable, est peint sur cuivre ; il porte 17 pouces de haut, sur 14 de large.	sur cuivre, 17 pouces de haut, sur 14 de large (45,9 x 37,8 cm)	1770-04 02	Lot 0015 from Sale Catalog F-A231	Paris, France	Remy (Pierre)	Fortier, Alexandre	Foliot	Vendu, 210 livres 1 sol	1822				Un dipinto di stesse dimensioni, materia e soggetto era in collezione del baron de Thiers (1770), acquistata nel 1772 per Caterina II di Russia (ora al palazzo di Tsarskoe Selo)
23	Un tableau en hauteur sur Cuivre par Romanelli représentant le denier de Cessar, il est composé de quatre figures.	hauteur sur cuivre	1772, dates unknown	Lot 0024 from Sale Catalog F-A262	Paris, France	Remy (Pierre)	Bouillon, Charles-Godefroy de La Tour d'Auvergne, duc de		Inconnue, 119.15 livres	2093				

24	Les trois Marie au Tombeau de J. C. peintes par Romanelli, dix-sept pouces sur un pied deux pouces & demi de largeur. (45,9 x 39,15 cm)	1772-01 13 and following days (This Lot: Jan 13)	Lot 0007 from Sale Catalog F-A266	Versailles, France	Anonyme	Livry, Jean-Baptiste Gérard de	Lebrun	Vendu, 1100 livres	1983				Un dipinto di stesse dimensioni, materia e soggetto era in collezione del baron de Thiers (1770), acquistata nel 1772 per Caterina II di Russia (ora al palazzo di Tsarskoe Selo)
25	Un Tableau de Romanelli, peint sur toile, représentant Bacchus & Ariane, avec deux Amours. (pendant du lot 7, par Rubens)	1772-10 29 - 1772-10 30 (This Lot: Oct 29)	Lot 0006 from Sale Catalog F-A290	Paris, France	Remy (Pierre)			Inconnue, 89.15 livres	2071				
26	Un sujet de la fable, la Métamorphose d'Io: hauteur 2 pieds 5 pouc. largeur 3 pieds.	1773-02 10 and following days (This Lot: Feb 10)	Lot 0002 from Sale Catalog F-A303	Paris, France			Paillet	Vendu, 150 livres	2116				
27	Un sujet allégorique sur les Arts & les Sciences, composé d'une femme ailée qui en couronne deux autres accompagnées de trois Amours. Ce tableau est peint sur une toile	1773-04 01 and following days (This Lot: Apr 1)	Lot 0007 from Sale Catalog F-A315	Paris, France	Remy (Pierre)		De Bourges	Vendu, 36 livres pour les lois nos. 7 & 8	2153	Ce lot a été vendu avec le lot 8, par P.F. Mola.			
28	Un Tableau sur toile, représentant un amour endormi, que l'on dit de Romanelli.	1774-03 21	Lot 0013 from Sale Catalog F-A345	Versailles, France	Remy (Pierre)	Guignon, Jean-Pierre		Inconnue, 24 livres 1 sol	2257				
29	Un Tableau estimable, par Romanelli. Il représente Théagène & Cériclee, délivrés des Corsaires, hauteur 4 pieds, largeur 5 pieds.	1774-03 28	Lot 0008 from Sale Catalog F-A346	Paris, France	Joullain (François Charles)	Bénard		Inconnue, 96 livres	2260				
30	Thémis, de grandeur naturelle, vue jusqu'à mi-jambes, sous la figure d'une femme d'une attitude gracieuse & d'un caractère très-agréable, elle est coiffée en cheveux, vêtue d'une draperie qui flotte sur ses épaules, la main droite appuyée sur un Faisceau d'armes, & tenant de la gauche une balance : le fond représente un paysage. Ce Tableau est digne du Corrège.	1774-04 25 and following days (This Lot: Apr 25)	Lot 0026 from Sale Catalog F-A350	Paris, France	Joullain (François Charles)	Caullet d'Hauteville, Pierre-Nicolas		Retiré, 1700 livres	2276		1775-08 28 PAJOU 0016 CAULET D'HAUTEVILLE		Parigi, collezione privata (Bruno 2007)

31	Themis, de grandeur naturelle, vue jusqu'à mi-jambes, sous la figure d'une femme dans une attitude gracieuse & d'un caractère très-agréable ; elle est coiffée en cheveux, vêtue d'une draperie qui flotte sur ses épaules, la main droite appuyée sur un faisceau d'armes, & tenant de la gauche une balance : le fond représente un paysage. Ce tableau d'un empâtement admirable & d'une belle couleur, porte 3 pieds 2 pouces 6 lignes de haut, sur 2 pieds 2 pouces 6 lignes de large.	sur toile, 3 pieds 2 pouces 6 lignes de haut, sur 2 pieds 2 pouces 6 lignes de large (103,92 x 71,52 cm)	1775-08 28 and following days (This Lot: Aug 28)	Lot 0016 from Sale Catalog F-A385	Paris, France	Joullain (François Charles)	Caullet d'Hauteville, Pierre-Nicolas	Boileau pr Mgr Le Conti	Vendu, 1110 livres	2438	1777-04 14 PAREM 0028 CONTI	1774-04 25 PAJOU 0026 CAULET D'HAUTEVILLE	Parigi, collezione privata (Bruno 2007)
32	Moïse sauvé des eaux & présenté à la fille de Pharaon. Ce tableau est composé de cinq figures d'environ 2 pieds de pouces, largeur 36 pouces.	sur toile, hauteur 30 pouces, largeur 36 pouces (81 x 97,2 cm)	1776-02 05 and following days (This Lot: Feb 5)	Lot 0010 from Sale Catalog F-A400	Paris, France	Remy (Pierre)	Martin, Guillaume		Inconnue, 40 livres 6	2483			Cfr. dipinto di Indianapolis, inv. 72.18, olio su tela, 86,3 x 114,3 cm
33	Hermine tenant son cheval par la bride, entre dans la cabanne du Pasteur qui est avec sa femme & deux enfants. Ce tableau a beaucoup de mérite; il est peint sur une toile de 20 pouces de haut, sur 30 pouces de large.	sur toile, 20 pouces de haut, sur 30 pouces de large (54 x 81 cm)	1776-02 05 and following days (This Lot: Feb 5)	Lot 0009 from Sale Catalog F-A400	Paris, France	Remy (Pierre)	Martin, Guillaume		Inconnue, 651 livres	2483			
34	La Madeleine dans le Désert; deux Anges sont dans la gloire. Ce tableau peint sur toile porte 3 pieds de haut, sur 27 pouces de large.	sur toile, 3 pieds de haut, sur 27 pouces de large (97,2 x 72,9 cm)	1776-02 05 and following days (This Lot: Feb 5)	Lot 0008 from Sale Catalog F-A400	Paris, France	Remy (Pierre)	Martin, Guillaume		Inconnue, 24 livres	2483			Cfr. il dipinto in collezione privata (71,5 x 58,5 cm) pubblicato da Fagiolo dell'Arco (2001, tav. XXIX, fig. 56)
35	Deux tableaux de même grandeur, représentant chacun un sujet d'histoire, bien choisis pour faire pendant. Dans l'un, les Romains enlèvent des Sabines ; dans l'autre, les femmes de Vinsberg emportent leurs époux, d'après ce qu'elles ont de plus précieux. Ces deux tableaux, composés scàvamment, sont d'une belle pâte de couleur & d'une touche terminée.	sur toile, Larg. 26 pouces, haut. 16 pouc. (h. 43,2 x l. 70,2 cm)	1776-04 22 and following days (This Lot: Apr 22)	Lot 0004 from Sale Catalog F-A418	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Baché; de Cossé; Brilliant; Quené		Inconnue, 249,19 livres	2533	1777-04 10 PAREM 0031 CONTI		Cfr. il disegno di Lazzaro Baldi raffigurante le Donne di Weinsberg al Museum der Bildenden Künste di Lipsia (inv.NI. 5138)
36	Enée qui enlève son pere Anchise de l'embarquement de la ville de Troye. Ce tableau, composé d'environ douze figures, sept de large (37,8 x 45,9 cm)	sur toile, quatorze pouces de haut, sur dix sept de large (37,8 x 45,9 cm)	1776-06 17 and following days (This Lot: Jun 17)	Lot 0115 from Sale Catalog F-A424	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Saint-Aignan, Paul-Hyppolite de Beauvillier, duc de		Inconnue, 48,4 livres	2561			Gabriel de St-Aubin a tracé un croquis de ce lot sur l'exemplaire IFP du catalogue.

37	Deux tableaux très agréables, l'un représente Narcis & un amour qui lui lance une fleche, l'autre Danaé, ils sont peints sur cuivre : hauteur chacun de 7 pouces, largeur 9 pouces 6 lignes.	sur cuivre, hauteur 7 pouces, largeur 9 pouces 6 lignes (18,9 x 25,6 cm)	1776-12-10 - 1777 Jan 22 (This Lot: Dec 10)	Lot 0013 from Sale Catalog F--A442	Paris, France	Remy (Pierre)	Blondel de Gagny, Augustin	Basan, graveur	Vendu, 421 livres	2616	1785-02 14 PASAB 0009 SAINT-JULIEN		
38	Deux sujets de l'histoire Romaine (& de celle d'Allemagne) peints sur toile, chacun de 16 pouces de haut, sur 2 pieds un pouce de large : l'un est l'enlèvement des sabinnes ; l'autre, les femmes de Vinsberg qui emportent leurs maris, comme étant ce qu'elles ont de plus cher.	sur toile, 16 pouces de haut, sur 2 pieds un pouce de large (43,2 x 67,5 cm)	1777-04 08 - 1777-06 6 (This Lot: Apr 10)	Lot 0031 from Sale Catalog F--A457	Paris, France	Remy (Pierre)	Conti, Louis-Bourbon, prince de	Silvestre md de tableaux	Vendu, 280 livres 1	2671	1778-11 16 PAPA 0002 SILVESTRE	1776-04 22 PAPA 0004	Cfr. il disegno di Lazzaro Baldi raffigurante le Donne di Weinsberg al Museum der Bildenden Künste di Lipsia (inv.NI. 5138)
39	L'assomption de la Vierge.	sur toile, 14 pouces de haut, sur 10 pouces 6 lignes de large (37,8 x 28,32 cm)	1777-04 08 - 1777-06 6 (This Lot: Apr 11)	Lot 0030 from Sale Catalog F--A457	Paris, France	Remy (Pierre)	Conti, Louis-Bourbon, prince de	Lebrun	Vendu, 126 livres	2671			
40	Le justice représentée sous la figure d'une femme qui est vue de trois quarts jusqu'aux genoux & de proportion naturelle ; sa main droite est posée sur un faisceau d'armes, & elle tient une balance de l'autre main. Ce tableau peint dans la grande manière est sur une toile.	sur toile, 4 pieds de haut, sur 3 pieds de large (129,6 x 97,2 cm)	1777-04 08 - 1777-06 6 (This Lot: Apr 14)	Lot 0028 from Sale Catalog F--A457	Paris, France	Remy (Pierre)	Conti, Louis-Bourbon, prince de	l'abbé Renouard Chanoine de la Metropole de Cambrai	Vendu, 951 livres	2671	1780-02 10 PAPA 0008 RENOUARD D	1775-08 28 PAJOU 0016 CAULET D'HAUTEVILLE	Parigi, collezione privata (Bruno 2007)
41	La Vierge tenant l'Enfant Jésus, Saint Jean paroit désiter un oiseau qui s'envole. Ce tableau peint par Romanelli est d'un mérite supérieur.	sur toile, 24 pouces de haut, sur 19 pouces de large (64,8 x 51,3 cm)	1777-04 08 - 1777-06 6 (This Lot: Apr 25)	Lot 0860 from Sale Catalog F--A457	Paris, France	Remy (Pierre)	Conti, Louis-Bourbon, prince de	LeBrun	Vendu, 900 livres	2671	1784-06 21 PALEB 0008 SAINT-JULIEN		Roma, Fondazione Roma (inv. 427)
42	Une sainte Famille. Ce bon tableau est peint sur une toile.	sur toile, 2 pieds de haut, sur 1 pied 8 pouces de large (64,8 x 54 cm)	1777-04 08 - 1777-06 6 (This Lot: May 14)	Lot 0029 from Sale Catalog F--A457	Paris, France	Remy (Pierre)	Conti, Louis-Bourbon, prince de	Richard Lyonnois	Vendu, 110 livres	2671			Roma, Fondazione Roma (inv. 427)

43	Deux Tableaux faisant pendants; l'un représente Angélique & Médor; l'autre Renaud & Armide: ces deux morceaux d'un ton clair & argenté, sont extrêmement gracieux dans le caractère des têtes.	largeur neuf pouces, hauteur sept pouces (h. 18,9 x l. 24,3 cm)	1777-12 15 and following days (This Lot: Dec 15)	Lot 0268 from Sale Catalog F-A475	Paris, France	Paillot (Alexandre Joseph)	Paillot, Alexandre-Joseph	Le Duc de Chabot	Vendu, 1200 livres 6	2754	1782-03 18 PALEB 0029 NOGARET		
44	Une sainte famille, d'une agréable composition, où l'on voit l'enfant Jésus couché sur la paille, & la Vierge tenant un voile dont elle le va couvrir. C.	sur cuivre, 15 sur 11 de large (40,5 x 29,7 cm)	1778-02 23 and following days (This Lot: Feb 23)	Lot 0102 from Sale Catalog F-A493	Paris, France	Basan (Pierre François)	Nogaret, Armand-Frédéric-Ernest [ou autres]	Vautrain	Vendu, 241 livres	2791			
45	Un Tableau de Romanelli, représentant un sujet d'Histoire.		1778-03 09 and following days (This Lot: Mar 9)	Lot 0045 from Sale Catalog F-A496	Paris, France	Anonyme	La Pierre		Inconnue	2802			
46	La Vierge soutenant un voile qui est au-dessus de l'Enfant Jésus, qui est endormi. Ce Tableau est le petit du grand que l'on voit dans l'Eglise de S. Pierre à Rome.	sur toile, H. 15 p. l. 12 p. (40,5 x 32,4 cm)	1778-03 17 - 1778-03 21 (This Lot: Mar 17)	Lot 0003 from Sale Catalog F-A500	Paris, France	Paillot (Alexandre Joseph)	Ménageot, Augustin [ou autres]	Paillet	Vendu, 72 livres	2807			
47	Un paysage où se voit Renaud entre les bras d'Armide, ils sont entourés de petits Amours, Ubaldé & le Chevalier Danois les observe; ce charmant morceau est peint à gouache par Romanelli.	gouache, hauteur 6 pouces 3 lignes, largeur 5 pouces (16,86 x 13,5 cm)	1778-04 02 and following days (This Lot: Apr 2)	Lot 0060 from Sale Catalog F-A505	Paris, France	Joullain (François Charles)	Langeat, Marie-Madeline Joseph Aglaé de Cusack, marquise de	Vigoureux	Vendu, 43 livres	2822			
48	Deux sujets de l'Histoire Romaine; l'un est l'Enlèvement des Sabines; l'autre, les Femmes de Vinsberg, qui emportent leur mari, comme étant ce qu'elles ont de plus cher.	sur toile, Hauteur 16 pouces, largeur 25 pouces (43,2 x 67,5 cm)	1778-11 16	Lot 0002 from Sale Catalog F-A528	Paris, France	Paillot (Alexandre Joseph)	Silvestre, Jacques-Augustin de	Cherrier	Vendu, 151 livres	2909	1777-04 10 PAREM 0031 CONTI	Cfr. il disegno di Lazzaro Baldi raffigurante le Donne di Weinsberg al Museum der Bildenden Künste di Lipsia (inv.NI. 5138)	
49	La Vierge & l'Enfant Jésus, petit du grand Tableau qui est à St. Pierre de Rome.	sur toile, Hauteur 17 pouces, largeur 13 pouces 6 lignes (45,9 x 36,42 cm)	1778-11 23 and following days (This Lot: Nov 23)	Lot 0008 from Sale Catalog F-A529	Paris, France	Paillot (Alexandre Joseph)	Hazé	Metra	Vendu, 30 livres	2913			
50	Des Pastres appercevant Remus & Romulus allaités par une Louve, joli tableau sur toile.	sur toile, 9 pouces 6 lignes de haut sur 13 pouces de large (25,62 x 35,1 cm)	1779-03 09 - 1779-03 13 (This Lot: Mar 9)	Lot 0010 from Sale Catalog F-A557	Paris, France	Remy (Pierre); Basan (Pierre François)	Peters, Johann Anton de	Remy	Vendu, 4 livres	2970			
51	Un Retour de Chasse, Tableau d'une belle composition & d'un grand style, que l'on peut attribuer au mérite de ce grand Maître.		1779-06 11 and following days (This Lot: Jun 11)	Lot 0104 from Sale Catalog F-A569	Paris, France	Hazé	Hazé		Inconnue	3014			
52	Un Sujet allégorique, de Romanelli.		1779-06 25 and following days (This Lot: Jun 25)	Lot 0038 from Sale Catalog F-A570	Paris, France				Inconnue	3021			

53	Le Parnasse dans le goût de Romanelly.	sur toile	1779-08 26 and following days (This Lot: Aug 26)	Lot 0190 from Sale Catalog F-A577	Paris, France														
54	Une Vierge & l'Enfant. Jésus qui dort, peint par Romanelle.	sur toile, 14 sur. 11 de large (37,8 x 29,7 cm)	1779-11 15 - 1779-11 22 (This Lot: Nov 21)	Lot 0177 from Sale Catalog F-A580	Paris, France	Basan (Pierre François)	Basan, Pierre-François [?]	Basan	Vendu ou Retiré, 59 livres 19 sols	3053									
55	Pandore sou tenue dans les airs par des Amours, & tenant la coupe des biens & des maux. Ce tableau, d'une composition sage & élégante, est dans le genre de Raphaël.	sur toile, H. 48 p. 1. 36 (129,6 x 97,2 cm)	1779-12 01 - 1779-12 29 (This Lot: Dec 1)	Lot 0018 from Sale Catalog F-A583	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Gevigney, Jean-Baptiste-Guillaume de	Regnault-Delalande [Renaud]	Vendu, 84 livres 1	3063									
56	La Justice représentée sous la figure d'une belle femme vue de trois quarts jusqu'aux genoux & de proportion naturelle ; sa main droite est posée sur un faisceau d'armes ; de l'autre, elle tient une balance. Ce morceau, du plus grand style, est d'un beau ton de couleur.	sur toile, Hauteur 48 pouc. larg. 36 (129,6 x 97,2 cm)	1780-02 10 and following days (This Lot: Feb 10)	Lot 0008 from Sale Catalog F-A589	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Renouard	Paillet	Vendu, 431 livres	3086									
57	Salomon avec ses femmes & sacrifiant aux idoles, composition de quinze figures, dont le plus grand nombre est d'un pied de proportion. Ce Tableau est d'une forte touche & facile, d'un coloris aimable. On seroit porté à le croire de Pierre de Cortone ; il est peint sur toile, de 2 pieds 10 pouces de haut, sur 4 pieds 1 pouce de large.	sur toile, de 2 pieds 10 pouces de haut, sur 4 pieds 1 pouce de large (91,8 x 132,3 cm)	1780-09 20 and following days (This Lot: Sep 20)	Lot 0010 from Sale Catalog F-A619	Paris, France	Remy (Pierre)	Dupille de Saint-Séverin, Louis		Non Vendu, 300 livres	3199									
58	Un Paysage. Dans le coin à gauche, au pied de deux grands arbres & près d'un puits, est assis Notre-Seigneur vêtu d'une draperie rouge & bleue. On voit devant lui la Samaritaine debout, la main droite appuyée sur son vase, & écoutant le discours de lui tient le sauveur du monde. dans le fond, on remarque deux figures & des masses de montagnes.	sur cuivre, Hauteur 17 pouces, Largeur 14 pouces (45,9 x 37,8 cm)	1780-12 11 - 1780-12 16 (This Lot: Dec 12)	Lot 0022 from Sale Catalog F-A626	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Lebrun, Jean-Baptiste-Pierre [ou autres]	Donjeux	Vendu, 66 [ou] 72 livres	3193									
59	Un Tableau représentant une Prêtresse & différents attributs. Le fond terminé par un Paysage.	sur toile, largeur 36 pouces, hauteur 30 pouc. (97,2 x 81 cm)	1781-01 29	Lot 0005 from Sale Catalog F-A632	Paris, France	Anonyme			Inconnue	3207									

60	Andromède délivrée par Persée. Ce Tableau a un peu souffert ; mais il a été réparé par un habile homme. T. 3 pieds 11 pouc. de h. sur 2 pieds 8 pouc. de l. (126,9 x 86,4 cm)	sur toile, 3 pieds 11 pouc. de h. sur 2 pieds 8 pouc. de l. (126,9 x 86,4 cm)	1781-03 01 - 1781-03 03 (This Lot: Mar 2)	Lot 0018 from Sale Catalog F--A638	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Pasquier, Pierre	Duchemais [?]	Vendu, 60 livres 1	3224				
61	Tableaux sur toile, 24 sur 33, représentant l'un le Jugement de Midas, l'autre celui de Paris de Ronomanelly.	sur toile, 24 sur 33 (64,8 x 89,1 cm)	1781 Dec 28 and following days (This Lot: Dec 28)	Lot 0120 from Sale Catalog F--A671	Paris, France	Fontaine			Inconnue	3339				
62	Tableaux sur toile, 24 sur 33, représentant l'un le Jugement de Midas, l'autre celui de Paris de Ronomanelly.	sur toile, 24 sur 33 (64,8 x 89,1 cm)	1782-01 28 and following days (This Lot: Jan 28)	Lot 0082 from Sale Catalog F--A675	Paris, France				Inconnue	3353	1782-03 04			
63	Quelques Tableaux, & Estampes en Feuilles & recueils, ils seront détaillés. [2 tabl[eaux] sur toile d'après Romanelli.] (Sous ce no. P. 2. tableaux sur toile d'après Romanelli)	sur toile	1782-02 20 and following days (This Lot: Feb 20)	Lot 0139[e][M] from Sale Catalog F--A682	Paris, France	Joullain (François Charles)	Joullain		Vendu, 6 livres	3369		Le titre entre crochets provient d'une annotation manuscrite sur l'exemplaire AKW du catalogue.		
64	Tableaux sur toile, 24 sur 33, représentant l'un le Jugement de Midas, l'autre celui de Paris par Ronomanelly.	sur toile, 24 sur 33 (64,8 x 89,1 cm)	1782-03 04 and following days (This Lot: Mar 4)	Lot 0082 from Sale Catalog F--A689	Paris, France				Inconnue	3380			1782-01 28	
65	Deux Tableaux; l'un représentant Angélique & Médor, l'autre Renaud & Armide; dans le fond l'on voit les Chevaliers Danois. Ces deux charmans Tableaux sont d'une couleur fraîche & brillante, & portent 7 pouces de haut sur 9 de large. C.	sur cuirre, 7 pouces de haut sur 9 de large (18,9 X 24,3 cm)	1782-03 18 and following days (This Lot: Mar 18)	Lot 0029 from Sale Catalog F--A692	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Nogaret, Armand-Frédéric-Ernest	Langlier	Vendu, 980 livres	3392	1794-04 02 PACON 0005 GODEFROY			1777-12 15 PAPA 0268 PAILLET
66	La Vierge à genoux, en contemplation devant l'Enfant-Jésus, derrière lequel est Saint Joseph à demi-appuyé sur un socle de pierre.	sur cuirre, Haut. 14 pouces, larg. 10 (37,8 x 27 cm)	1782-03 18 and following days (This Lot: Mar 18)	Lot 0030 from Sale Catalog F--A692	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Nogaret, Armand-Frédéric-Ernest	Langlier	Vendu, 50 livres	3392				
67	Une Lutte de trois Amours, & de trois autres Enfants qui ont les attributs de Bacchus, & sont les plus forts. Tableau ovale, de 2 pieds 5 pouc. de H. sur 3 pieds 3 pouc. de large. Ce Tableau est d'une très-belle composition, & d'une couleur digne du Guide.	ovale, 2 pieds 5 pouc. de H. sur 3 pieds 3 pouc. de large (70,2 x 105,3 cm)	1783-12 18 - 1783-12 20 (This Lot: Dec 20)	Lot 0035 from Sale Catalog F--A760	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Suderini, Ottavio conte		Inconnue	3631 and 3651		Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie "Tableaux".		Forse una copia dalla celebre "Lotta tra Amorini e Baccarini" di Reni della collezione Doria Pamphij e della Sabauda

68	Deux petits tableaux ovales faisant pendants, dont l'un représente Sainte-Cécile, qui touche de l'Orgue; & l'autre, Saint-François, avec un Ange qui joue du violon. 13 pouces de H. sur 17 de L. Un style délicat & très-fini; une couleur suave & harmonieuse; des draperies d'un bon goût; & des contours d'un beau caractère; distinguant ces deux Tableaux, ainsi que tous les Ouvrages, du même Auteur, qui sont très-précieux.	ovale, 13 pouces de H. sur 17 de L. (35,1 x 45,9 cm)	1783-12 18 - 1783-12 20 (This Lot: Dec 19)	Lot 0034 from Sale Catalog F-A760	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Suderini, Ottavio conte		Inconnue	3631 and 3651	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie "Tableaux".	Existe un disegno per il San Francesco e l'angelo musicante apparso ad un asta Christie's a Londra nel 1975
69	Vénus & Adonis. 3 pieds de H. sur 2 pieds 4 pouces de L. Les rares talents dont Romanelli fut doué, lui acquirent une grande réputation & une fortune brillante. L'on remarque dans ce Tableau, comme dans les autres du même Auteur, un style facile, large & grand, de beaux partis de lumière, & une composition agréable & bien entendue.	3 pieds de H. sur 2 pieds 4 pouces de L. (97,2 x 75,6 cm)	1783-12 18 - 1783-12 20 (This Lot: Dec 18)	Lot 0033 from Sale Catalog F-A760	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Suderini, Ottavio conte		Inconnue	3631 and 3651	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie "Tableaux".	
70	L'embracement de Troyes; à gauche & sur le devant on voit Enée qui sauve son pere Anchise & le petit Assaene. Ce Tableau est d'une belle pâte & d'une belle couleur.	sur toile, hauteur 32 pouces, largeur 38 (86,4 x 102,6 cm)	1784-03 15 and following days (This Lot: Mar 15)	Lot 0008 from Sale Catalog F-A775	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph); Devouge (Mathieu François Louis)	Devouge, Mathieu-François-Louis	Sobert	Vendu, 150 livres	3692		
71	La Vierge tenant l'enfant Jesus dans ses bras, & lui montrant un chardonneret qui voltige, tandis que le petit S. Jean effraie l'oiseau, de peur qu'il ne se repose. ce Tableau est d'un mérite distingué, & d'une grande vigueur.	sur toile, Hauteur 24 pouces, largeur 19 pouces (64,8 x 51,3 cm)	1784-06 21 and following days (This Lot: Jun 21)	Lot 0008 from Sale Catalog F-A791	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Saint-Julien, Louis-Guillaume Baillet, baron de		Non Vendu, 1030 livres	3749	1785/02/14 PASAB 0008 SAINT JULIEN	Roma, Fondazione Roma (inv. 427)
72	Pandore tenant la coupe des maux, par Romanelli, sur toile.	sur toile	1784-11 04 and following days (This Lot: Nov 4)	Lot 0006 from Sale Catalog F-A798	Paris, France		Gevigney, Jean-Baptiste-Guillaume de		Inconnue	3786		
73	Un Romanelly de quatre figures dans un paysage.	hauteur 10 pouces, largeur 12 pouces (27 x 32,4 cm)	1785-01 19 and following days (This Lot: Jan 19)	Lot 0043 from Sale Catalog F-A814	Paris, France	Verrier			Inconnue, 9 livres 1	3820		
74	Deux superbes Tableaux de ce Maître; dans l'un on voit Narcisse se mirant au bord d'une fontaine, & un Amour qui lui lance un trait; dans l'autre, une Femme couchée & un Amour dans le haut.	en travers sur cuivre, Haut. 9 pouc. larg. 12 (24,3 x 32,4 cm)	1785-02 14 and following days (This Lot: Feb 14)	Lot 0009 from Sale Catalog F-A817	Paris, France	Saubert (Louis François)	Saint-Julien, Louis-Guillaume Baillet, baron de		Inconnue, 2000 livres	3830	1799-06 24 PAPA 0005 premiere partie uniquement	1776-12 10 PAREM 0013 BLONDEL DE GAGNY

75	La Vierge tenant l'Enfant-Jésus dans ses bras & lui montrant un chardonneret qui voltige, & le petit Saint Jean qui effraie l'oiseau crainte qu'il ne se repose. Ce Tableau d'une belle couleur, mérite considération.	en hauteur sur toile, Hauteur 24 pouces, largeur 19 pouces (64,8 x 51,3 cm)	1785-02 14 and following days (This Lot: Feb 14)	Lot 0008 from Sale Catalog F--A817	Paris, France	Saubert (Louis François)	Saint-Julien, Louis-Guillaume Baillet, baron de		Inconnue, 1500 livres	3830	1788-04 21 PALEB 0010 CALONNE	1784-06 21 PALEB 0008 SAINT JULIEN	Roma, Fondazione Roma (inv. 427)
76	Salomon accompagné de ses Femmes & sacrifiant aux Idoles ; riche composition de quinze figures d'une belle ordonnance, sur un fond de Paysage, savamment fait.	sur toile, hauteur 2 pieds 10 pouces, largeur 4 pieds 1 pouce (91,8 x 132,3 cm)	1785-02 21 - 1785-02 26 (This Lot: Feb 21)	Lot 0012 from Sale Catalog F--A818	Paris, France	Joullain (François Charles)	Dupille de Saint-Séverin, Louis	Paillet	Vendu, 400 livres 1	3832	1785-04 30 LOCH 0041	1780-09 20 PAREM 0010 DUPILLE DE SAINT-SEVERIN	
77	Un bon Tableau, par Romaneli, représentant l'Amour Musicien.		1785-03 10 and following days (This Lot: Mar 10)	Lot 0103 from Sale Catalog F--A822	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)			Inconnue	3842			
78	Tancerede blessé & Hermine, sujet tiré du Tasse.	sur toile, Hauteur 18 pouces, largeur 26 (48,6 x 70,2 cm)	1785-11 08 - 1785-11 09 (This Lot: Nov 8)	Lot 0005 from Sale Catalog F--A843	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Julien, Jean-Antoine (Julien de Parme)		Inconnue, 200 livres				
79	Deux Pendans; l'un représentant Agar dans le desert. On la voit au milieu du Tableau, presque à genoux, & vêtue d'une tunique jaune & d'une draperie bleue, montrant son fils qui se meurt, tandis que l'Ange lui montre une Fontaine: l'autre offre une Femme prête à se poignarder avec une flèche qu'elle tient de la main droite, qu'un Guerrier s'empresse de lui arrêter; à droite & dans le haut du Tableau l'on voit un Amour inquiet sur son sort. Ces deux Tableaux, agréables & d'un beau faire, sont terminés par des fonds de Paysages aussi variés qu'agréables.	sur toile, Hauteur 19 pouces, largeur 25 pouces (51,3 x 67,5 cm)	1786-01 16 - 1786-01 25 (This Lot: Jan 16)	Lot 0010 from Sale Catalog F--A852	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Breteuil, Jacques-Laure Le Tonnelier de, dit le bailli de Breteuil	Le Brun ou Jaufret	Vendu, 1241 livres	3974			In due collezioni private (Christie's, London, 8 december 1995, lot 94 <u>Agar e Angelo</u> ; Christie's, New York, 25 may 2005, lot 47 <u>Rinaldo impedisce il suicidio di Armida</u>)
80	Un grand Tableau, sans bordure & en mauvais état, représentant Vénus & l'Amour; la Déesse est vue presque nue & couchée. Ce Tableau qui paroît d'un grand faire & d'une couleur agréable, peut se réparer, & nous croyons qu'il offre encore des restes précieux.	sur toile, Hauteur 57 pouces, largeur 84 pouces (153,9 x 226,8 cm)	1786-03 29	Lot 0013 from Sale Catalog F--A862	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	<i>from catalogue: Copie de *** après décès</i>		Inconnue	4013			
81	L'Apothéose d'Hercule ; composition de 14 figures: on voit Hercule montant dans l'Olympe, où sont les Dieux prêts à le recevoir.	sur toile, Haut. 10 pouc., larg. 6 (27 x 16,2 cm)	1786-04 24 and following days (This Lot: Apr 24)	Lot 0018 from Sale Catalog F--A869	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Langlier, Jacques		Non Vendu, 600 livres	4029			
82	Vénus tenant le fer d'une flèche qu'elle va tremper dans une urne ; sujet allégorique. On trouve dans ce tableau, le moelleux & les graces du pinceau de cet habile artiste.	sur toile, Hauteur 42 pouces, largeur 28 (113,4 x 75,6 cm)	1786-04 24 and following days (This Lot: Apr 24)	Lot 0017 from Sale Catalog F--A869	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Langlier, Jacques	Henriques	Vendu, 310 livres	4029	1788-03 10 PALEB 0047 LANGLIER		

83	Flore, figure de grandeur naturelle, vue jusqu'aux genoux ; elle est vêtue d'une robe violette & enveloppée d'une draperie jaune ; elle tient de la main droite une couronne de fleurs, elle est appuyée de la gauche sur une éminence de terre ; un fond de ciel & de paysage orment ce Tableau vigoureux, brillant & d'un style noble & vraiment historique. Hauteur 48 pouces, larg. 35 pouc. T.	sur toile, hauteur 48 pouces, larg. 35 pouc. (129,6 x 94,5 cm)	1786-05 03 and following days (This Lot: May 3)	Lot 0010 from Sale Catalog F-A871	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Morel [ou autres]	Langlier	Vendu, 370 livres	4025 and 4040	1785-03 19 LOCH 0073 LEBRUN	
84	Une composition de trois figures, représentant la rencontre de Jacob & de Rachel, faisant à breuver leur Troupeaux.		1786-11 23	Lot 0023 from Sale Catalog F-A879	Paris, France	Lebrun (Joseph Alexandre)	Vismes, Alphonse de	Seguin	Vendu, 47 livres 14	4099		
85	Un sujet allégorique, composition de deux figures groupées en l'air, sur un fond de Paysage.		1786-11 23	Lot 0022 from Sale Catalog F-A879	Paris, France	Lebrun (Joseph Alexandre)	Vismes, Alphonse de	Meunier	Vendu, 12 livres 1	4099		
86	Un Tableau très-agréable & d'une grande finesse de touche, représentant le triomphe d'Amphitrite sur les eaux. Cette Déesse est accompagnée de l'Amour, qui est endormi sur elle. (pendant du lot no 3, L'Enlèvement d'Europe)	Hauteur 6 pouce largeur 9 (16,2 x 24,3 cm)	1787-02 26	Lot 0002 from Sale Catalog F-A893	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Polonceau, de		Inconnue, 130 livres	4148	Selon des annotations manuscrites sur l'exemplaire BV du catalogue, les lots nos.2 & 3 ont été vendus ensemble à 81.1 livres.	
87	L'enlèvement d'Europe, servant de pendant au précédent. (pendant du lot no 2, Le Triomphe d'Amphitrite)		1787-02 26	Lot 0003 from Sale Catalog F-A893	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Polonceau, de		Inconnue, 96 livres	4148	Selon des annotations manuscrites sur l'exemplaire BV du catalogue, les lots nos.2 & 3 ont été vendus ensemble à 81.1 livres.	
88	Le tyran de Syracuse, composition de 10 figures, par Romanelli ; sur toile, de 2 pieds 10 pouces de haut, sur 2 ponce de large.	sur toile, 2 pieds 10 pouces de haut, sur 2 ponce de large (91,8 x 67,5 cm)	1787-11 05 - 1787-11 09 (This Lot: Nov 5)	Lot 0188 from Sale Catalog F-A906	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre), Remy Anton de (Pierre)	Peters, Johann Anton de		Inconnue	4215		
89	Catherine de Médicis peinte en Sainte Catherine ; tableau digne du Guide pour la couleur et la grace. Hauteur 11 pouces, largeur 8 pouces et demi.	sur toile, Hauteur 11 pouces, largeur 8 pouces et demi.	1787-12 06	Lot 0006 from Sale Catalog F-A914	Paris, France	Constantin (Guillaume Jean)			Inconnue	4228		

90	<p>Treize Tableaux, Sujets divers, d'après le Pérugin, P. de Cortone, F. Romanelli, le Guide, le Titien, & autres, qui seront divisés sous ce Numéro. (Sous ce no. : Tableau[x])</p>	1788-03 01	Lot 0006[c] from Sale Catalog F--A924	Paris, France	Basin (Pierre François); Regnault Delalande (François Léandre)	Inconnu, 33 livres pour les lots nos. 6[a-f]	4272				
91	<p>Vénus tenant le fer d'une flèche qu'elle va tremper dans une urne. sujet allégorique.</p>	1788-03 10 and following days (This Lot: Mar 10)	Lot 0047 from Sale Catalog F--A926	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre); Lebrun (Joseph Alexandre)	Vendu, 426 livres	4280			1786-04 24 PALEB 0017 LANGLIER	
92	<p>La Vierge tenant l'Enfant-Jésus dans ses bras, & lui montrant un charbonnet qui voltige, tandis que le petit Saint Jean effraie l'oiseau, de peur qu'il ne se repose. Ce Tableau est d'un mérite distingué & d'une grande vigueur. Il vient de la vente du Baron de Saint-Julien, N°8 de mon Catalogue, vendu 1030 liv.</p>	1788-04 21 - 1788-04 30 (This Lot: Apr 21)	Lot 0010 from Sale Catalog F--A931	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Vendu, 1652 livres	4304			1785-02 14 PASAB 0008 SAINT JULIEN	Roma, Fondazione Roma (inv. 427)
93	<p>Un grand Tableau représentant le sujet d'Enée dans le moment qu'il arrive dans les Champs Elizées où il fait la rencontre de son pere. Cette composition de douze figures vues sur différents plans, présente l'un des ouvrages distingués & parfaits de ce grand Peintre ; on y remarque cette couleur sage & ce dessin correct si nécessaires au beau genre de l'histoire.</p>	1789-03 26 and following days (This Lot: Mar 26)	Lot 0014 from Sale Catalog F--A955	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Vendu ou Retiré, 240 livres	4416			1792-05 24 PAPRZ 0005 PARIZEAU	
94	<p>REN: Lucrece de grandeur naturelle & vue à mi-corps, tenant de la main droite le poignard dont elle va se frapper, elle a la tête élevée & penchée sur l'épaule gauche, vêtue d'une tunique bleue & d'une draperie couleur lie de vin; dans le haut du Tableau on voit une partie de rideau violet: Ce Tableau capital & du plus grand stile est aussi d'une belle conservation, nous l'attribuons plutôt à Romanelli, par les graces qu'il réunit.</p>	1789-04 15 and following days (This Lot: Apr 15)	Lot 0013 from Sale Catalog F--A958	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Vendu, 600 livres	4422 and 4429			1791-04 11 PALEB 0030 LEBRUN	
95	<p>Une composition de six figures, représentant un sujet allégorique sur le tems. Ce tableau, d'un pinceau moelleux, est d'une couleur brillante.</p>	1790-03 22 and following days (This Lot: Mar 22)	Lot 0009 from Sale Catalog F--A978	Paris, France	Lebrun (Joseph Alexandre); Saubert (Louis François)	Vendu, 321 livres	4552				

96	La Prudence, demi-figure tenant de la main droite un miroir, d'un ton vigoureux et d'une belle couleur.	sur toile, 3 pieds sur 27 pouces de larg. (97,2 x 72,9 cm)	1790-04 14 and following days (This Lot: Apr 14)	Lot 0061 from Sale Catalog F-A980	Paris, France	Basan (Pierre François)	Orsay, Pierre-Maie-Gaspard Grimod, comte d'	Sausay	Vendu, 37 livres 19	4566				
97	Lucrece de grandeur naturelle, et vue à mi-corps, tenant de la main droite le poignard dont elle va se frapper: elle a la tête élevée et penchée sur l'épaule gauche; est vêtue d'une tunique bleue et d'une draperie couleur lie de vin: dans le haut, on voit une partie de rideau violet. Ce tableau capital, et du plus grand style, est aussi d'une belle conservation. Nous l'attribuons plutôt au Guide par la fermeté de la touche et les graces qu'il réunit. Hauteur, 47 pouces; largeur, 35. [Toile]. Vente du 6 Avril 1789, no. 13.	sur toile, Hauteur, 47 pouces ; largeur, 35 (126,9 x 94,5 cm)	1791-04 11 - 1791-05 08 (This Lot: Apr 11)	Lot 0030 from Sale Catalog F-A1006	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Lebrun, Jean- Baptiste Pierre	Le Brun jeune	Vendu, 301 livres	4705		1789-04 06 PALEB 0013		
98	Un tableau de l'école de Romanelle, représentant le buste de Sainte Catherine.	sur toile, Hauteur, 2 pieds ; largeur, 10 pouces (64,8 x 27 cm)	1791-05 02 and following days (This Lot: May 2)	Lot 0180 from Sale Catalog F-A1009	Paris, France	Remy (Pierre); Lebrun (Joseph Alexandre)	Du Chartaux [ou autres]	Renou	Vendu, 30 livres 4	4722				
99	La Justice, de grandeur naturelle, & à mi-corps. Elle est vue de côté, la tête de trois quarts, le bras droit appuyé sur un faisceau d'armes, & tenant des balances de la main gauche. Elle est vêtue d'une tunique bleue, & enveloppée d'une draperie jaune ; le fond est terminé par du paysage & un ciel brillant. Ce tableau, des plus agréables, est du bon faire de ce maître.	sur toile, Hauteur 47 pouces, largeur 35 pouces (126,9 x 94,5 cm)	1792-04 16 - 1792-04 24 (This Lot: Apr 17)	Lot 0011 from Sale Catalog F-A1031	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Harenc de Presles, François-Michel		Retiré	4899		1800/12/06 PALBI 0003 ROBIT	1780/02/10 PAPA 0008 RENOUAR D	Parigi, collezione privata (Bruno 2007)
100	Un grand Tableau représentant Énée dans les Champs Elysées, au moment où il rencontre son père : cette composition de douze figures, vues sur différents plans, offre l'un des ouvrages les plus recommandables & des plus parfaits de ce grand peintre. On y remarque cette couleur vraie & ce dessin correct si nécessaires au beau genre de l'histoire.	sur toile, Hauteur 60 pouces, largeur 80 (162 x 216 cm)	1792-05 24 - 1792-05 26 (This Lot: May 24)	Lot 0005 from Sale Catalog F-A1037	Paris, France	Parizeau (Philippe-Louis)	Parizeau, Philippe-Louis		Inconnue				1789/03/26 PAPA 0014	

101	Un grand Tableau d'une composition marquante & capitale; il représente l'embrâsement de la ville de Troyes. On voit sur le 1er plan le groupe du pieux Enée portant son père Anchise & tenant par la main le jeune Ascagne, son fils ; il est suivi de sa femme Créuse ayant le caractère de l'effroi. Sur un plan éloigné, à la gauche, on distingue des groupes de Soldats renversés, tandis que d'autres prennent la fuite. Ce morceau brillant & d'un beau style de dessin, est aussi d'une touche achevée, qui cependant ne lui ôte rien du grand caractère convenable au genre de l'Histoire.	sur toile, Haut. 5 pieds, Larg. 6 pieds 2 p. (162 x 199,8 cm)	1793-02 18 - 1793-02 25 (This Lot: Feb 18)	Lot 0009 from Sale Catalog F--A1045	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Choiseul-Praslin, Louis-César-Renaud, duc de	Lebrun Je	Vendu, 1980 livres	5005	In a list of paintings drawn up by Lebrun and offered to N. Desenfans ca.1794/95 (now at Dulwich) Lebrun comments on this painting: "Tres beau tableau ansie parfait que l'on puisse le dezirre"	1799/01/11 PALEB 0001	Dipinto passato ad un'asta Christie's a Londra nel 2003 lotto 87
102	Un Tableau très-agréable, représentant Angélique & Médor qui écrivent leurs noms sur l'écorce d'un arbre. Ces deux amans sont entourés de petits amours qui offrent différentes actions, ce qui donne à ce tableau beaucoup de mouvement, & présente un ensemble on ne peut pas plus intéressant.	sur toile, Hauteur 38 pouces sur 50 (102,6 x 135 cm)	1793-03 11 - 1793-03 13 (This Lot: Mar 11)	Lot 0009 from Sale Catalog F--A1046	Paris, France	Parizeau (Philippe Louis)	Parizeau, Philippe-Louis		Inconnue				
103	Une Lucrece levant les yeux au ciel prête à se poigner; elle est ajustée de draperies de différentes couleurs. Ce tableau est d'une belle couleur et d'une parfaite harmonie, et mérite attention.	sur toile, Haut. 54 p. Larg 38 p. (145,8 x 102,6 cm)	1793-03 25 and following days (This Lot: Mar 25)	Lot 0005 from Sale Catalog F--A1047	Paris, France	Saubert (Louis François)			Inconnue	5022			
104	Le triomphe de Galathée sur les eaux, composition de neuf-figures.	sur toile, Haut. 5 pieds, larg. 4 pieds (162 x 129,6 cm)	1793-04 29 and following days (This Lot: Apr 29)	Lot 0007 from Sale Catalog F--A1052	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre); Paillet (Alexandre Joseph)	Donjeux, Vincent ou autres	Constantin	Vendu, 140 livres	5049			
105	Deux tableaux fins et agréables, représentant des sujets de la Mythologie. L'un est le départ d'Adonis pour la chasse; l'autre, sa mort pleurée par Vénus, que l'on voit dans son char, attelé de colombes.	sur cuivre, Haut. [1]3 [sic] pouc. larg. 16 pouces (35,1 x 43,2 cm)	1793-04 29 and following days (This Lot: Apr 29)	Lot 0006 from Sale Catalog F--A1052	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre); Paillet (Alexandre Joseph)	Donjeux, Vincent ou autres	Constantin	Vendu, 1201 livres	5049	1794-11 21 PACON 0021 CONSTAN TIN		
106	Un tableau très-gracieux, représentant le Printemps, caractérisé par une belle femme portée sur des nuages. Ce tableau, sans être trop endommagé, a besoin d'être restauré.	sur toile, Haut. 70 pouc. larg. 48 pouc. (189 x 129,6 cm)	1793-04 29 and following days (This Lot: Apr 29)	Lot 0005 from Sale Catalog F--A1052	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre); Paillet (Alexandre Joseph)	Donjeux, Vincent ou autres	Saunier	Vendu, 67 livres	5049			

107	Saint François en extase devant le petit Jésus.	sur bois, Haut. 12 p. larg. 9 p. (32,4 x 24,3 cm)	1793-05 22 and following days (This Lot: May 22)	Lot 0015 from Sale Catalog F--A1055	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Espagnac, Jean-Frédéric-Guillaume d'Amarzit de Sahuquet, comte d' [ou autres]	Clisorius	Vendu, 34 livres	5069			
108	Deux tableaux précieux. L'un représente Renaud & Armide, l'autre Angélique & Médor.	sur cuivre, Haut. 7 pouc. larg. 9 (18,9 x 24,3 cm)	1794-04 02	Lot 0005 from Sale Catalog F--A1084	Paris, France	Constantin (Guillaume Jean)	Godefroy, Auguste-Gabriel	Clausier	Vendu, 680 livres	5182	1777-12 15 PAPA 0268 PAILLET; 1782-03 18 PALEB 0029 NOGARET		
109	Deux Tableaux fins & précieux, l'un représente le départ d'Adonis pour la chasse, & l'autre Vénus pleurant sa mort.	sur cuivre, Haut. 13 pouc. larg. 16 (35,1 x 43,2 cm)	1794-11 21 and following days (This Lot: Nov 21)	Lot 0021 from Sale Catalog F--A1091	Paris, France	Constantin (Guillaume Jean)	Constantin, Guillaume-Jean	Inconnue	Inconnue		1793-04 29 PALEB 0006 DONJEU		
110	Un buste de femme, d'un pinceau large et d'une couleur aimable.	sur toile, Haut. 15 p. l. 12 p. (40,5 x 32,4 cm)	1795-03 31 and following days (This Lot: Mar 31)	Lot 0035 from Sale Catalog F--A1097	Paris, France	Clisorius (Léonard André)		Inconnue	Inconnue	5291			
111	La Justice, représentée par une belle femme, tenant une guirlande de fleurs et une balance.	sur cuivre, Haut. 9 p. largeur 8 (24,3 x 21,6 cm)	1795-03 31 and following days (This Lot: Mar 31)	Lot 0025a from Sale Catalog F--A1097	Paris, France	Clisorius (Léonard André)		Inconnue	Inconnue	5291			
112	Le repos de la fuite en Egypte. Ce tableau d'une grande finesse, d'une couleur aimable, est digne de l'admiration des connoisseurs.	sur toile, Hauteur 18 p. largeur 21 p. (48,6 x 56,7 cm)	1795-03 31 and following days (This Lot: Mar 31)	Lot 0025 from Sale Catalog F--A1097	Paris, France	Clisorius (Léonard André)		Inconnue	Inconnue	5291			
113	Deux Tableaux très-fins d'exécution & d'une touche précise : l'un représente Apollon, qui écorche le satyre Marsias ; l'autre, Attalante et Hyppomène.	sur cuivre, H. 8 po. même larg. [8 po.] (21,6 x 21,6 cm)	1795-08 10	Lot 0003 from Sale Catalog F--A1109	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph); Delaroche (Hypollite)	Besneval, Pierre-Joseph-Victor, baron de	Lerouge 20001 assignats	Vendu, 20001 assignats	5356			
114	Un petit Tableau très-fin d'exécution, & de forme ceintree du haut. Il représente le sujet de la création. Composition dans le style de Raphaël.	ceintree du haut sur cuivre, H.r 9 po. larg.r 8 pouces (24,3 x 21,6 cm)	1797-06 09 and following days (This Lot: Jun 9)	Lot 0002 from Sale Catalog F--A1160	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Vauthier, Michel	Renous	Vendu, 120 frs 1	5615			
115	Un tableau de forme ovale, représentant Alexandre le Conquerant, se disposant à partir pour la guerre. Ce morceau de caractère est aussi très-brillant de couleur & d'une touche savante.	ovale sur toile, Haut. 24 pouces, larg. 30 pouc. (64,8 x 81 cm)	1798-02 22 and following days (This Lot: Feb 22)	Lot 0002 from Sale Catalog F--A1177	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Lafontaine, Pierre-Joseph	Inconnue, 100 frs	Inconnue, 100 frs	5713			
116	Un tableau d'un effet marquant & gracieux d'exécution, représentant la Madelaine pénitente, école de Romennelli.		1798-03 27 and following days (This Lot: Mar 27)	Lot 0071 from Sale Catalog F--A1179	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)		Inconnue	Inconnue				

117	Un sujet de l'aurore, tableau terminé dans le style de Romanelli.		1798-03 27 and following days (This Lot: Mar 27)	Lot 0055 from Sale Catalog F-A1179	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)		Inconnue					
118	Deux tableaux, d'une manière achevée dans le style de Romanelli, offrant des sujets de caractère, tirés de l'histoire de Troyes.	sur toile, Hauteur 37 pouces, largeur 51 (99,9 x 137,7 cm)	1798-08 20 and following days (This Lot: Aug 20)	Lot 0007 from Sale Catalog F-A1183	Paris, France	Villemain Juliot (Philippe François)	Villemain	Inconnue					
119	Un grand tableau d'une composition marquante & capitale; il représente l'Embrèvement de la ville de Troyes. On voit sur le premier plan, le groupe de pieux Enée portant son père Anchise, & tenant par la main le jeune Creuse son fils; il est suivi de sa femme Creuse ayant le caractère de l'effroi. Sur un plan éloigné, à la gauche, on distingue des groupes de soldats renversés, tandis que d'autres prennent la fuite. Ce morceau brillant & d'un beau style de dessin, est d'une touché achevée; qui cependant ne lui ôte rien du grand caractère convenable au genre de l'histoire. Hauteur un mètre 45 centimètres, largeur 2 mètres 5 centimètres. T[oitel], (Vente Praslin, no. 9 du Catalogue, vendu 1980 francs.)	sur toile, Hauteur un mètre 45 centimètres, largeur 2 mètres 5 centimètres (145 x 205 cm)	1799-01 11 - 1799-01 12 (This Lot: Jan 11)	Lot 0001 from Sale Catalog F-A1194	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Lerouge (Nicolas)	Lerouge, Nicolas	Non Vendu, 610 frs	5845	1812-04 01 PALLEB 0016 LEROUGE	1793-02 18 PAPA 0009 CHOISEUL-PRASLIN	Dipinto passato ad un'asta Christie's a Londra nel 2003 lotto 87	
120	Cinq tableaux par Greuze, Baptiste Feret, Romanelli, Lahir, & copie de Terburg qui seront détaillés. (Sous ce n° : Tableau)		1799-01 30 - 1799-02 02 (This Lot: Jan 30)	Lot 0095[c] from Sale Catalog F-A1197	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Lebrun, Jean-Baptiste-Pierre	Inconnue, 24 francs	5855				
121	Un sujet très-agréable représentant la fille de Pharaon, à qui l'on présente le petit Moïse trouvé sur les eaux. Cette composition gracieuse est peinte dans le style du Guide.	sur toile, Largr. 1m 10c, hautr 83 (110 x 83 cm)	1799-05 30 and following days (This Lot: May 30)	Lot 0010 from Sale Catalog F-A1204	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph); Delaroche (Hypolite)		Inconnue, 104 frs	5929				
122	Un petit Tableau très-fin & des plus gracieux, offrant le sujet de Narcisse se mirant dans une fontaine.	sur cuivre, Largr. 25c., hautr. 19 (25 x 19 cm)	1799-06 24 and following days (This Lot: Jun 24)	Lot 0005 from Sale Catalog F-A1207	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph); Delaroche (Hypolite)		Inconnue	5948		1776-12 10 PAREM 0013 BLONDEL DE GAGNY; PASAU 09 SAINT-JULIEN		

123	Deux tableaux représentant l'un l'automne & l'autre l'hiver, également bien composés, & de même grandeur que les deux autres ci-dessus. Ces quatre tableaux sont d'une composition ingénieuse, ne laissent rien à désirer tant pour la couleur que pour l'exécution.	sur toile, Hauteur 27 pouces, largeur 25 pouces (72,9 x 67,5 cm)	1799-07 23, dates unknown (This Lot: Jul 23)	Lot 0012 from Sale Catalog F-A1208-A	Angers, France		Livois, Pierre-Louis Éveillard de		Inconnue	4828	La dernière phrase du titre fait référence aux lots nos.11 et 12.	Dipinti attribuiti a Jean Boulanger conservati al Musée des Beaux-Arts di Angers (inv. J.348-349)
124	Deux tableaux faisant pendants, l'un représente un paysage orné d'architecture & de figures avec des guirlandes de fleurs ; l'autre offre le site d'un superbe paysage richement orné d'une belle architecture & d'un nombre de figures. Ces deux tableaux représentent, l'un le printemps & l'autre l'été. [Ces quatre tableaux sont d'une composition ingénieuse, ne laissent rien à désirer tant pour la couleur que pour l'exécution.]	sur toile, Hauteur 27 pouces, largeur 25 pouces (72,9 x 67,5 cm)	1799-07 23, dates unknown (This Lot: Jul 23)	Lot 0011 from Sale Catalog F-A1208-A	Angers, France		Livois, Pierre-Louis Éveillard de		Inconnue	4828	L'information entre crochets dans le titre apparaît dans le catalogue no.12 et concerne les lots nos.11 et 12.	Dipinti attribuiti a Jean Boulanger conservati al Musée des Beaux-Arts di Angers (inv. J.346-347)
125	Un Tableau de la première finesse, sujet d'une vierge de douleur, par Romanelli.		1799-09 29 and following days (This Lot: Sep 29)	Lot 0003 from Sale Catalog F-A1211	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph); Delaroche (Hypolite)		Constantin [?]	Vendu, 200 frs	5973		
126	Un autre beau Tableau, aussi de Romanelli, représentant Moïse sauvé des eaux.		1799-09 29 and following days (This Lot: Sep 29)	Lot 0004 from Sale Catalog F-A1211	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph); Delaroche (Hypolite)			Non Vendu, 152 frs	5973		
127	La Justice, représentée sous la figure d'une jeune femme, vue à mi-corps, la tête de trois quarts, le bras droit appuyé sur un faisceau d'armes, tenant des balances de la main gauche ; elle est vêtue d'une tunique bleue et d'une draperie jaune : le fond est terminé par un paysage qui se détache d'un ciel brillant. Ce tableau est d'une couleur vigoureuse et agréable ; il vient du cabinet d'Aranc de Presle. Haut. 1 m. 29 c., sur 97 c.	sur toile, 47 pouc. sur 35 (126,9 x 94,5 cm)	1800-12 06 and following days (This Lot: Dec 6)	Lot 0003 from Sale Catalog F-A1216	Paris, France	Lebrun (Joseph Alexandre)	Robit, François-Antoine, l'aîné		Inconnue	6161		Purigi, collezione privata (Bruno 2007)

APPENDICE II

A.II.2 TABELLA DEI CATALOGHI DI VENDITA FRANCESI – DISEGNI

N°	Title/Description	Material/Dimensions	Sale Date	Sale Catalog/Lot	Sale Location	Expert	Seller	Buyer	Transaction	Lugt	Lot Notes	Post Sales	Prev Sales	Annatazioni dell'autore
	Dominique-Marie Canuti, le Cacciatori son élève, & autres Peintres Boulonois. Dix-sept Dessins de divers Peintres Boulonois, dont une Procession par le Gatti. (Sacrificio Romanelli) (Sacrificio di Zahide)		1741-04 10 - 1741-05 13 (This Lot: Apr 10)	Lot 0610[a] from Sale Catalog F-A21	Paris, France	Mariette (Pierre-Jean) Hecquet (Robert)	Crozat, Pierre	Hecquet, Robert	Vendu	536	BH [très bons] p. m[oy] mêlé de divers Mes - 2. Madonne della Sirami - degl. Esperidi Sacchi - 5. Andrea Dominichino - Sacrificio Romanelli - 5. Pietro Albani - 2. Vasi Algard - Obelisco Lodovico - Crocifitto di Brandi - bello bello - Caricatura Mola - Petit moise du Poussin tab du Roi - Paysage Ludco. - uno del Canuti - un altro del Cacciatori Putti - P Testa - quel del Cignani et una gioia rapita e del Cignani et una gioia - l'altro del Cacciatori Lin inferno visitato da un Santo autografo del Maratti ovvero del Mola! [VAL-J]	1775-11 15 MARIETTE		Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3795
1														
2	André Sacchi & Jean-François Romanelle. Seize Dessins de ces deux Maîtres, Compositions & Académies. [La manière de dessiner d'André Sacchi est très vague ecc.] (Sous ce no. : Dessins ; lot 280[a] par A. Sacchi) Une belle fête de bacchante, dessinée et fort finie au pastel, par Romanelli (Huquier)	pastel	1741-04 10 - 1741-05 13 (This Lot: Apr 10)	Lot 0280[b] from Sale Catalog F-A21	Paris, France	Mariette (Pierre-Jean) Hecquet (Robert)	Crozat, Pierre	Huquier	Vendu	536	Dans le titre la partie entre crochets provient du lot 283 et concerne les lots 280 à 283.	1761-09 14 HUQUIER n. 35 (Amsterdam)		
3	André Sacchi & Jean-François Romanelle. Seize Dessins de ces deux Maîtres, Compositions & Académies. [La manière de dessiner d'André Sacchi est très vague ecc.] (Sous ce no. : Dessins ; lot 280[a] par A. Sacchi) La Vierge dans une gloire, qui tient l'enfant Jésus, accompagnée d'anges, & deux Saintes en bas d'un autel en admiration. Dessin à la plume très arrêté et lavé, par Romanelli (Huquier)	plume, lavé	1741-04 10 - 1741-05 13	Lot 0280 from Sale Catalog F-A21	Paris, France	Mariette (Pierre-Jean) Hecquet (Robert)	Crozat, Pierre	Huquier	Vendu	536		1761-09 14 HUQUIER n. 279 (Amsterdam)		
4	André Sacchi & Jean-François Romanelle. Douze idem, [Dessins] dont l'Education de Jupiter d'André Sacchi, qui a été gravée par Charles Audran. (Sous ce no. : Dessins ; lot 281[a] par A. Sacchi)		1741-04 10 - 1741-05 13 (This Lot: Apr 10)	Lot 0281[b] from Sale Catalog F-A21	Paris, France	Mariette (Pierre-Jean) Hecquet (Robert)	Crozat, Pierre	Huquier	Vendu	536	Dans le titre la partie entre crochets provient du lot 283 et concerne les lots 280 à 283.			
5	André Sacchi & Jean-François Romanelle. Treize, idem, [Dessins] dont un Sacrifice fait à un Satyre. (Sous ce no. : Dessins ; lot 282[a] par A. Sacchi). 4. Putti. [Dustice, Gloire, Temperance, Vanité], 5. Trophées. Orphée et Les bacchantes, 4 saisons		1741-04 10 - 1741-05 13 (This Lot: Apr 10)	Lot 0282[b] from Sale Catalog F-A21	Paris, France	Mariette (Pierre-Jean) Hecquet (Robert)	Crozat, Pierre	Agnrd Joseph-Gabriel	Vendu	536	Dans le titre la partie entre crochets provient du lot 283 et concerne les lots 280 à 283.			Stoccolma, Nationalmuseum, inv. 544/1863 - 551/1863 ; 553/1863, 2243/1863 - 2246/1863
6	Dix Dessins d'Ornements, Architecture, & compartiments pour des Plafonds de différentes Maîtres Italiens [Deux de plafonds, le crois de Romanelle (Raffa Sabine e Cominazzi Scipione)]		1741-04 10 - 1741-05 13	Lot 1070 from Sale Catalog F-A21	Paris, France	Mariette (Pierre-Jean) Hecquet (Robert)	Crozat, Pierre		Vendu	536		1773-05 24 LEMPEREUR 22.5: 1777-04 08 CONTI 987, 1787-12 17 LA MURE, CHABOT- ROHAN 28		Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 55298 - RF 55299
7	Quatorze Dessins, dont un de Louis Carache ; deux du Gaspre ; cinq de Romanelle, coloriés ; un du Cavalier Bernin, &c. (Sous ce no. : Cinq Dessins)	colorié	1744-03 02 and following days (This Lot: Mar 2)	Lot (A)0013[c] from Sale Catalog F-A25	Paris, France	Gersaint (Edme François)	Quantin de Lorange, Louis	Agnrd Joseph-Gabriel	Vendu	590				

8	Agne revotée par Abraham. Dessin dans le même goût du précédent. [Dessins encadrés]		1756-03 22 - 1756-05 13 (This Lot: Mar 22)	Lot 0229 from Sale Catalog F-A74	Paris, France	Remy (Pierre), Gomy (Jean Baptiste)	Tallard, Marie- Joseph, duc de	Silvestre	Vendu	910	L'information donnée dans le titre entre crochets apparaît dans le catalogue avant le lot no.205 et concerne les lots nos.205-347.		
9	Jésus Christ dans la gloire, porté par des Anges; très beau Dessin à la plume, lavé de bistre & rehaussé de blanc. [Dessins encadrés]	à la plume, lavé de bistre & rehaussé de blanc	1756-03 22 - 1756-05 13 (This Lot: Mar 22)	Lot 0228 from Sale Catalog F-A74	Paris, France	Remy (Pierre), Gomy (Jean Baptiste)	Tallard, Marie- Joseph, duc de	Silvestre	Vendu	910	L'information donnée dans le titre entre crochets apparaît dans le catalogue avant le lot no.205 et concerne les lots nos.205-347.		
10	Cinq idem [Dessins] de P. de Cortone, ou de son Ecole, dont Alexandre qui refuse de boire, parce que son Armée manquoit d'eau. Les Dessins fins de Pierre de Cortone, comme la plupart de ceux qui composent cette Collection, sont extrêmement rares & précieux, parce que l'on ne trouve presque jamais que des croquis de ce Maître; la plupart des Dessins arrêtés au crayon noir, qu'on lui attribue, sont ordinairement de Giro Ferri. (Sous ce no.: Dessin[s]; lot no. 511[b] par l'école de Pietro da Cortone) Annotations: Ce dessin est faust attribué au Cortone. Le meilleur étoit un petit dessin de Romanelli [VAL II]		1756-03 22 - 1756-05 13 (This Lot: Mar 22)	Lot 0511[a] from Sale Catalog F-A74	Paris, France	Remy (Pierre), Gomy (Jean Baptiste)	Tallard, Marie- Joseph, duc de	Hoet, Gerard	Vendu	910			
11	Six Dessins, dont le Ravissement de Saint Paul, par le Romanelli. (Sous ce no.: le Ravissement de Saint Paul par le Romanelli; lot 19[a], Dessins)		1757-02 28 - 1757-03 15 (This Lot: Feb 28)	Lot 0019[b] from Sale Catalog F-A78	Paris, France	Helle (Pierre) Charles Alexandre, Gomy (Jean Baptiste)	Potier, Claude		Inconnue	944			
12	Deux jolis Dessins colorés de Romanelli; l'un est Judith, prête à couper le tête d'Holopherne. L'autre est Diane & Endymion.	coloré	1759-02 22 and following days (This Lot: Feb 24)	Lot 0010 from Sale Catalog F-A96	Paris, France	Basin (Pierre François)	Leprince, abbé	Silvestre	Vendu	1031	Ce lot apparaît dans la partie du catalogue : "Troisième Vacation, Dessins".		
13	La Famille de Darius au pied d'Alexandre, dessinée à la plume, & rehaussée de blanc, par Jean François Barbieri, dit le Guerchin, la mort de S. François, lavée au Bistre par Jacques Cavedon, & une Présentation au Temple dessinée au Crayon noir & rouge, par Jean François Romanelle. (Sous ce no.: Une Présentation au Temple)	crayon noir & rouge	1762-03 08 - 1762-03 31 (This Lot: Mar 8)	Lot 0357[c] from Sale Catalog F-A116	Paris, France	Helle (Pierre) Charles Alexandre, Remy (Pierre)	Sully, Louis- Pierre- Maximilien de Béthune, duc de	Remy	Vendu	1201			
14	Plusieurs Cartons dessinés à la pierre noire, par Carle Maratte, Beretonne, Cyrofer, Romanelle, & autres bons Maîtres. [Equisses à Hulle] (Sous ce no.: Carton[s])	pierre noire	1762-06 07 and following days (This Lot: Jun 7)	Lot 0248[d] from Sale Catalog F-A118	Paris, France	Helle (Pierre) Charles Alexandre, Remy (Pierre)	Manglard, Adrien		Inconnue	1230	L'information dans le titre entre crochets apparaît avant le lot no.245 et concerne les lots nos.245-248.		
15	Vingt-quatre Dessins, tant à la pierre noire, qu'au crayon rouge; plusieurs sont de J.F. Romanelle & Giroferri. (Sous ce no.: Dessin[s])	pierre noire ou crayon rouge	1762-06 07 and following days (This Lot: Jun 7)	Lot 0201[a] from Sale Catalog F-A118	Paris, France	Helle (Pierre) Charles Alexandre, Remy (Pierre)	Manglard, Adrien	Bazan	Vendu	1230			
16	Vingt [Dessins], dont quatre Sujets de Composition, par J.F. Romanelle.		1762-06 07 and following days (This Lot: Jun 7)	Lot 0213 from Sale Catalog F-A118	Paris, France	Helle (Pierre) Charles Alexandre, Remy (Pierre)	Manglard, Adrien	Helle	Vendu	1230			

17	Six autres [Eventails], idem [colorées].		1762-06 07 and following days (This Lot: Jun 7)	Lot 0040 from Sale Catalog F-A118	Paris, France	Helle (Pierre Charles Alexandre), Remy (Pierre)	Manglard, Adrien	M	Vendu	1230			
18	Trois Eventails colorés.		1762-06 07 and following days (This Lot: Jun 7)	Lot 0039 from Sale Catalog F-A118	Paris, France	Helle (Pierre Charles Alexandre), Remy (Pierre)	Manglard, Adrien	Helle	Vendu	1230			
19	Sept Dessains, dont un capital, qui est l'Enlèvement des Sabines. [Pierre Beretini de Cortonne, Cioro Ferri & Jean-François Romanelle] (Sous ce no.: Dessin(s))		1762-06 07 and following days (This Lot: Jun 7)	Lot 0037(c) from Sale Catalog F-A118	Paris, France	Helle (Pierre Charles Alexandre), Remy (Pierre)	Manglard, Adrien	Liegeois	Vendu	1230	L'information dans le titre entre crochets apparaît avant le lot no.31 et concerne les lots nos.31-40.		
20	Neuf autres Compositions dessinées au fusin ; plusieurs rehaussés de blanc. [Pierre Beretini de Cortonne, Cioro Ferri & Jean-François Romanelle] (Sous ce no.: Dessin(s))	au fusin, rehaussé de blanc	1762-06 07 and following days (This Lot: Jun 7)	Lot 0036(c) from Sale Catalog F-A118	Paris, France	Helle (Pierre Charles Alexandre), Remy (Pierre)	Manglard, Adrien	Nocret	Vendu	1230	L'information dans le titre entre crochets apparaît avant le lot no.31 et concerne les lots nos.31-40.		
21	Neuf, idem. [à la plume & au bistre]. [Pierre Beretini de Cortonne, Cioro Ferri & Jean-François Romanelle] (Sous ce no.: Dessin(s))	à la plume & au bistre	1762-06 07 and following days (This Lot: Jun 7)	Lot 0035(c) from Sale Catalog F-A118	Paris, France	Helle (Pierre Charles Alexandre), Remy (Pierre)	Manglard, Adrien	Basin	Vendu	1230	L'information dans le titre entre crochets apparaît avant le lot no.31 et concerne les lots nos.31-40.		
22	Dix, idem. [à la plume & au bistre], dont un Triomphe. [Pierre Beretini de Cortonne, Cioro Ferri & Jean-François Romanelle] (Sous ce no.: Dessin(s))	à la plume & au bistre	1762-06 07 and following days (This Lot: Jun 7)	Lot 0034(c) from Sale Catalog F-A118	Paris, France	Helle (Pierre Charles Alexandre), Remy (Pierre)	Manglard, Adrien	Nourri	Vendu	1230	L'information dans le titre entre crochets apparaît avant le lot no.31 et concerne les lots nos.31-40.		
23	Sept à la plume & au bistre ; plusieurs rehaussés de blanc ; cet article est intéressant. [Pierre Beretini de Cortonne, Cioro Ferri & Jean-François Romanelle] (Sous ce no.: Dessin(s))	à la plume & au bistre, rehaussé de blanc	1762-06 07 and following days (This Lot: Jun 7)	Lot 0033(c) from Sale Catalog F-A118	Paris, France	Helle (Pierre Charles Alexandre), Remy (Pierre)	Manglard, Adrien	Peters	Vendu	1230	L'information dans le titre entre crochets apparaît avant le lot no.31 et concerne les lots nos.31-40.		
24	Le Martyre de S. Etienne, & deux autres Dessains en forme de frise. Ils sont à la plume & au bistre. [Pierre Beretini de Cortonne, Cioro Ferri & Jean-François Romanelle] (Sous ce no.: Dessin(s))	à la plume & au bistre	1762-06 07 and following days (This Lot: Jun 7)	Lot 0032(c) from Sale Catalog F-A118	Paris, France	Helle (Pierre Charles Alexandre), Remy (Pierre)	Manglard, Adrien	Peeters	Vendu	1230	L'information dans le titre entre crochets apparaît avant le lot no.31 et concerne les lots nos.31-40.		
25	Quatre Dessains touchés d'Art, à la [sic] pierre noire, lavés de bistre, & rehaussés de blanc, dont trois représentent des Saints enlevés sur des nuées par des Anges. [Pierre Beretini de Cortonne, Cioro Ferri & Jean-François Romanelle] (Sous ce no.: Dessin(s))	pierre noire, lavé de bistre & rehaussé de blanc	1762-06 07 and following days (This Lot: Jun 7)	Lot 0031(c) from Sale Catalog F-A118	Paris, France	Helle (Pierre Charles Alexandre), Remy (Pierre)	Manglard, Adrien	Nocret	Vendu	1230	L'information dans le titre entre crochets apparaît avant le lot no.31 et concerne les lots nos.31-40.		

26	Trois [Dessains], savoir : un de Luc Cangiague, représentant Simson qui porte deux Colomes, S. Paul du Palme, & une Chasse au Cerf, par François Romanelle. (Sous ce no. : <u>Une Chasse au Cerf</u>)		1762-12 13 - 1762-12 22 (This Lot: Dec 18)	Lot 009[e] from Sale Catalog F-A121	Paris, France	Helle (Pierre Charles Alexandre), Remy (Pierre)		Danoot	Vendu	1256			Possible disegno preparatorio per l'incisione di Natalis
27	Huit Dessains, dont la Vision de Jacob, très bon Dessain lavé de bistre-rehaussé de blanc, par J.F. Romanelle. [Colés sur du Papier de Hollande, ornés pour la plus grand nombre de Filets d'or, de Lignes à l'encre & lavés en divers couleurs]	lavé de bistre, rehaussé de blanc	1763-11 21	Lot 0172 from Sale Catalog F-A135	Paris, France	Remy (Pierre)		Remy	Vendu	1330	L'information entre crochets dans le titre apparaît avant le lot no.149 et concerne les lots nos.149-229.		
28	3. Idem [Dessains], dont Enée cueillant le rameau d'or par la secours de Venus sa mere, ce dessin est de Romanelle eleve de Pierre de Corntome.		1764-12 17 and following days (This Lot: Dec 17)	Lot 0463[M] from Sale Catalog F-A149	Paris, France	Joullain (François Charles)	Leclerc Sébastien (I)	Lehrun	Vendu	1415	Ce lot a été ajouté à la main dans l'exemplaire AAP du catalogue.	1771-01 04 PABAS 0301; 1788-03 17 BELLANGER 037	Vienne, Albertina, inv. 1008 disegno preparatorio per l'incisione di Biemaert
29	Apollon & les neuf Muses, Dessain qui a servi d'eventail, il est peint sur satin, & rehaussé en or, par Romanelle.	sur satin & rehaussé en or	1765-12 10 and following days (This Lot: Dec 10)	Lot 0063 from Sale Catalog F-A163	Paris, France	Basin (Pierre François)	Huser	Peters	Vendu	1486			
30	Un Sujet d'Escher & d'Assuerus; Marsyas près d'être écorché par ordre d'Apollon; la Justice, la Force, la Prudence & la Tempérance. Ces six Dessains sont peints à la gouazze, & d'une belle conservation.	gouache	1767-03 30 - 1767-05 22 (This Lot: Mar 30)	Lot 0383 from Sale Catalog F-A191	Paris, France	Remy (Pierre), Juliot (Claude François)	Julienne, Jean de	Joullain fils	Vendu	1603			Firenze, Gabinetto degli Uffizi (Apollo e Marsia, inv. 9570 S); Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques (Temperanza e Castità, inv. RF 41495); Austin, Blanton Museum (Giustizia e Pace; Prudenza e Vigilanza inv. 503.1999.a-b)
31	Trente Dessains de Salvati, Tiarni, Cortese, Romanelle, & autres. (Sous ce no. : Dessains)		1769-12 11 - 1769-12 23 (This Lot: Dec 11)	Lot 0111[d] from Sale Catalog F-A224	Paris, France	Remy (Pierre)	Cayeux, Claude- Philippe	Bourbonois	Vendu	1793			
32	Un Sujet allégorique, dessiné à la plume, par Romanelle, & trois autres plus petits par divers Maîtres. (Sous ce no. : Un sujet allégorique ; lot 551[b] par Romanelle)	plume	1769-12 11 - 1769-12 23 (This Lot: Dec 11)	Lot 035 [a] from Sale Catalog F-A224	Paris, France	Remy (Pierre)	Cayeux, Claude- Philippe	Demonval	Vendu	1793			
33	Un sujet d'Eventail par Romanelle, représentant Apollon & les Muses		1769-12 11 - 1769-12 23 (This Lot: Dec 11)	Lot 0343 from Sale Catalog F-A241	Paris, France	Basin (Pierre François)	La Combe	La Combe	Vendu	1879			
34	Deux maquettes de Pierre de Cortone ; un buste de femme romaine, par Jean François Romanelle ; un plafond au crayon noir & blanc, par Jean Ange Canini ; & une Vierge avec l'Enfant Jesus & S. Jean, à la sanguine, par Sébastien Conca. (Sous ce no. : Un buste de femme romaine)		1771-02 18 - 1771-03 09 (This Lot: Feb 18)	Lot 0172[b] from Sale Catalog F-A244	Paris, France	Remy (Pierre)	Boucher, François	St. Yves	Vendu	1895	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie "Dessains. École Romaine".		
35	Quatre dessains, dont trois par Frédéric Zuccaro, Romanelle & Bachiche. (Sous ce no. : Dessain[s])		1771-02 18 - 1771-03 09 (This Lot: Feb 18)	Lot 0175[b] from Sale Catalog F-A244	Paris, France	Remy (Pierre)	Boucher, François	Remy	Vendu	1895	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie "Dessains. École Romaine".		
36	Une allégorie, grande piece au bistre, rehaussée de blanc, par Romanelle ; une étude de deux figures, par le Bachiche, & trois Saints qui invoquent la Vierge, grand dessin à la plume, plein de ragoût & d'esprit, par Conca. (Sous ce no. : <u>Une allégorie</u>)	bistre et rehaussé de blanc	1771-02 18 - 1771-03 09 (This Lot: Feb 18)	Lot 0188[a] from Sale Catalog F-A244	Paris, France	Remy (Pierre)	Boucher, François	Joullain	Vendu	1895	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie "Dessains. École Romaine".		
37	Deux Sujets de la Bible & des Métamorphoses, par Romanelle.	gouache	1771-07 01 - 1771-07 23 (This Lot: Jul 1)	Lot 0025 from Sale Catalog F-A251	Paris, France	Anonyme	Huquier, Gabriel	St Yves	Vendu	1955 and 1944	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie "Peintures à gouache, avec bordures dorées & verres blancs".		

38	Ence qui liait le rameau d'oc, superbe composition de dix figures, connue par l'estampe qu'en a gravé Bloemaert, fils à la plume & au bistre par Romanelle, & bien conservé.	plume et bistre	1771-12 23 - 1772-01 11 (This Lot: Jan 4)	Lot 0301 from Sale Catalog F-A260	Paris, France	Basin (Pierre François)	Lebrun, Jean Baptiste- Pierre	Peters	Vendu	1974	1764-12 17 LECLERC 0463; 1779-03 09 PETERS 0169	1788-03 17 BELLANG ER 037	Vienna, Albertina, inv. 1008; disegno preparatorio per la stampa di Bloemaert
39	Six autres Dessains, dont un de Romanelly.		1772, dates unknown	Lot 0203 from Sale Catalog F-A263	Paris, France	Remy (Pierre)	Lokre		Inconnue	2094			
40	Deux [dessains] de plafonds, par P. de Cortonne, un de vase avec figures, par Romanelle & un de cartel pour armes avec anges volans, par Crozierri. (Sous ce No. : <u>Un</u> dessin de vase avec figures)		1772-11 09 - 1772-12 04 (This Lot: Nov 9)	Lot 0565[b] from Sale Catalog F-A291	Paris, France	Joullain (François Charles)	Huquier, Gabriel	Montval	Vendu	2075			
41	Deux Dessains du Romanelle, l'un represente un homme monté sur un arbre, mettant du raisin dans un panier que tient une femme, il est à la plume & lavé d'encre de la Chine, l'autre la Vierge sur les nues, un enfant en l'air tenant une banderolle, & à leurs pieds trois Bergers assis, dont deux jouent des instrumens ; celui-ci est à la pierre noire sur papier blanc.	plume et lavis à l'encre ; pierre noire sur papier blanc	1772-11 09 - 1772-12 04 (This Lot: Nov 9)	Lot 0048 from Sale Catalog F-A291	Paris, France	Joullain (François Charles)	Huquier, Gabriel	Joullain pere	Vendu	2075			
42	L'Assomption de la Vierge en présence de plusieurs Saints & Saintes, & un autre dessin, tous deux par Romanelle.		1773-04 14 - 1773-04 21 (This Lot: Apr 14)	Lot 0111 from Sale Catalog F-A317	Paris, France	Joullain (François Charles)	Tournier		Inconnue	2157			
43	Deux dessains du même [Romanelle], dont le martyre de Ste. Catherine, grande composition & lavée au bistre. (Sous ce no. <u>Un</u> dessin)		1773-04 14 - 1773-04 21 (This Lot: Apr 14)	Lot 0112[a] from Sale Catalog F-A317	Paris, France	Joullain (François Charles)	Tournier		Inconnue	2157			
44	Deux dessains du même [Romanelle], dont le martyre de Ste. Catherine, grande composition & lavée au bistre. (Sous ce no. <u>Le</u> martyre de Ste. Catherine)	lavé au bistre	1773-04 14 - 1773-04 21 (This Lot: Apr 14)	Lot 0112[b] from Sale Catalog F-A317	Paris, France	Joullain (François Charles)	Tournier		Inconnue	2157			
45	L'Enlèvement des Sabines, & la continence de Scapion. Ces deux beaux dessins sont à la plume & coloriés. (Sous ce no. <u>Un</u> dessin)	plume et coloré	1773-05 24 - 1773-06 28 (This Lot: Jun 25)	Lot 0225 from Sale Catalog F-A322	Paris, France	Joullain (François Charles), Boileau (Nicolas François)	Lempereur, Jean-Denis	Chartot	Vendu	2171			Parti, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 55298 - RF 5299
46	La Naissance de Jésus-Christ, par S. Ricci ; Renaud & Armide, par Romanelli ; & une étude de Debora, par C. Maratte. (Sous ce no. : Renaud & Armide)		1775-10 19 - 1775-10 24 (This Lot: Oct 19)	Lot 0027[b] from Sale Catalog F-A388	Paris, France	Joullain (François Charles)	Lempereur, Jean-Denis from catalog: Le empereur		Inconnue	2444			
47	St. Nicolas; composition bien historée, savamment faite, à la plume & au bistre: ce superbe Dessin est digne de P. de Cortone, dont il étoit disciple.	plume & bistre	1775-11 15 - 1776-01 30 (This Lot: Nov 15)	Lot 0661 from Sale Catalog F-A391	Paris, France	Basin (Pierre François)	Mariette, Pierre-Jean	Boileau	Vendu	2453	1777-04 30 PAREM 1138 CONTI		
48	Un Roi sacrifiant sa fille; superbe composition à la plume & lavé d'indigo, rehaussé de blanc; on en connoit l'Estampe par Audran.	plume & indigo rehaussé de blanc	1775-11 15 - 1776-01 30 (This Lot: Nov 15)	Lot 0662 from Sale Catalog F-A391	Paris, France	Basin (Pierre François)	Mariette, Pierre-Jean	Lempereur	Vendu	2453			Parti, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3795
49	Une Fête en l'honneur de Bacchus, d'une agréable composition, dans laquelle entre six figures de femmes & un petit Satyre, à la plume & à l'encre de la Chine.	plume & encre de chine	1775-11 15 - 1776-01 30 (This Lot: Nov 15)	Lot 0663 from Sale Catalog F-A391	Paris, France	Basin (Pierre François)	Mariette, Pierre-Jean	Langlier	Vendu	2453			
50	Une Allégorie historique, où se voit un Guerrier à cheval, à la poursuite d'un homme à pied qui fuit avec la frayeur peinte sur le visage ; enir'autres figures, à quelque distance, une femme leve, vers son libérateur, ses bras chargés de chaînes. Dessin capital, à la plume & à l'encre de la Chine, par Romanelli.	plume & encre de chine	1776-04 15 and following (This Lot: Apr 15)	Lot 0138 from Sale Catalog F-A416	Paris, France	Joullain (François Charles)	Jombert, Charles- Antoine		Inconnue	2528			

51	Deux sujets colorés & exécutés à gouache sur satin, d'après des compositions de Romanelle, représentant la mort d'Alexandre, & les Chevaliers Danois venant réintégrer Renaud du palais d'Armide. (copie par M.F. Subleyras d'après Romanelle)	gouache sur satin	1776-11-26 and following days (This Lot: Nov 26)	Lot 0183 from Sale Catalog F-A439	Paris, France	Busin (Pierre François)			Inconnue	2607				
52	L'enlèvement des sabinnes, & la Continence de Scipion. Ces deux beaux dessins sont à la plume, & colorés : no. 225 du catalogue de M. Lempereur.	plume & colorés	1777-04-08 - 1777-06-06 (This Lot: May 10)	Lot 0987 from Sale Catalog F-A457	Paris, France	Remy (Pierre)	Conti, Louis-François de Bourbon, prince de	Langlier	Vendu	2671	Gabriel de St.Aubin a tracé un croquis de ce lot sur l'exemplaire EBNP I du catalogue.	1787-01-21 LA MURE, CHABOT, ROHAN 28	1773-05-24 LEMPEREUR 225	Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 55298 - RF 5299
53	Saint-Nicolas ; riche composition à la plume, lavé d'encre de la Chine, & rehaussé de blanc au pinceau ; ce beau dessin est de J. F. Romanelli, no. 661 du catalogue de M. Mariette.	plume & lavés d'encre de chine rehaussé de blanc	1777-04-08 - 1777-06-06 (This Lot: Apr 30)	Lot 1138 from Sale Catalog F-A457	Paris, France	Remy (Pierre)	Conti, Louis-François de Bourbon, prince de	Lherault	Vendu	2671			1775-11-15 MARIETTE 661	
54	Une fête en l'honneur de Bacchus, composée de six figures de femme & d'un petit satyre ; dessin à la plume, lavé d'encre de la Chine sur papier blanc, par le même J. F. Romanelli, no. 668 du catalogue de M. Mariette.	plume & lavés d'encre de chine sur papier blanc	1777-04-08 - 1777-06-06 (This Lot: Apr 29)	Lot 1139 from Sale Catalog F-A457	Paris, France	Remy (Pierre)	Conti, Louis-François de Bourbon, prince de	Paillet	Vendu	2671				
55	Trois autres Dessins, dont le Baptême de l'Éumouque, Abraham qui répudie Agar, & un Sujet allégorique à la Religion, même genre que les précédents.	plume et bistre sur papier blanc	1778-12-14 and following days (This Lot: Dec 14)	Lot 0128 from Sale Catalog F-A534	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Natoire, Charles-Joseph		Inconnue	2928	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie « Dessins en feuilles des Ecoles d'Italie ».			
56	La Continence de Scipion, & la Mort d'Ajax ; ces deux Dessins, par le même, sont aussi beaux que les précédents & faits de la même manière.	plume et bistre sur papier blanc	1778-12-14 and following days (This Lot: Dec 14)	Lot 0127 from Sale Catalog F-A534	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Natoire, Charles-Joseph		Inconnue	2928	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie « Dessins en feuilles des Ecoles d'Italie »			Paris, Louvre, Département des Arts graphiques (Continence di Scipione, inv. RF 5299)
57	Le Mariage de la Vierge, & un Sujet allégorique à la Religion ; ces deux beaux dessins sont à la plume, & lavés au bistre, sur papier blanc.	plume et bistre sur papier blanc	1778-12-14 and following days (This Lot: Dec 14)	Lot 0126 from Sale Catalog F-A534	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Natoire, Charles-Joseph		Inconnue	2928	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie « Dessins en feuilles des Ecoles d'Italie ».			
58	Une belle Académie à la sanguine, sur papier blanc.	sanguine sur papier blanc	1778-12-14 and following days (This Lot: Dec 14)	Lot 0081 from Sale Catalog F-A534	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Natoire, Charles-Joseph	de Côte	Vendu	2928	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie « Dessins des différentes Ecoles, montés sous verres & dans des bordures dorées ». Gabriel de St.Aubin a tracé un croquis de ce lot sur l'exemplaire EBNP du catalogue.			Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3796
59	Trois beaux dessins de Cyro Feri, & un buste d'homme par Jean François Romanelle. (Sous ce no. Un buste d'homme ; lot no.66[b] par Romanelle)		1779-01-18 - 1779-01-28 (This Lot: Jan 25)	Lot 0066[b] from Sale Catalog F-A544	Paris, France	Remy (Pierre)	Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph	Langlier	Vendu	2940	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la catégorie "Ecole Romaine". Gabriel de St.Aubin a tracé un croquis de ce lot sur l'exemplaire PPP du catalogue.			Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 14524
60	L'étude d'une partie de plafond & d'un angle, très beaux dessins à la plume, & colorés par François Romanelle.	plume & coloré	1779-01-18 - 1779-01-28 (This Lot: Jan 26)	Lot 0067 from Sale Catalog F-A544	Paris, France	Remy (Pierre)	Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph		Inconnue	2940	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la catégorie "Ecole Romaine".			
61	Cinq compositions étudées, dont une terminée à la plume, lavée & rehaussée de blanc, par Romanelle. (Sous ce no. Quatre compositions étudées)		1779-01-18 - 1779-01-28 (This Lot: Jan 27)	Lot 0068[a] from Sale Catalog F-A544	Paris, France	Remy (Pierre)	Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph		Inconnue	2940	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la catégorie "Ecole Romaine".			

62	Le passage des cailloux dans le camp de Moïse, très bon dessin à la plume, & lavé, par Romanelle.	plume & lavis	1779-03-09 - 1779-03-13 (This Lot: Mar 9)	Lot 0168 from Sale Catalog F-A557	Paris, France	Remy (Pierre), Basin (Pierre François)	Peters, Johann Anton de		Inconnue	2970			Londra, The Courtauld Institute of Art, inv. D.1952.RW.1714 o Princeton University, Art Museum, inv. x 1946-5
63	Un autre bon dessin par le même Romanelle, & aussi à la plume & lavé ; il représente l'arbre de Vénus, sujet tiré de l'Eneïde de Virgile. On en trouve l'estampe gravée, par Cortelle Bloemaert.	plume & lavis	1779-03-09 - 1779-03-13 (This Lot: Mar 9)	Lot 0169 from Sale Catalog F-A557	Paris, France	Remy (Pierre), Basin (Pierre François)	Peters, Johann Anton de		Vendu	2970	1764-12-17 LECLERC 0463; 1771- 01 04 PABAS 0301	1788-03-17 BELLANGER 087	Vienna, Albertina, inv. 1008, disegno preparatorio per la stampa di Bloemaert
64	Thésée & Ariane, dessin à la plume & lavé, par Romanelle.	plume & lavis	1779-03-09 - 1779-03-13 (This Lot: Mar 9)	Lot 0170 from Sale Catalog F-A557	Paris, France	Remy (Pierre), Basin (Pierre François)	Peters, Johann Anton de	le noir	Vendu	2970			
65	Huit, différents sujets, par Romanelli, dont Moïse & les Filles de Jethro, Prame & Thisbé, &c.		1779-05-05 - 1779-05-20 (This Lot: May 5)	Lot 0203 from Sale Catalog F-A564	Paris, France	Joullain (François Charles)	Calvière, Charles- François, marquis de	Prevost	Vendu	2996			Per Mosè e le Figlie di Jethro, cfr. Los Angeles, County Museum, inv. M.75.46
66	Vingt Dessins par différents Maîtres Italiens, tels que Palme le Vieux, P. del Vaga, Josephin, Boscoli, Romanelli, S. Ricci, & autres. (Sous ce no. : Dessin(s))		1780-03-08 and following days (This Lot: Mar 8)	Lot 0080(e) from Sale Catalog F-A594	Paris, France	Joullain (François Charles)	Siné, Jean- François	Joullain	Vendu	3101			
67	Un sujet de dévotion allégorique composé de dix figures principales. Il est dessiné à la plume, lavé au bistre, & rehaussé de blanc.	plume, lavé au bistre, rehaussé de blanc. Hauteur 11 pouces 6 lignes. Largeur 7 pouces 6 lignes (31 x 20,2 cm)	1780-06-02 - 1780-06-05 (This Lot: Jun 2)	Lot 0082 from Sale Catalog F-A612	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Nogaret, Armand- Frédéric- Ernest	LeBrun	Vendu	3153			Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie « Dessins en feuilles ».
68	Ariane abandonnée par Thésée dans l'île de Naxos par Romanelli, & le Serpent d'airain, par André Bardon. (Sous ce no. : Ariane abandonnée par Thésée dans l'île de Naxos)		1780-11-27 and following days (This Lot: Nov 27)	Lot 0119(a) from Sale Catalog F-A623	Paris, France				Inconnue	3189			
69	Un jeune Saint que veulent tenter plusieurs femmes qui sont autour de lui ; on voit à côté une épée piquée sur une table près d'un livre ouvert ; à la plume & à l'encre de la Chine.	plume et encre de Chine	1781-05-02 and following days (This Lot: May 2)	Lot 0299 from Sale Catalog F-A651	Paris, France	Basin (Pierre François)			Inconnue	3260			
70	Deux sujets en hauteur, à la plume & à l'encre de la Chine ; l'un représente Sainte Catherine & plusieurs Saints à genoux en acte d'adoration devant le Saint Sacrement, porté par plusieurs Anges dessus un nuage ; l'autre le baptême de l'Éunuque.	en hauteur plume et encre de Chine	1781-11-26 and following days (This Lot: May 2)	Lot 0298 from Sale Catalog F-A651	Paris, France	Basin (Pierre François)			Inconnue	3260			
71	Six Sujets divers, par différents Maîtres ; dont un par Romanelle, &c.		1781-11-12 and following days (This Lot: Nov 12)	Lot 0300 from Sale Catalog F-A660	Paris, France	Basin (Pierre François)			Inconnue	3316			
72	Dix-sept (dessins), par le même [Romanelli], Gemmini, Joseph Chiari, &c. (Sous ce no. : Un ou des dessins par Romanelli)		1781-11-26 and following days (This Lot: Nov 26)	Lot 0034(a) from Sale Catalog F-A661	Paris, France	Joullain (François Charles)		Langlier	Vendu	3319			
73	Un Guerrier se présentant à une Femme & paroissant lui donner l'hospitalité ; Alexandre chez Apollon ; le triomphe de David ; Ces trois dessins sont de Romanelli, le premier est à la plume & au bistre, (Sous ce no. : Alexandre chez Apollon, et le triomphe de David)		1781-11-26 and following days (This Lot: Nov 26)	Lot 0033(b) from Sale Catalog F-A661	Paris, France	Joullain (François Charles)		Julien de Parme	Vendu	3319			

74	Un Guerrier se présentant à une Femme & paraissant lui donner l'hospitalité ; Alexandre chez Apollon ; le triomphe de David ; Ces trois dessins sont de Romanelli, le premier est à la plume & au bistre. (Sous ce no : Un guerrier se présentant à une femme et paraissant lui donner l'hospitalité)	plume et bistre	1781-11 26 and following days (This Lot: Nov 26)	Lot 0033(a) from Sale Catalog F-A661	Paris, France	Joullain (François Charles)	Julien de Parme	Vendu	3319			Cr.: Londra, British Museum, inv. F13-196 e Parigi: Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 15182
75	Huit [dessins], par Pietro de Pierri, G. Brandi, Romanelli, & Crofer, dont le frappement du rocher ; le Jugement de Paris, &c. (Sous ce no : Un ou des dessins par Romanelli)		1781-11 26 and following days (This Lot: Nov 26)	Lot 0031(c) from Sale Catalog F-A661	Paris, France	Joullain (François Charles)		Inconnue	3319			
76	Cinq feuilles, dont une d'Enfant, par Jules Romain. Un Dessin à la sanguine. Composition de deux figures par Romanelli. Un petit David par le Guerechin, & deux autres Dessins par différents Maîtres. (Sous ce no.: Une composition de deux figures)	à la sanguine	1782-03 04 - 1782-03 09 (This Lot: Mar 4)	Lot 0030(b) from Sale Catalog F-A688	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Boileau, Nicolas-François-Jacques	Vendu	3381	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la catégorie "Ecole italienne", "Dessins en feuilles".		
77	Deux Académies dessinées à la sanguine sur papier blanc, l'une par Pierre de Cortone, l'autre par Romanelli. (Sous ce no.: Une académie ; lot no.54(b) par Romanelli)	sanguine sur papier blanc	1782-03 04 - 1782-03 09 (This Lot: Mar 4)	Lot 0005a(b) from Sale Catalog F-A688	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Boileau, Nicolas-François-Jacques	Inconnue	3381	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la catégorie "Ecole italienne", "Dessins montés".		
78	Six Dessins, de Romanelli, Poussin, & autres. (Sous ce no : Un ou des dessins par Romanelli)		1782-11 25 and following days (This Lot: Nov 25)	Lot 0375(a) from Sale Catalog F-A706	Paris, France	Lebrun (Joseph Alexandre)	Langlier	Vendu	3479			
79	Cinq Dessins de différents Maîtres, dont deux du Carrache, un du Parmesan, un de Romanelli & une Académie de Josephin. (Sous ce no : Un dessin de Romanelli)		1782-11 25 and following days (This Lot: Nov 25)	Lot 0313(c) from Sale Catalog F-A706	Paris, France	Lebrun (Joseph Alexandre)	Langlier	Vendu	3479			
80	Un Sujet coloré, par Romanelle, représentant la Fable de Phaéon.	coloré	1782-12 02 - 1782-12 04 (This Lot: Dec 2)	Lot 0062 from Sale Catalog F-A707	Paris, France	Basin (Pierre François)	Sibran, marquis de	Inconnue	3483	Ce lot apparaît dans le catalogue encadrés.		Londra, The Courtauld Institute of Art, inv. D.1952.RW.1714 o Princeton University, Art Museum, inv. x 1946-5
81	Le Passage des Caillies dans le Camp de Moïse, par Romanelle, à la plume & lavé.	à la plume & lavé	1783-03 31 and following days (This Lot: Mar 31)	Lot 0073 from Sale Catalog F-A727	Paris, France	Basin (Pierre François)		Inconnue	3542			
82	Un autre [Dessin], représentant une Femme à genoux. Sur papier gris, aux crayons noir & blanc. [Ils sont tous encadrés & sous verre.]	sur papier gris, aux crayons noir & blanc, 8 pouces de H. sur 6 de L. (21,6 x 16,2 cm)	1783-12 18 - 1783-12 20 (This Lot: Dec 18)	Lot 0110 from Sale Catalog F-A760	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)		Inconnue	3631 and 3651	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie "Dessins". L'information entre crochets dans le titre apparaît dans le catalogue au-dessus du no 55 et concerne les lots nos 55 à 135.		
83	Trois Dessins touchés à la plume, & lavés d'aquarelle, de 6 pouces de H. sur 7 de L., représentant la Prudence, la Charité & la Force. [Ils sont tous encadrés & sous verre.]	plume, lavé d'aquarelle, 6 pouces de H. sur 7 de L. (16,2 x 18,9 cm)	1783-12 18 - 1783-12 20 (This Lot: Dec 20)	Lot 0109 from Sale Catalog F-A760	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)		Inconnue	3631 and 3651	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie "Dessins". L'information entre crochets dans le titre apparaît dans le catalogue au-dessus du no 55 et concerne les lots nos 55 à 135.		Forse Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques (Temperanza e Castità, inv. RF.41495); Austri, Blanton Museum (Prudenza e Vigilanza, inv. 503.1999.a)
84	Un Dessin sur papier gris, aux trois crayons, représentant la Peinture. [Ils sont tous encadrés & sous verre.]	sur papier gris, aux trois crayons, 11 pouces de H. sur 8 de L., (29,7 x 21,6 cm)	1783-12 18 - 1783-12 20 (This Lot: Dec 19)	Lot 0108 from Sale Catalog F-A760	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)		Inconnue	3631 and 3651	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie "Dessins". L'information entre crochets dans le titre apparaît dans le catalogue au-dessus du no 55 et concerne les lots nos 55 à 135.		Parigi: Louvre, Département des Arts graphiques (inv. 3815), attribuito a Romanelli, ma discutibile

85	Le Dessin d'un plafond soutenu par des Satyres & des termes. L'on voit sur les bords, d'un côté, la figure de Mercure qui vole, de l'autre, les figures de Pallas & Vénus ; & dans la partie du milieu, Apollon & Diane. Dessin d'un grand mérite, fait à la plume sur papier blanc, & lavé d'aquarelle. [Ils sont tous encadrés & sous verre.]	plume sur papier blanc, & lavé d'aquarelle. 15 pouce. de H. sur 14 de L.	1783/12/18 - 1783/12/20 (This Lot: Dec 18)	Lot 0107 from Sale Catalog F-A760	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)		Inconnue	3631 and 3651	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie "Dessins". L'information entre crochets dans le titre apparaît dans le catalogue au-dessus du no 55 et concerne les lots nos 55 à 135.		
86	Les caillots tombant du ciel dans le camp des Israélites, j'ai dessin à la plume & au bistre par Romanelli.	dessin à la plume & au bistre	1784-01 12 - 1784-01 17 (This Lot: Jan 12)	Lot 0063 from Sale Catalog F-A764	Paris, France	Remy (Pierre)		Inconnue	3659			Londra, The Courtauld Institute of Art, inv. D.1952.RW.1714 o Princeton University, Art Museum, inv. x.1946-5
87	Trente Dessins, études d'arabesques; à la plume, lavés à l'encre & au bistre & coloriés, par J. F. Romanelli, & autres.	à la plume, lavés à l'encre & au bistre & coloriés	1785-02 24 - 1785-03 14 (This Lot: Feb 24)	Lot 1217 from Sale Catalog F-A819	Paris, France	Foliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre)	Nourri, Jean- Baptiste	Vendu	3834			
88	Dix-huit Dessins, sujets de plafond, & autres, faits de même [à la plume, coloriés], dont plusieurs de Romanelli & le Brun. (Sous ce no.: dessins par Romanelli.)	à la plume, coloriés	1785-02 24 - 1785-03 14 (This Lot: Feb 24)	Lot 1215[a] from Sale Catalog F-A819	Paris, France	Foliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre)	Nourri, Jean- Baptiste	Vendu	3834			
89	Seize Dessins, études pour les appartements du Château de Versailles, & autres; à la plume, coloriés, par Romanelli & le Brun. (Sous ce no.: dessins par Romanelli.)	à la plume, coloriés	1785-02 24 - 1785-03 14 (This Lot: Feb 24)	Lot 1214[a] from Sale Catalog F-A819	Paris, France	Foliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre)	Nourri, Jean- Baptiste	Vendu	3834			
90	Quatre feuilles d'arabesques précédemment faites à la plume, lavées à l'encre & au bistre, & rehaussées de blanc; & deux colorées, par J. F. Romanelli, & autres.	coloré	1785-02 24 - 1785-03 14 (This Lot: Feb 24)	Lot 1211 from Sale Catalog F-A819	Paris, France	Foliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre)	Nourri, Jean- Baptiste	Vendu	3834			
91	Cinq dessins, études pour des plafonds & cornices, spirituellement faits à la plume, coloriés, dont plusieurs rehaussés d'or, par le même [J. F. Romanelli].	à la plume, coloriés	1785-02 24 - 1785-03 14 (This Lot: Feb 24)	Lot 1210 from Sale Catalog F-A819	Paris, France	Foliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre)	Nourri, Jean- Baptiste	Vendu	3834			
92	Six dessins, compositions & études pour des plafonds; & autres, ornés de sujets, bas-reliefs & arabesques, spirituellement dessinés à la plume & aquarelles; par J. F. Romanelli.	à la plume & aquarelles	1785-02 24 - 1785-03 14 (This Lot: Feb 24)	Lot 1209 from Sale Catalog F-A819	Paris, France	Foliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre)	Nourri, Jean- Baptiste	Vendu	3834			
93	Deux compositions & études: le Baptême de Jésus Christ, du Baroque; l'Assomption de la Vierge, par le Titien; & dix dessins, par le Pordenon, Romanelli, & autres. (Sous ce no.: dessin par Romanelli.)		1785-02 24 - 1785-03 14 (This Lot: Feb 24)	Lot 1148[d] from Sale Catalog F-A819	Paris, France	Foliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre)	Nourri, Jean- Baptiste	Vendu	3834			
94	Abigail, femme de Nabal, venant à la rencontre de David, chargée de présents. [Beaucoup de correction, des têtes spirituelles, des draperies d'une belle ordonnance, & une touche légère, feront toujours rechercher les dessins de Romanelli.]		1785-02 24 - 1785-03 14 (This Lot: Mar 3)	Lot 0372 from Sale Catalog F-A819	Paris, France	Foliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre)	Nourri, Jean- Baptiste	Vendu	3834	L'information entre crochets dans le titre apparaît dans le catalogue sous le n° 372 et concerne les lots n° 367 à 372.		Paris, Louvre, Département des Arts graphiques (inv. 3803), con attribuzione a Romanelli ma a lui non riferibile

95	Deux dessins, dont le Ravissement de Saint Paul, au crayon noir & rouge.	crayon noir et rouge	1785-02 24 - 1785-03 14 (This Lot: Mar 7)	Lot 0371 from Sale Catalog F-A819	Paris, France	Folliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre)	Nourri, Jean- Baptiste	Constantin	Inconnue	3834			
96	Ehtra faisant découvrir à Thésée l'épée & les souliers de son père Egée ; à la plume, lavé à l'encre de la Chine ; & la Vérité sous la figure d'une Femme, dessin soigneusement fait au crayon noir & à la sanguine. (Sous ce n° : La Vérité sous la figure d'une Femme)	crayon noir et sanguine	1785-02 24 - 1785-03 14 (This Lot: Mar 10)	Lot 0370[b] from Sale Catalog F-A819	Paris, France	Folliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre)	Nourri, Jean- Baptiste	Prignet	Vendu	3834			
97	Ehtra faisant découvrir à Thésée l'épée & les souliers de son père Egée ; à la plume, lavé à l'encre de la Chine ; & la Vérité sous la figure d'une Femme, dessin soigneusement fait au crayon noir & à la sanguine. (Sous ce n° : Ehtra faisant découvrir à Thésée l'épée & les souliers de son père Egée)	plume et lavis gris	1785-02 24 - 1785-03 14 (This Lot: Mar 10)	Lot 0370[a] from Sale Catalog F-A819	Paris, France	Folliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre)	Nourri, Jean- Baptiste	Prignet	Vendu	3834			
98	Deux dessins, dont Minerve qui combat l'ignorance, à la plume, lavés d'encre de la Chine.	plume et lavis gris	1785/02/24 - 1785-03/14 (This Lot: Mar 11)	Lot 0369 from Sale Catalog F-A819	Paris, France	Folliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre)	Nourri, Jean- Baptiste	Remy	Vendu	3834			
99	Un plafond représentant un sujet allégorique composition à la plume & au bistre rehaussé de blanc.	plume, bistre et rehaus de blanc	1785-02 24 - 1785-03 14 (This Lot: Mar 15)	Lot 0368 from Sale Catalog F-A819	Paris, France	Folliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre)	Nourri, Jean- Baptiste	Constantin	Vendu	3834			
100	La Sybille qui enseigne à Enée le chemin des Enfers, dessin fait à l'encre de la Chine & rehaussé de blanc, sur papier bleu. lignes, largeur 6 pouces 6 lignes (26,3 x 17,5)	encre de Chine et rehaus de blanc, sur papier bleu, hauteur 9 pouces 9 lignes, largeur 6 pouces 6 lignes (26,3 x 17,5)	1785-02 24 - 1785-03 14 (This Lot: Mar 16)	Lot 0367 from Sale Catalog F-A819	Paris, France	Folliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre)	Nourri, Jean- Baptiste	Delalande	Vendu	3834			
101	Quatre Dessins colorés, dont deux très-fins, par Romanelli ; les autres par Ph. Lauri. (Dessins en feuilles) (Sous ce no. : Deux Dessins ; lot no 198[a] par Romanelli)	coloré	1786-01 12 - 1786-01 15 (This Lot: Jan 12)	Lot 0198[a] from Sale Catalog F-A851	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Besse, Claude- Guillaume de	Lebrun Jeune	Vendu	3973			
102	Un Dessin octogone coloré, allégorie pour la Religion. (Dessins montés)	octogone coloré	1786-01 12 - 1786-01 15 (This Lot: Jan 12)	Lot 0038 from Sale Catalog F-A851	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Besse, Claude- Guillaume de	Langlier	Vendu	3973			
103	Un dessin d'après Romanelli, par Monsieur Gérard. (copie par Monsieur Gérard d'après Grov Fr. Romanelli)		1786-01 16 - 1786-01 25 (This Lot: Jan 24)	Lot [A]0047 from Sale Catalog F-A852	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Breteau, Jacques- Laure Le Tomelier de, dit le bailli de Breteau	La Thuillière	Vendu	3974		Ce lot apparaît dans la partie supplément du catalogue.	
104	Quatre Dessins, par Gio Franco Romanelli, Jacopo Cortez & autres. Aétius demande à Justinien sa soeur en mariage. Germanicus refuse l'Empire que lui offrent les Légions, & veut se tuer pour garder la fidélité à Tibère. Défilé d'armée & autres sujets; dessinés à la plume, lavés de bistre & d'encre de la Chine rehaussés de blanc. (Dessins en feuilles) (Sous ce no. : Dessin[s] par Gio Franco Romanelli.)	plume, lavé de bistre & d'encre de chine rehaussée de blanc.	1786-02 06 - 1786-02 23 (This Lot: Feb 6)	Lot 0539[a] from Sale Catalog F-A855	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph), Millotti Jean- (Alphonzo)	Saint- Morys, Charles-Paul- Joseph, Jean- Baptiste de Bourgeois Viatar de	Langlier	Vendu	3980		L'information dans le titre entre crochets apparaît dans le catalogue avant le lot no.511 et concerne les lots nos.511-827. La date de vente de ce lot n'est pas précisée dans la feuille de distribution de la vente à la fin du catalogue.	

105	La Nativité de la Vierge, riche composition de vingt figures, dessiné à la plume, lavé d'encre de la Chine, rehaussé de blanc sur papier bistre. [Dessins encadrés]	plume, lavé d'encre de la Chine, rehaussé de blanc sur papier bistre, L. 14 pouces & demi. H. 19 pouc. (39.1 x 51.3 cm)	1786-02 06 - 1786-02 23 (This Lot: Feb 8)	Lot 0187 from Sale Catalog F-A855	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph), Milliotti (Alphonzo)	Saint-Morys, Charles-Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart de	Paillet	Vendu	3980	L'information dans le titre entre crochets apparaît dans le catalogue avant le lot no.173 et concerne les lots nos.173-510.				
106	Cinq Dessins par Paul Farnati, Romanelli, Panini & autres. La Résurrection de Lazare, dessiné à la plume, lavé d'encre de la Chine & à l'ouïremer, rehaussé de blanc. Sujet allégorique, dessiné à la plume & colorié. Paysage avec figures & animaux, dessiné au crayon noir & colorié, & autres Sujets aussi coloriés. [Dessins en feuilles] (Sous ce no.: Dessin[s] par Romanelli.)	plume, encre de chine, ouïremer, rehaussé de blanc, colorié, crayon noir	1786-02 06 - 1786-02 23 (This Lot: Feb 8)	Lot 0526(b) from Sale Catalog F-A855	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph), Milliotti (Alphonzo)	Saint-Morys, Charles-Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart de	Lenoir	Vendu	3980	L'information dans le titre entre crochets apparaît dans le catalogue avant le lot no.511 et concerne les lots nos.511-827.				
107	Six Dessins, par Polidoro, Solimene, Zucheri, Romanelli & autres. Un Trophée d'une cote d'armes & deux vases. La Descente de la Croix. Les Armoires de la Maison d'Autriche. Saint Thomas d'Aquin assis sur une chaire environnée de figures symboliques, & autres sujets, dessinés à la plume, lavés d'encre de la Chine. [Dessins en feuilles] (Sous ce no.: Dessin[s] par Romanelli.)	plume, lavé d'encre de chine	1786-02 06 - 1786-02 23 (This Lot: Feb 11)	Lot 0537(d) from Sale Catalog F-A855	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph), Milliotti (Alphonzo)	Saint-Morys, Charles-Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart de	Folliot	Vendu	3980	L'information dans le titre entre crochets apparaît dans le catalogue avant le lot no.511 et concerne les lots nos.511-827.				
108	Un dessin de Plafond, la Renommée se voit dans le milieu, & différents sujets de la Fable dans le compartiment du tour; cette composition est faite à la plume, aquarellée par Romanelli, & une copie d'après Polidor. [Dessins en feuilles] (Sous ce no: un dessin, lot n-435[a] par Romanelli)	à la plume, aquarellée	1786-03 11 - 1786-03 21 (This Lot: Mar 11)	Lot 0435(a) from Sale Catalog F-A859	Paris, France	Folliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre), Juliot (Philippe François)	Baudouin	Lenoir	Vendu	4000					
109	Trois compositions diverses, à la plume & au crayon rouge, dont Moïse secourant les filles de Jethro. Des compositions nobles & élevées, les grâces qui regnent dans les airs de tête, & la touche facile que l'on trouve dans les Ouvrages de Romanelli, lui ont acquis, à juste titre, l'estime des gens de goût. [Dessins en feuilles]	à la plume & au crayon rouge	1786-03 11 - 1786-03 21 (This Lot: Mar 11)	Lot 0206 from Sale Catalog F-A859	Paris, France	Folliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre), Juliot (Philippe François)	Peyron, Pierre	Constantin	Vendu	4000					Los Angeles, County Museum, inv. M.75.46
110	Loth & ses filles, & la fuite des Troyens après l'embrassement d'Iliou, à la plume & au bistre, le second rehaussé de blanc, & une étude de plafond à la sanguine. [Dessins en feuilles] (Sous ce no: un dessin à la sanguine; étude de plafond)	à la sanguine	1786-03 11 - 1786-03 21 (This Lot: Mar 11)	Lot 0205(c) from Sale Catalog F-A859	Paris, France	Folliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre), Juliot (Philippe François)	Peyron, Pierre	Constantin	Vendu	4000					
111	Loth & ses filles, & la fuite des Troyens après l'embrassement d'Iliou, à la plume & au bistre, le second rehaussé de blanc, & une étude de plafond à la sanguine. [Dessins en feuilles] (Sous ce no: un dessin à la plume & au bistre, rehaussé de blanc; la fuite des Troyens après l'embrassement d'Iliou)	à la plume & au bistre rehaussé de blanc	1786-03 11 - 1786-03 21 (This Lot: Mar 11)	Lot 0205(b) from Sale Catalog F-A859	Paris, France	Folliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre), Juliot (Philippe François)	Peyron, Pierre	Constantin	Vendu	4000					

112	Loth & ses filles, & la fuite des Troyens après l'embarquement d'Ilion, à la plume & au bistre. Le second rehaussé de blanc, & une étude de plufond à la sanguine. [Dessins en feuilles] (Sous ce no. : un dessin à la plume & au bistre; Loth & ses filles)	à la plume & au bistre	1786-03 11 - 1786-03 21 (This Lot: Mar 11)	Lot 0205[a] from Sale Catalog F-A859	Paris, France	Foliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre), Juliot (Philippe François)	Peyron, Pierre	Constantin	Vendu	4000			
113	Le repos en Égypte, composition de six figures, faite avec esprit à la plume, & légèrement aquarellé. [Dessins en feuilles]	à la plume & légèrement aquarellé, hauteur 6 pouces 10 lignes, largeur 9 pouces 6 lignes (18,4 x 25,6)	1786-03 11 - 1786-03 21 (This Lot: Mar 11)	Lot 0204 from Sale Catalog F-A859	Paris, France	Foliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre), Juliot (Philippe François)	Peyron, Pierre; Baudouin	Constantin	Vendu	4000			
114	La séparation de Jacob & de Laban, composition de plus de trente Figures & Animaux, dans un riche fond de Paysage.	ovale gauche, Hauteur 9 pouces, largeur 11 pouces 8 lignes (24,3 x 31,4 cm)	1786-04 24 - 1786-04 29 (This Lot: Apr 24)	Lot 0112 from Sale Catalog F-A868	Paris, France	Foliot (Julien), Regnault- Delalande (François Léandre)	Bergeret de Grancourt, Pierre- Jacques- Onésyme Léandre)	Bellot	Vendu	4027			
115	Six Dessins de Romanelli, le Guide, Berghem & autres. [Dessins en feuilles] (Sous ce no. : Dessin(s))		1786-05 17 - 1786-05 18 (This Lot: May 17)	Lot 0108[a] from Sale Catalog F-A874	Paris, France	Lebrun (Joseph Alexandre)	P., de	Inconnue	4049				
116	L'Éloquence près du temple de Mémoire, semble annoncer aux Muses que leur nom y est inscrit; ce dessin capital est sur papier lavé au bistre & rehaussé de blanc.	plume & au bistre, sur papier blanc. Hauteur 9 pouces, largeur 5 pouces & demi. (24,3 x 14,8 cm)	1787-01 22 and following days (This Lot: Jan 22)	Lot 0247 from Sale Catalog F-A888	Paris, France	Lebrun (Joseph Alexandre)		Langlier	Vendu	4126			
117	Un dessin à la plume, & à l'encre de la Chine, représentant une cérémonie Religieuse.	plume & à l'encre de la Chine, Hauteur 9 pouces, largeur 7 pouces (24,3 x 18,9 cm)	1787-01 22 and following days (This Lot: Jan 22)	Lot 0247a from Sale Catalog F-A888	Paris, France	Lebrun (Joseph Alexandre)		Constantin	Vendu	4126			
118	Trois Compositions, faites avec esprit, à la plume, lavées au bistre, par Romanelli. [Dessins en feuilles]	à la plume, lavées au bistre	1787-02 12 - 1787-02 17 (This Lot: Feb 12)	Lot 0167 from Sale Catalog F-A892	Paris, France	Foliot (Julien), Regnault Delalande (François Léandre)			Vendu	4142			
119	Un Repos en Égypte; composition agréable de cinq figures, à la plume, et coloriée.	plume, largeur 11 pouces et demi, hauteur 9 pouces (31 x 24,3 cm)	1787-04 02 and following days (This Lot: Apr 2)	Lot 0032 from Sale Catalog F-A898	Paris, France	Constantin (Guillaume Jean)			Inconnue	4169			
120	Cinq Dessins de Romanelli, Ciroferi, Bourdon, Bourguignon & Rembrants. (Sous ce no. : un dessin.)		1787-05 14 - 1787-05 23 (This Lot: May 14)	Lot 0422[a] from Sale Catalog F-A902	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Collot, Louis-Jean- François	Devilleneuve	Vendu	4188	Ce lot apparaît dans la catégorie des dessins en feuilles.		
121	Huit Dessins de Romanelli, Bourdon, Le Sueur, Boucher & autres maîtres. (Sous ce no. : des dessins.)		1787-05 14 - 1787-05 23 (This Lot: May 14)	Lot 0425[a] from Sale Catalog F-A902	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Collot, Louis-Jean- François		Vendu	4188	Ce lot apparaît dans la catégorie des dessins en feuilles.		
122	Six Dessin par Jules Romain, Romanelli, Perino Delvaga, F. Mola, Lanfranco, Tassi. (Sous ce no. : un dessin)		1787-05 14 - 1787-05 23 (This Lot: May 14)	Lot 0418[b] from Sale Catalog F-A902	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Collot, Louis-Jean- François	Constantin	Vendu	4188	Ce lot apparaît dans la catégorie des dessins en feuilles.		

123	Une Femme debout relevant un voile qui lui couvre la tête ; elle est appuyée contre un terre au bas duquel on voit deux masques. Ce dessin agréable, précieux & très-terminé, est aux trois crayons sur papier blanc. [Dessins montés]	trois crayons sur papier blanc. Hauteur 20 pouces, largeur 15 p. (54 x 37,5 cm)	1787-11 26 and following days (This Lot: Nov 26)	Lot 0132 from Sale Catalog F-A912	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Vaudreuil, Joseph-Hyacinthe-François de Paule de Rignaud, comte de	LeBrun lé	Vendu	4223			
124	La Fortune. Cette déesse est personnifiée, tenant d'une main la foudre, et de l'autre laissant échapper de sa main une couronne, et autres joyaux qui la caractérisent ; dessin précisément exécuté aux trois crayons. Hauteur 18 pouces, largeur 13 pouces.	trois crayons, Hauteur 18 pouces, largeur 13 pouces (48,6 x 35,1 cm)	1787-12 06	Lot 0081 from Sale Catalog F-A914	Paris, France	Constantin (Guillaume Jean)			Inconnue	4228			
125	Deux Dessins colorés & d'une conservation parfaite ; l'un représente Alexandre recevant des présents ; l'autre l'Enlèvement des Sabines. Ces deux morceaux, aussi beaux de composition que parfaits, & rares à rencontrer, proviennent de la magnifique collection de Mgr. le Prince de Conti.	coloré	1787-12 17 - 1787-12 22 (This Lot: Dec 17)	Lot 0028 from Sale Catalog F-A916	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	La Mure, duc de Desmarets; Rohan-Chabot	Duval	Vendu	4235	1773-05 24 LEMPERE UR 225; 1777-04 08 CONTI 987	Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 55298 - RF 5299	
126	Quatre Dessins, sujets d'Histoire & Cartouches d'ornement [par Imparato, Romanelli et Palmieri], (Sous ce no. : Dessin[s])		1788-01 21 and following days (This Lot: Jan 21)	Lot 0121[b] from Sale Catalog F-A919	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)			Inconnue				
127	Enée dans la forêt prenant le rameau d'or. Cette belle composition est à la plume et au bistre, rehaussé de blanc. Ce dessin peut servir de pendant au P. de Cortonne, tel qu'il a toujours été.	plume et bistre rehaussé de blanc	1788-03 17 and following days (This Lot: Mar 17)	Lot 0037 from Sale Catalog F-A927	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre), Constantin (Guillaume Jean)	Bellanger	Constantin	Vendu	4286	1764-12 17 LECLERC 463; 1771-01 04 PABAS 0301; 1779-03 09 PETERS 0169	Vienne, Albertina, inv. 1008, disegno preparatorio per la stampa di Bloemaert	
128	Six Dessins, Sujets divers, par le Palme, Romanelli, P. Candide, L. Cangiage, &c., dont un Sujet de Sainte-Famille, à la Plume, lavé d'indigo. (Sous ce no. : Dessin[s])		1788-03 26 and following days (This Lot: Mar 26)	Lot 0146[b] from Sale Catalog F-A928	Paris, France	Foliot (Julien), Regnaud Delalande (François Léandre)		Quayla	Vendu	4290			
129	Neuf Dessins de Zucaro, Romanelli & autres. (Sous ce n° : dessins de Romanelli.)		1788-04 01 and following days (This Lot: Apr 1)	Lot 0064[b] from Sale Catalog F-A929	Paris, France	Lebrun (Joseph Alexandre)	Saint-Julien, Louis-Guillaume Baillet, Baron de		Inconnue	4293 and 4300			
130	Quatre Dessins de Paul Véronèse, Pesarese, Romanelli & autres. (Sous ce n° : dessin de Romanelli.)		1788-04 01 and following days (This Lot: Apr 1)	Lot 0032[c] from Sale Catalog F-A929	Paris, France	Lebrun (Joseph Alexandre)	Saint-Julien, Louis-Guillaume Baillet, Baron de		Inconnue	4293 and 4300			
131	Le Mariage de Ste. Catherine, l'on y voit la Vierge assise sur des nues, avec l'enfant Jésus qui met une bague au doigt de Ste. Catherine qui est à genoux, devant lui, & dans le haut une gloire formée de cinq Têtes de Cherubins ; ce dessin est savamment fait à la pierre noire, l'on en connoît l'estampe gravée par le Capitaine Baillie amateur.	à la pierre noire. De 7 pouc. de hauteur sur 6 pouc. de largeur (18,9 x 16,2 cm)	1789-02 05 and following days (This Lot: Feb 5)	Lot 0062 from Sale Catalog F-A946	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	Bertels, Jean J., from catalog. Bert heels		Inconnue	4501		Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3790	

132	Deux Dessins: l'un sur papier bleu à la plume & à l'encre de la Chine rehaussé de blanc, représentant la Madeleine dans le désert. Ce dessin est de forme ronde. L'autre de Romanelli, largement fait à la plume & au bistre rehaussé de blanc, représente les armes de France surmontées d'une légende. (Sous ce no: Les armes de France par Romanelli)		1789-02 09 and following days (This Lot: Feb 9)	Lot 0610[b] from Sale Catalog F-A947	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)		Lebrun Je	Vendu	4391 and 4396	1791-03 30 QUINBEAUX 44		
133	Un Dessin à la plume lavé à l'encre de la Chine sur papier blanc, représentant la mort de Clorinde, composition de six figures, spirituellement rendue & remplie d'expression.	plume, lavés à l'encre de Chine sur papier blanc	1789-02 09 and following days (This Lot: Feb 9)	Lot 0609 from Sale Catalog F-A947	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Clochers; Santerre; Orion	Marrini	Vendu	4391 and 4396		Forse il disegno della Morte di Belinda a Vienna, Albertina. inv. 1005, preparatorio per l'incisione di K. Audran	
134	Un Dessin à la plume, lavé au bistre, mêlé d'encre de la Chine, représentant Renaud & Armide dans la forêt enchanlée, ce dessin de quatre figures est du beau faire de ce Maître.	plume, lavés bistre et encre de Chine, haut 7 pouces, larg. 9 pouces (18,9 x 24,3 cm)	1789-02 09 and following days (This Lot: Feb 9)	Lot 0415 from Sale Catalog F-A947	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Clochers; Santerre; Orion	LeBrun lè	Vendu	4391 and 4396			
135	Seize dessins par Romanelli, Salvator Rosa, André Delisarte, Corneille & autres. (Sous ce no: Dessins)		1790-01 18 and following days (This Lot: Jan 18)	Lot 0149[a] from Sale Catalog F-A974	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Boyer de Fonscolombe, Jean-Baptiste-Laurent	Delfesne	Vendu	4511			
136	Dix-huit dessins Italiens par Romanelli, Ciroferri, Polidoro, Vannus, Pierre de Corone, Pierre Testa, Benedette & autres bons maîtres. Ce lot est rempli de dessins capitaux & intéressants. (Sous ce no: Dessins)		1790-01 18 and following days (This Lot: Jan 18)	Lot 0145[a] from Sale Catalog F-A974	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Boyer de Fonscolombe, Jean-Baptiste-Laurent	Cheriau	Vendu	4511			
137	Trente dessins Italiens par le Guerchin, Joseph Pin, Salvator Rosa, Primaticcio, Pierre de Corone, Romanelli, le Guide, Jules Romain & autres. (Sous ce no: Dessins)		1790-01 18 and following days (This Lot: Jan 18)	Lot 0144[f] from Sale Catalog F-A974	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Boyer de Fonscolombe, Jean-Baptiste-Laurent	Lauriet	Vendu	4511			
138	La Madeleine dans le désert, dessin touché avec esprit, à la plume, lavé d'encre & rehaussé de blanc, par Ph. Lauri & les Armes de France, accompagnées d'un guerrier & d'une femme, sous l'emblème de la force, par Romanelli. [Dessins en feuilles] (Sous ce no: Les Armes de France, accompagnées d'un guerrier & d'une femme, sous l'emblème de la force: lot no.44[d] par F. Lauri)		1791-03 30 and following days (This Lot: Mar 30)	Lot 0044[b] from Sale Catalog F-A1003	Paris, France	Folliot (Julien), Regnault-Delaunay (François-Léandre)	Quinbeaux		Inconnue	4699	1789-02 09 610	L'information entre crochets dans le titre apparaît avant le lot no.39 et concerne les lots nos.39 à 94.	
139	L'autre [Cadre] contenant un dessin colorié, par Romanelli, représentant Cincinnatus appuyé sur sa bêche, et devant la porte de sa cabane: Les Députés de Rome viennent lui remettre le commandement. Le tableau en a été exécuté dans les bains de la Reine au Louvre. Le troisième est un dessin de Cuypp, colorié. Ces dessins seront détaillés ou vendus ensemble, au gré des amateurs. [Deux Cadres composés chacun de 3 dessins dont deux paysages, par Claude le Lorrain; un dessin chaque cadre. Ils viennent de la vente de M. le prince de Conti, no.1070] [Dessins montés de différents maîtres] (Sous ce no: Cincinnatus appuyé sur sa bêche)		1791-04 11 - 1791-05 08 (This Lot: May 2)	Lot 0316[b] from Sale Catalog F-A1006	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Lebrun, Jean Baptiste-Pierre	Constantin	Vendu	4705		Dans le titre, la première phrase entre crochets provient du lot no.39 et concerne les lots 315 et 316. La deuxième phrase entre crochets apparaît avant le lot no.313 et concerne les lots nos.313 à 325.	
140	Une Femme debout, relevant un voile qui lui couvre la tête; elle est appuyée contre un terre au bas duquel on voit deux masques. Ce dessin agréable, précieux et très-terminé, est aux trois crayons sur papier blanc. Hauteur, 20 pouces; largeur, 15 pouces. Il vient de la vente de M***, lundi 26 novembre 1787, no.132. [Dessins montés des écoles d'Italie]	aux trois crayons sur papier blanc, Hauteur, 20 pouces; largeur, 15 pouces (54 x 40,5 cm)	1791-04 11 - 1791-05 08 (This Lot: May 2)	Lot 0257 from Sale Catalog F-A1006	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Lebrun, Jean Baptiste-Pierre	LeBrun Lè	Vendu	4705	1791-11 15 PALLB 0150 0132	1787-11 26 PALLEB 0132	L'information entre crochets dans le titre apparaît dans le catalogue avant le lot no.231 et concerne les lots n os.231 à 263.

141	Différents personnages prosternés à l'apparition d'un saint Evêque, qui est représenté dans une gloire & environné de plusieurs Anges ; très-beau dessin arrêté à la plume & lavé à l'encre de la Chine sur papier gris. (29,7 x 21,6 cm)	1791-04 19	Lot 0024 from Sale Catalog F-A1007	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)	La Mure, de	Inconnue	4712			
142	Minerve qui combat l'ignorance représentée par un homme avant des oreilles d'âne, et tenant une massue ; dans le haut, trois enfants ailés, dont un bat un tambour ; ce beau dessin est à la plume, et lavé d'encre de la Chine ; par Jean-François Romanelli. De la vente de M. Nourri, 40 liv. 3 s. [Collection De Dessins en feuilles des Maîtres distingués, des Ecoles d'Italie, des Pays-Bas et de France ; le plus grand nombre est collé et ajusté proprement avec filets d'or.]	1791-05 02 and following days (This Lot: May 2)	Lot 0363 from Sale Catalog F-A1009	Paris, France	Remy (Pierre), Lebrun (Joseph Alexandre)	Du Charteaux [ou autres]	Vendu	4722		L'information entre crochets dans le titre apparaît dans le catalogue avant le lot no.347 et concerne les lots nos.347-505.	
143	Une Femme de bout, relevant un voile qui lui couvre la tête ; elle est appuyée contre un terre oval, duquel on voit sortir deux masques ; ce dessin agréable, précieus et très-terminé, est aux trois crayons, sur papier blanc. -- Hauteur, 20 pouces ; largeur, 15. Il vient de la vente de M***, lundi, 26 novembre 1787, no.132, vendu 75 liv.	1791-11 15 and following days (This Lot: Nov 15)	Lot 0150 from Sale Catalog F-A1013	Paris, France	Lebrun (Joseph Alexandre)		Inconnue	4807	1793-04 29 PALEB 0440	1791-05 02 PALEB 0257	
144	Par Romanelli, un idem. [beau Dessin] [Dessins en feuille]	1791-12 28 and following days (This Lot: Dec 28)	Lot 0065 from Sale Catalog F-A1016	Paris, France			Inconnue	4824			L'information entre crochets dans le titre apparaît dans le catalogue avant le lot no.60 et concerne les lots nos.60 à 87.
145	Six Dessins par Romanelle, Lamagn & autres. [Dessins en feuilles] (Sous ce no. : Dessin[s])	1793-01 21 and following days (This Lot: Jan 21)	Lot 0083[a] from Sale Catalog F-A1040	Paris, France	Constantin (Guillaume Jean)	Joubert, Philippe-Laurent de, baron de Sommières et de Montredon	Inconnue	4982			L'information entre crochets dans le titre apparaît dans le catalogue avant le lot no.47 et concerne les lots nos.47 à 251.
146	Un Dessin de Romanelle, sujet allégorique à la plume lavé de bistre. [Dessins en feuilles]	1793-01 21 and following days (This Lot: Jan 21)	Lot 0063 from Sale Catalog F-A1040	Paris, France	Constantin (Guillaume Jean)	Joubert, Philippe-Laurent de, baron de Sommières et de Montredon	Inconnue	4982			L'information entre crochets dans le titre apparaît dans le catalogue avant le lot no.47 et concerne les lots nos.47 à 251.
147	Treize dessins, études et compositions, par Lesueur, Romanelli, Ant. Watteau, etc. que seront détaillés. [Dessins Montés] (Sous ce no. : Dessin[s])	1793-04 29 and following days (This Lot: Apr 29)	Lot 0471[b] from Sale Catalog F-A1052	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre), Paillet (Alexandre Joseph)	Donieux, Vincent ou autres	Inconnue	5049			Le lot no 471 a été divisé en quatre lots de la vente. Une annotation manuscrite portée sur l'exemplaire AAP II du catalogue indique quatre prix, quatre dessins par 12 livres, quatre dessins par 84 livres, un autre deux dessins par 18 livres, et trois dessins par 50 livres, sans nom d'acheteur. Nous ne savons pas à quels dessins exactement ces prix s'appliquent.

148	Une femme debout, relevant un voile qui lui couvre la tête ; elle est appuyée contre un terre au bas duquel on voit deux musques. Ce dessin agréable, précieus & très-terminé, est aux trois crayons sur papier blanc. Haut. 20 p. larg. 15 p. No. 257 de mon catalogue. [Dessins Monés]	trois crayons sur papier. Haut. 20 p. larg. 15 p. (54 x 40,5 cm)	1793-04 29 and following days (This Lot: Apr 29)	Lot 0440 from Sale Catalog F-A1052	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre), Paillet (Alexandre Joseph)	Donjeux, Vincent ou autres	Le Brun	Vendu	5049		1794-01 06 PALEB 0085	1791-04 11 PALEB 0257 LE BRUN; 1791/1/15 PALBI 0150	
149	Une Femme debout, relevant un voile qui lui couvre la tête ; elle est appuyée contre un terre, au bas duquel on voit deux musques. Ce dessin agréable, précieus & très-terminé, est aux trois crayons sur papier blanc. Haut. 20 po. larg. 15. Il vient de la vente de M...., Lundi 26 Nov. 1787, No.32.	aux trois crayons sur papier blanc. Haut. 20 po. larg. 15 (54 x 40,5 cm)	1794-01 06 - 1794-01 08 (This Lot: Jan 6)	Lot 0085 from Sale Catalog F-A1075	Paris, France	Lebrun (Jean Baptiste Pierre)	Lebrun, Jean Baptiste-Pierre	Guerin	Vendu	5144		1793-04 29 PALEB 0440		
150	Une jeune Femme sous l'emblème de la Fortune. Dessin soigneusement fait à la pierre noire mêlée de sanguine, par F. Romanelli. [Dessins encadrés]	à la pierre noire mêlée de sanguine	1794-03 15 - 1794-03 19 (This Lot: Mar 16)	Lot 0006 from Sale Catalog F-A1081	Paris, France	Regnault Delalande (François Léandre)			Vendu	5168	L'information entre crochets dans le titre apparaît dans le catalogue avant le lot no.1 et concerne les lots nos.1 à 43.			
151	Une jeune Femme debout, en partie enveloppée d'une draperie, dessinée à la pierre noire, mêlée de sanguine, par Romanelli. [Dessins en feuilles]	à la pierre noire, mêlée de sanguine	1794-11 15 - 1794-11 19 (This Lot: Nov 16)	Lot 0036 from Sale Catalog F-A1090	Paris, France	Regnault Delalande (François Léandre)			Inconnue	5247	L'information entre crochets dans le titre apparaît dans le catalogue avant le lot no.36 et concerne les lots nos.36 à 52.			
152	Deux sujets ; esquisses de plafond, ou l'on plusieurs divinités, dessins à la pierre noire.	pierre noire	1796-12 27 - 1796-12 31 (This Lot: Dec 29)	Lot 0068 from Sale Catalog F-A1139	Paris, France	Regnault Delalande (François Léandre)	Lempereur, Jean-Baptiste-Denis	Bourdige	Vendu	5518	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie "Dessins encadrés & en feuilles, École d'Italie".			
153	Une Femme endormie, entourée de ses suivantes, & surprise par un guerrier ; dessin à la plume & à l'encre, par J.F. Romanelli.	plume et l'encre	1797-04 05 - 1797-04 06 (This Lot: Apr 5)	Lot 0008 from Sale Catalog F-A1151	Paris, France	Regnault Delalande (François Léandre)	Martini, Pietro Antonio	Poullain	Vendu	5571	Ce lot apparaît dans le catalogue dans la partie "Dessins Encadrés".			
154	Eighteen [drawings], by Romanelli, &c.		1797-06 10 - 1797-06 14 (This Lot: Jun 12)	Lot 0005 from Sale Catalog Br-A2238	London, England		Saint-Morys, Etienne Bourgevin Vialart, comte de Woolley		Bought in, 0.3 pounds (WCL)	5617				
155	Seven [Drawings], historical by Romanelli, S. Ricci, &c. (THIS LOT: Drawing[s] by Gov. Fr. Romanelli)		1797-06 10 - 1797-06 14 (This Lot: Jun 12)	Lot 0043[a] from Sale Catalog Br-A2238	London, England		Saint-Morys, Etienne Bourgevin Vialart, comte de Woolley	Everingham [?] is WCL	Sold, 0.5 pounds for lots 43[a] and 43[b] (WCL)	5617				
156	Doze autres [dessins], par Romanelli, Thien, & autres. [Dessins en feuilles] (Sous ce no.: Dessin[s])		1798-10 12	Lot 0160[a] from Sale Catalog F-A1189	Paris, France	Paillet (Alexandre Joseph)			Inconnue	5811	L'information entre crochets dans le titre apparaît dans le catalogue avant le lot no.147 et concerne les lots nos.147 à 191.			
157	Twenty-four, by Romanelli, &c. (THIS LOT: Drawing[s] by Gov. Fr. Romanelli)		1799-03 02	Lot 0003 from Sale Catalog Br-A2390	London, England		Saint-Morys, Etienne Bourgevin Vialart, comte de Woolley	Woolley is WCL	Sold, 0.4 pounds (WCL)	5875				
158	Twenty-one, by Perugino, Romanelli, &c. (THIS LOT: Drawing[s] by Gov. Fr. Romanelli)		1799-03 02	Lot 0005[b] from Sale Catalog Br-A2390	London, England		Saint-Morys, Etienne Bourgevin Vialart, comte de Woolley	Buzaso is WCL	Sold, 0.4 pounds for lots 5[a] & 5[b] (WCL)	5875				

APPENDICE III

CATALOGO CRONOLOGICO DELLE INCISIONI DA GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

N. 1

MICHEL NATALIS (Liegi, 1610 – Liegi, 1668)

Sarcofago di santa Rosa da Viterbo

1635

Iscr.: in basso a destra sul basamento dell'urna "Fr. Romanell. Viterb. del." e "M. Natalis fec."; nella cartella contenente la dedica "Viterbij – V. Ianuarij 1635 / Hieronymus Victs – Can.^{cus} Viterbien".

Bibl: Mariette 1740-1770, VII, f. 126; Renier 1868, pp. 92-93 n° 29; Hollstein *Dutch & Flemish*, XIV, p. 128; Kerber 1973, pp. 133, 162 n. 2; Kerber 1979, pp. 1, 10 n. 1; Kerber 1983, pp. 34, 53 fig. 1, 114 n. 10.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol; 34,7 x 34,1 cm.

L'incisione, raffigurante il corpo di santa Rosa all'interno di una ricca urna coronata da due angeli, reca la data 5 gennaio 1635 e una dedica al vescovo di Viterbo, Tiberio Muti (1574-1636), rivolta dal canonico viterbese Hieronymus Victs, che potrebbe identificarsi con Girolamo Vittori, autore di una biografia della santa (1616). Menzionando i testi ottocenteschi di Camilli (1824) e Moroni (1861), Kerber ritiene che l'incisione possa prendere a modello un perduto dipinto di Romanelli eseguito nella sacrestia della chiesa di Santa Maria del Poggio a Viterbo, primo luogo di sepoltura della santa. Del foglio qui riprodotto, lo studioso tedesco menziona un altro esemplare – probabilmente un diverso stato – conservato nella Biblioteca Albertina di Vienna che si differenzia solamente per la forma dello stemma del dedicatario.

N. 2

JOHANN FRIEDRICH GREUTER (Strasburgo, 1590-1593 ca. – Roma, 1662)

frontespizio delle *Orationes* di Giovanni Battista Ferrari

1635

Iscr.: in basso "Fr. Romanell Viterb. delin. – F.G. inc."

Bibl.: Gori Gandellini 1771, II, p. 119; De Backer, De Backer, Carayon, Sommervogel 1892, p. 677; Boffito 1922, p. 80; Kerber 1979, pp. 7, 15 n. 58; Kerber 1983, pp. 34, 54 fig. 2, 114-115 nn. 11-14.

Stato descritto:

L'incisione fu eseguita come frontespizio per la quarta edizione delle *Orationes* del padre gesuita Giovanni Battista Ferrari (1584 ca.-1655), edita a Roma nel 1635 e dedicata al cardinale Francesco Barberini. Un errore di lettura del monogramma e dell'*incidit* ha dato vita alla fine dell'Ottocento ad un fittizio incisore, Francesco Cimi, riportato come autore di quest'unica incisione dagli autori successivi, tra i quali lo stesso Kerber (1983, pp. 114-115 n. 13) che attribuisce ad una svista di Gori Gandellini la menzione nel catalogo di Greuter di "un piccol Frontespizio del libro intitolato: *Orationes* [...], in cui è una figura di una femmina con una rosa in mano". La dedica rivolta al cardinal nepote giustifica il ricorso per il disegno del frontespizio all'artista viterbese protetto e favorito dal Barberini. La prima edizione del 1625 presentava un frontespizio, realizzato dallo stesso incisore, su disegno di Domenichino.

N. 3

JOHANN FRIEDRICH GREUTER (Strasburgo, 1590-1593 ca. – Roma, 1662)

La Chiesa riceve l'omaggio di un soldato, antiporta dell'*Ecclesiasticae et saecularis potestatis contentio* di Friedrich Hillebrinck

1636

Inscr.: in basso a sinistra “IFr. Romanell. delin.”; in basso a destra “IF. Greuter incid.”; nel margine inferiore “Anno 1636”.

Bibl.: Mariette 1740-1770, III, f. 296; Hollstein *German*, XII, p. 59 n° 40; Kerber 1973, pp. 133, 162 n. 3; Kerber 1983, pp. 35, 55 fig. 2, 115 n. 21; Franchi 1994, p. 184.

Stato descritto: Roma, Biblioteca Casanatense, vol. misc. 1257/31, 20,5 x 14 cm – Esemplici esistenti anche a Parigi presso la Bibliothèque Sainte-Geneviève e la Bibliothèque Mazarine

Il foglio inciso da Greuter è l'antiporta del componimento intitolato *Ecclesiasticae et saecularis potestatis contentio* dedicato all'arcivescovo di Colonia, Ferdinando di Wittelsbach (1577-1650) da Friedrich Hillebrinck, alunno del Collegio Germanico-Ungarico di Roma. Il componimento, stampato nel 1636, fu declamato in occasione della difesa delle tesi filosofiche del giovane convittore avvenuta il 24 febbraio dello stesso anno, come indicato nell'esemplare della Biblioteca Casanatense.

N. 4

MICHEL NATALIS (Liegi, 1610 – Liegi, 1668)

Giove libera Saturno, antiporta del *Seculum Barberinum sive aetas aureas*
1636

Inscr.: in basso a sinistra “IFr. Romanell. Viterb. del.”; in basso al centro “M. Natalis Fecit Romæ”.

Bibl.: Huber 1793, p. 150; Renier 1868, p. 122 n° 79; Hollstein *Dutch & Flemish*, XIV, p. 129; Kerber 1973, pp. 139, 141 fig. 15, 165 n. 26; Franchi 1994, p. 184; Franchi 2007, p. 347.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Snr-3 (Natalis); 23,7 x 17,2 cm

Renier e Kerber hanno riconosciuto nel foglio con la liberazione di Saturno un encomio rivolto alla famiglia Barberini – un'ape orna lo scettro portato da uno dei due putti – senza però indicarne il contesto. Il foglio costituisce l'antiporta del libretto contenente un componimento dedicato al cardinale Francesco Barberini dal titolo *Seculum Barberinum sive aetas aureas*. L'ode, edita nel 1636, fu messa in musica al Collegio Romano l'anno seguente nel corso della tesi in filosofia del convittore Lorenzo Raggi (1615-1687). L'incisione, come l'intero libretto, rende omaggio alla famiglia Barberini e al pontificato di Urbano VIII attraverso il mito del regno di Saturno e del ritorno dell'età aurea, tema ripreso nel grande foglio di tesi per Lorenzo Raggi inciso su disegno di Romanelli da Greuter e Bloemaert nel 1637 (cfr. N. 5).

N. 5

JOHANN FRIEDRICH GREUTER (Strasburgo, 1590-1593 ca. – Roma, 1662) e **CORNELIS BLOEMAERT** (Utrecht, 1603 ca. – Roma, 1692)

Aureum saeculum
1637

Inscr.: in basso al centro sopra la cornice del finto arazzo “JFran. Romanell. Viterb. delin. – JFed. Greuter incid. Romæ”; in alto a sinistra, sopra la voluta sostenuta dal telamone “C. Bloemaert sc.”; in basso a sinistra sotto il testo della tesi “C. Bloemaert sculp.”.

Bibl.: Mariette 1740-1770, I, ff. 249, 251; Le Blanc 1854, I, p. 375, n° 67; Hollstein *Dutch & Flemish*, II, p. 74 n° 67; Hollstein *German*, XII, p. 64 n° 53; Kerber 1973, pp. 142 fig. 17, 165 n. 29; Kerber 1979, pp. 2, 11 n. 11; Kerber 1983, pp. 37, 116 n. 27; Rice 1999, pp. 152-153, 157 fig. 6.8; Merz 2005, pp. 174, 460 n. 52.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol., ff. 93-95; 132 x 80 cm [i tre fogli assieme]; 41,8 x 80 cm [I], 51,5 x 80 cm [II], 38,7 x 80 cm [III]

Il grande foglio fu realizzato nel 1637 in occasione della difesa della tesi in filosofia sostenuta da Lorenzo Raggi presso il Collegio Romano. L'incisione, composta da tre fogli, è frutto della collaborazione tra il più anziano Greuter e il più giovane Bloemaert: al primo spetta l'esecuzione della composizione centrale con il finto arazzo nel quale è raffigurato il Regno di Saturno, coronato dallo stemma del cardinale Francesco Barberini, al secondo si deve invece la realizzazione della ricca

cornice architettonica animata da varie figure e dal ritratto del dedicatario e recante il testo delle conclusioni e l'omaggio del cardinale. L'età aurea barberiniana è celebrata dallo stesso Lorenzo Raggi anche in un componimento edito nel 1636 declamato in occasione della laurea e ornato da un'antiporta realizzata Natalis su disegno di Romanelli (cfr. N. 4) nella quale è rappresentata la liberazione di Saturno e il rinnovamento dell'età aurea.

Merz ha riconosciuto in un disegno venduto a New York da Christie's il 22 gennaio 2004 (lot 48) una prima idea per un angolo superiore della cornice incisa da Bloemaert. Kerber infine menziona un altro disegno raffigurante la parte centrale con il finto arazzo, probabilmente una copia da un originale di Romanelli, presente nella collezione di sir Robert Mond (Borenius – Wittkower 1938, p. 54).

Nelle sue note Mariette descrive un altro stato dell'incisione, eseguito da un anonimo incisore e recante lo stemma del marchese di Louvois (cfr. N. 74). Inoltre, alcune delle figure allegoriche rappresentate da Greuter furono riprese con lievi modifiche e reimpiegate in un'incisione realizzata da Jean Valdor col ritratto di Anna d'Austria (cfr. N. 73). Dall'incisione deriva anche una delle figure impiegate da Michel Lasne per un ritratto (cfr. N. 71).

N. 6

MICHEL NATALIS (Liegi, 1610 – Liegi, 1668)

I pastori Cromi e Mnasillo e la ninfa Egle legano Sileno addormentato
1637 ca.

Bibl.: Huber 1803, p. 908; Renier 1868, pp. 123-124, nn° 81-82; Hollstein *Dutch & Flemish*, XIV, p. 129; Kerber 1973, pp. 154 fig. 38, 169 n. 76; Rice 2007 (2008), p. 243 n° 28.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Snr.3 (Natalis Michel), 26 x 35 cm

La presenza del motto del Seminario Romano – “POMIS SUA NONIMA SERVANT” – ha permesso a Rice di riconoscere nel foglio un'incisione per una tesi sostenuta presso il seminario ed ispirata ad un'egloga di Virgilio (*Bucoliche*, VI, vv. 13-22). Lo stemma del convittore Cristoforo Schinchinelli è posto sulla balaustra dell'edificio sulla cui trabeazione è iscritto il motto dell'istituzione. Il giovane frequentò il seminario tra il 1632 al 1637, anno, quest'ultimo, nel quale dovrebbe collocarsi la difesa di laurea. Dell'invenzione si conoscono altri due stati ricordati e in parte pubblicati da Kerber, nei quali è soppresso il motto del seminario. Un primo foglio è dedicato da un non identificato personaggio – il cui stemma è raffigurato nell'angolo destro – ad un cardinale della famiglia Crescenzi, Pier Paolo (1572-1645) secondo lo studioso; una luna crescente è raffigurata in cielo, mentre lo stemma della famiglia è posto sull'edificio sul quale campeggia la scritta “CRESCENTE CRESCENT”. Un secondo foglio invece, già segnalato da Renier, presenta l'iscrizione “SAPIENTIA VICTRICI”, la luna crescente in cielo, la figura femminile con un sole in petto e lo stemma non ancora completato.

N. 7

JOHANN FRIEDRICH GREUTER (Strasburgo, 1590-1593 ca. – Roma, 1662)

Ostilio Rutilio e il prodigio delle api
1638

Inscr.: [III] sullo zoccolo in basso a sinistra “JFran. Romanell' Viterb. delin.”, in basso a destra “JFed. Greuter incid.”, nel cartiglio “Anno MDCXXXVIII”.

Bibl.: Mariette 1740-1770, III, f. 297; Kerber 1983, pp. 38, 57 fig. 5, 117 nn. 39-40; Merz 2005, pp. 174, 460 n. 52.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol., ff. 96-98; 133,4 x 81 cm [i tre fogli assieme]; 47,7 x 81 cm [I], 42,3 x 81 cm [II], 43,4 x 81 cm [III]

L'incisione, costituita da tre distinti fogli, fu incisa da Greuter per la tesi in filosofia difesa da Antonio Lanci nel 1638 a Roma presso il Collegio Clementino dei Padri Somaschi. La tesi è dedicata al cardinale Francesco Barberini al quale è rivolta la lunga dedica posta nel foglio centrale tra alcune

figure allegoriche. Come riconosciuto da Mariette, il raro episodio raffigurato – tratto dal *De prodigiis* di Giulio Ossequente – rende omaggio contemporaneamente al dedicatario e allo studente attraverso l'araldica familiare messa in scena nel racconto prodigioso delle api accorse attorno alla lancia di Ostilio Rutilio durante le campagne militari in Germania di Druso. Ai lati delle asserzioni di tesi, nel foglio inferiore, l'intera famiglia barberina è evocata per mezzo della raffigurazione delle dignità ricoperte da ciascun membro della famiglia. In occasione della tesi fu stampato un componimento poetico, in omaggio al vicescancelliere Barberini, decorato da un'antiporta di Natalis su disegno di Romanelli (cfr. N. 8).

N. 8

MICHEL NATALIS (Liegi, 1610 – Liegi, 1668)

La Vittoria, antiporta dell'*Apum triumphus*

1638

Iscr.: nel margine inferiore destro “JFran. Romanell. Viterb. del. – Michael Natalis fec. Romæ”; nel basamento “APVM TRIVMPHVS / FRANCISCO CARD. BARBERINO S.R.E.VICECANC. / Emodulatus / Dum in Collegio Clementino PP. Congregationis Somaschæ / Philosophicas Assertiones Propugnaret / Antonius Lanceus Florent.”.

Bibl.: Mariette 1740-1770, VII, f. 126; de Saumery 1744, p. 318; Gori Gandellini 1771, II, p. 329; Renier 1868, p. 413 n° 129; Kerber 1973, pp. 139, 165 n. 25; Kerber 1979, pp. 2, 11 n. 10; Kerber 1983, pp. 36-37, 116 n. 26; Franchi 1994, p. 343.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Snr-3 (Natalis); 26 x 20 cm

Altri stati noti: I) Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol., f. 85 n° 85 (*avant lettre*); II) Roma, ICG; III) Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol., f. 85 n° 86

Il foglio costituisce l'antiporta del libretto contenente un componimento dedicato al cardinale Francesco Barberini dallo studente Antonio Lanci. Come riportato nella cartella con l'iscrizione elogiativa “APVM TRIVMPHVS”, l'ode fu intonata in occasione della tesi in filosofia difesa nel 1638 a Roma presso il Collegio Clementino dei padri Somaschi. Il grande foglio di tesi di Lanci fu invece tradotto in incisione da Greuter nello stesso anno (cfr. N. 7). Alla vendita parigina di Christie's del 29 marzo 2012 è apparso un disegno che registra una prima idea per l'incisione, che si discosta da quest'ultima per il leggero abbozzo, nella parte alta del foglio, di due putti recanti un blasone, successivamente soppressi.

Della composizione si conoscono diversi stati: uno privo dello stemma e dell'iscrizione dedicatoria (Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol., f. 85 n° 85); un altro nuovamente privo di stemma del dedicatario ma recante l'iscrizione “POST BELLA TRIUMPHVS” (Roma, ICG). Un terzo stato infine si data al 1660 e fu realizzato come antiporta per il libretto contenente un'ode e le conclusioni teologiche sostenute da Carlo Maria Arconati a Roma nel convento di Santa Maria sopra Minerva. L'incisione presenta l'iscrizione “TRIVMPHVS THEOLOGICVS” ed è dedicata al cardinale Giulio Rospigliosi, il cui stemma è sostenuto dalla figura della Vittoria (Parigi, BnF, Bb-3-Fol., f. 8 n° 86).

La composizione di Natalis sarà ripresa in controparte da Giovanni Battista Bonacina (cfr. N. 41) e nel 1649, con poche variazioni, da Jean Valdor per il frontespizio dell'opera delle *Devises des Roys, Princes et Generaux d'Armée* di Estienne (cfr. N. 72).

N. 9

JOHANN FRIEDRICH GREUTER (Strasburgo, 1590-1593 ca. – Roma, 1662)

La Fama, frontespizio delle *Tesserae gentilitiae* di Silvestro da Pietrasanta

1638

Iscr.: nella voluta sinistra della cartella “JFr. Romanell. delin.”; nella voluta destra “JF. Greuter incid.”; nel margine inferiore “ROMÆ Typis hæred. Francisci Corbelletti Sup(er)io p(er)missu. MDCXXXVIII”.

Bibl.: Gori Gandellini 1771, II, p. 119; Huber 1793, p. 150; Hollstein *German*, XII, p. 93 n.° 117; Kerber 1973, pp. 133, 162 n. 4; Kerber 1983, pp. 37, 58 fig. 6, 117 n. 41

Stato descritto: Roma, Biblioteca Casanatense, 20.B.I.81/162; 31 x 21,4 cm – Esempari presenti in numerose biblioteche francesi

L'incisione costituisce il frontespizio delle *Tesserae gentilitiae* del padre gesuita Silvestro Pietrasanta, testo di araldica edito nel 1638 con una dedica al prefetto di Roma Taddeo Barberini.

N. 10

CORNELIS BLOEMAERT (Utrecht, 1603 ca. – Roma, 1692)

Il sogno di Socrate

[1638-1644 ca.]

Inscr.: sul blocco di pietra a sinistra “IFran: Romanell: Viterb: delin: / C. Bloemaert sculp. Romæ”
[stato Roma, ICG]

Bibl.: Mariette 1740-1770, I, f. 243; Gori Gandellini 1771, I, p. 125; Le Blanc 1854, I, p. 377, n° 206; Hollstein *Dutch & Flemish*, II, p. 76 n.° 206; Kerber 1973, pp. 142, 165 n. 28; Kerber 1983, pp. 38, 59 fig. 7, 117 n. 42.

Stato descritto: Roma, Biblioteca Casanatense, 20.B.I.81/161; 29,5 x 21 cm (avant lettre)

Altri stati: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 44-3 (n. 69029), 29,5 x 22 cm (con stemma non identificato e quello Pamphilj)

L'incisione, definita da Mariette *énigmatique*, mostra un uomo che indica ad un giovane studente un personaggio addormentato, mentre in cielo due figure femminili, forse la Poesia e l'Eloquenza, osservano benigne il volo di un cigno. Il volto dell'anziano addormentato presenta i tratti fisiognomici dati tradizionalmente a Socrate – si veda anche l'incisione di Greuter con *Socrate e i suoi discepoli nel giardino di Accademo* (N. 11) – pertanto riteniamo che il soggetto illustri il sogno premonitore del filosofo greco, raccontato da alcuni autori (Diogene Laerzio, Olimpiodoro il Giovane e altri). Quando Aristone, padre del giovane Platone, lo introdusse all'anziano filosofo perché lo prendesse come discepolo, questi riconobbe in lui il cigno che gli era apparso in sogno la notte precedente. Per le dimensioni e il soggetto, il foglio fu probabilmente stampato come antiporta per uno scritto contenente delle conclusioni di tesi o i componimenti poetici recitati durante la cerimonia. L'incisione è dedicata ad un cardinale della famiglia Barberini, il cui stemma coronato da un cappello cardinalizio è raffigurato sull'edificio a sinistra mentre le api barberiniane compaiono sul medaglione portato in petto del giovane Platone.

Kerber (1973) menziona in nota un altro stato conservato a Düsseldorf (FP 6996) in cui il giovane reca la colomba della famiglia Pamphilj sul petto, databile dunque al pontificato pamphiliano (1644-1655), che possiamo riconoscere in un esemplare conservato all'Istituto Centrale per la Grafica di Roma e che presenta uno stemma cardinalizio non identificato sull'edificio.

N. 11

JOHANN FRIEDRICH GREUTER (Strasburgo, 1590-1593 ca. – Roma, 1662)

Socrate e i suoi discepoli nel giardino di Accademo

[1638-1640 ca.]

Inscr.: in basso a sinistra “Jo. Fr. Romanell'. delin.”; in basso a destra “JFed. Greuter incid.”.

Bibl.: Hollstein *German*, XII, p. 77 n° 92; Kerber 1973, pp. 154, 169 n. 80; Rice 2007 (2008), pp. 222-223, 243 n° 29.

Stato descritto: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 58N4, inv. 120940; 27,4 x 37,5 cm

Kerber identifica correttamente il soggetto raffigurato nell'incisione di Greuter: Socrate e i suoi discepoli discorrono all'ombra di un platano nel bosco sacro di Accademo (Platone, *Fedro*, 230B) mentre sullo sfondo sono raffigurati due episodi che alludono alle origini (Plutarco, *Cimone*, XIII, 8) e alla fine dell'Accademia (Plutarco, *Silla*, XII, 3). Il motto “POMIS SVA NOMINA SERVANT”, iscritto sullo scudo della statua di Minerva, ha permesso a Rice di riconoscere nell'incisione un foglio eseguito per un alunno del Seminario Romano, il cui stemma araldico non identificato – un'aquila

coronata sotto campo crociato – è visibile in basso a sinistra. Nel suo *corpus* di fogli di tesi discusse presso il Seminario Romano, la studiosa colloca cronologicamente l'incisione alla fine degli anni '30, quando questa pratica conosce una decisiva interruzione.

Charles de La Haye riprenderà in controparte l'incisione sopprimendo i riferimenti al Seminario Romano (cfr. N. 45).

N. 12

MICHEL NATALIS (Liegi, 1610 – Liegi, 1668)

Arcanis nodis

[1633-1638 ca.]

Inscr.: in basso a sinistra su una pietra “Fr. Romanell. Viterb.de. / M. Natalis Fe.”.

Bibl.: Gori Gandellini 1771, II, p. 329; Kerber 1973, pp. 151, 168 n. 62-63.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol., f. 88 n° 90; 26,7 x 39 cm

Altri esemplari: Parigi, BnF, Est., Snr-3 (Natalis)

La stampa, raffigurante un cavaliere all'inseguimento di un cervo spronato da una cacciatrice – probabilmente Diana –, rappresenta una delle numerose incisioni legate all'Accademia Partenia nata in seno al Collegio Romano a fine Cinquecento, il cui motto “ARCANIS NODIS” compare sullo scudo portato dal giovane scudiero. Lo studente del Collegio per il quale fu eseguito il foglio apparteneva alla famiglia Pallavicini, il cui stemma è presente in basso a destra. Il foglio fu inciso durante il soggiorno romano di Natalis tra il 1633-1638 circa.

N. 13

CLAUDE GOYRAND (Sens, 1610 ca. – Parigi, 1662 ca.)

Arcanis nodis

[1640-1650 ca.]

Inscr.: in basso al centro “Cl. Goyrand Fecit”.

Bibl.: Mariette 1740-1770, VII, f. 126; Kerber 1973, pp. 150-151 fig. 34, 168 n. 60, 65.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Aa-3 (Goyrand); 27 x 38 cm

Come riconosciuto da Kerber, l'incisione illustra un passo dell'*Iliade* (VIII, 18-27) nel quale Zeus sfida tutte le divinità a trarlo giù dall'Olimpo tirando all'unisono una catena d'oro. Sebbene privo del nome del Viterbese, Mariette inserisce il foglio nel catalogo dell'artista e descrivendolo come una “pièce emblématique qui a rapport à l'encyclopédie de toutes les sciences”, ed indicando Giovan Francesco Grimaldi come l'autore del paesaggio sullo sfondo. La composizione rappresenta una delle numerose incisioni dedicate all'emblema dell'Accademia Partenia di Roma, sorta a fine Cinquecento in seno al Collegio Romano e il cui motto, *ARCANIS NODIS*, è inscritto sul cartiglio sostenuto da un putto. Il foglio fu inciso per la tesi di uno studente del Collegio Romano, il cui stemma – un'ancora in mare tra due stelle – è raffigurato nell'angolo inferiore destro. L'incisione fu realizzata durante il soggiorno romano di Goyrand, che si colloca nel corso degli anni '40 del Seicento. L'incisione riprodotta da Kerber non presenta il nome dell'incisore né lo stemma araldico.

N. 14

JOHANN FRIEDRICH GREUTER (Strasburgo, 1590-1593 ca. – Roma, 1662)

Virtuti sacrum

1640-1645 ca.

Inscr.: in basso “Jo.Francisc'. Romanell'. delin. J.Feder. Greuter incid.”.

Bibl.: Hollstein *German*, XII, p. 68 n° 62; Kerber 1973, pp. 146 fig. 27, 166-167 n. 49; Kerber 1983, pp. 51, 131 n. 110; Merz 2005, pp. 195-196 n° 54.

Stato descritto: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 58N4, inv. 120938; 28,5 x 19,8 cm.

I vizi, rappresentati da Sileno e una menade, sono scacciati dalla Virtù permettendo così alla Scienza di proseguire il cammino verso il Tempio presieduto da quattro figure femminili, che Merz ipotizza raffigurino le discipline dei Quadrivio. Il foglio è un'allegoria dedicata al cardinale Stefano Durazzo – cardinale dal 1633 – il cui stemma è raffigurato sull'arco di accesso al Tempio, dove leggiamo le parole “VIRTVTI SACRVM”. Merz data l'incisione agli anni '40 del Seicento, da circoscrivere probabilmente prima della partenza di Romanelli per la Francia nel 1646. Uno studio preliminare al disegno preparatorio all'incisione è conservato a Düsseldorf (KA(FP) 770). Kerber ha messo in relazione la stampa con il foglio eseguito da Camillo Cungi (cfr. N. 17) e ugualmente dedicato al cardinale Durazzo.

N. 15

SÉBASTIEN VOUILLEMONT (1610 ca. – post 1660)

Allegoria dei Commentari di san Bonaventura

[1641-1650 ca. o 1655-1657 ca.]

Bibl.: Mariette 1740-1770, VII, f. 126; Robert-Dumesnil 1835-1868, IX, pp. 223-224 n° 97; Kerber 1973, pp. 149, 150 fig. 33, 167 n. 56; Kerber 1983, pp. 47, 126 n. 92.

Stato descritto: Vienna, Biblioteca Albertina, HB 16, p. 37; 37,3 x 46,6 cm

La composizione allegorica, come enunciato nel margine superiore della stampa “EX PROCEMIO S. BONAVENTURÆ DOCTORIS SERAPHICI IN LIBROS SENTENTIARVM”, è dedicata ai commentari scritti dal santo alle *Sentenze* di Pietro Lombardo. Mariette cita l'incisione tra quelle tratte da Romanelli, nonostante l'assenza dei nomi dei due autori. L'incisione potrebbe essere stata eseguita durante il soggiorno romano di Vouillemont (1641-1650 ca.) o in occasione dei viaggi parigini di Romanelli. Kerber (1983) ha messo in relazione il foglio con il cardinale Mazzarino, nato il 14 luglio, giorno di san Bonaventura secondo il martirologio tradizionale, ma fatto salvo questo legame non c'è nessun elemento che possa avvalorare la dedica al ministro.

N. 16

CORNELIS BLOEMAERT (Utrecht, 1603 ca. – Roma, 1692)

Elia e i sacerdoti di Baal, antiporta per l'*Ignis Triumphator* di Giovanni Battista Andriani

1644

Inscr.: in basso al centro: “IFr. Romanell: del. / C. B. sculp.”.

Bibl.: Mariette 1740-1770, I, f. 237; Huber 1793, p. 149; Le Blanc 1854, I, p. 374, n° 3; Hollstein *Dutch & Flemish*, II, p. 70 n° 3; Kerber 1973, pp. 139, 141-142 fig. 16, 165 n. 27; Rice 2010, pp. 256, 266 fig. 26.

Stato descritto: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 44-3, inv. 68875); 26,5 x 20,5 cm

Rice ha riconosciuto nell'incisione raffigurante Elia e la sfida dei profeti di Baal (1 *Re*, 18, 22-39) l'antiporta del sermone scritto dal gesuita Giovanni Battista Andriani e pronunciato da Francesco Grifoni nella basilica vaticana in occasione della Pentecoste. Il libretto, intitolato *Ignis triumphator oratio de S. Spiritus adventu*, fu stampato nel 1644 con una dedica al cardinale Francesco Barberini, il cui stemma compare sulla base dell'altare di Elia.

N. 17

CAMILLO CUNGI (Borgo Sansepolcro, 1570/80 – Roma, 1649)

Honori sacrum, antiporta del *Placita peripati philalethis* di Ippolito Durazzo

1645

Inscr.: in basso a sinistra “Jan.^s Fran.^s Roma.^s delin.^{it}”; in basso a destra “C.C.S.”.

Bibl.: Mariette 1740-1770, VII, f. 126; Kerber 1973, pp. 146, 166-167 n. 49; Kerber 1983, pp. 51, 131 n. 110; Franchi 1994, p. 186; Merz 2005, pp. 195-196 n.° 54.

Stato descritto: Roma, Biblioteca Casanatense, VOL MISC.222/5; 28 x 19,5 cm

Altri stati: Düsseldorf, Kunstakademie, KA(FP) 6990; 28,2 x 19,6 cm.

L'incisione è menzionata per la prima volta da Mariette come foglio allegorico per un cardinale della famiglia Durazzo, il cui stemma è presente due volte: al centro della composizione mentre viene coronato delle insegne cardinalizie da putti e figure allegoriche, più piccolo in basso a destra ornato di una corona. Ritenuto da Merz eseguito in occasione dell'elevazione al cardinalato di Stefano Durazzo nel 1633, l'incisione di Cungi, firmata col solo monogramma, va invece datata al 1645 in quanto realizzata come antiporta per il libretto contenente le tesi in filosofia (*Placita peripati philalethis*) sostenute presso il Collegio dei Gesuiti di Genova da Ippolito Durazzo, nipote dell'arcivescovo Stefano, al quale è dedicato il testo. Kerber ha messo in relazione la presente incisione con il foglio di Greuter (cfr. N. 14) recante l'iscrizione "VIRTUTI SACRVM" e dedicata ugualmente al cardinale Durazzo. Effettivamente l'abate Michel de Marolles riunì insieme le due incisioni nel volume dedicato stampe di Greuter (Parigi, BnF, Est., Ec-8-Boîte Fol, p. 64).

N. 18

SÉBASTIEN VOUILLEMONT (1610 ca. – post 1660)

L'angelo di Dio protegge l'Albero della Vita, antiporta del *Flamma custos* di Giovanni Battista Andriani
1645

Inscr.: in basso a sinistra "I. Fr. Romanelle del."; in basso a destra "Seb. Vouillemont f."

Bibl.: Mariette 1740-1770, VII, f. 126; Robert-Dumesnil 1835-1868, IX, p. 195 n° 24; Kerber 1973, pp. 150, 168 n. 59; Kerber 1983, pp. 52, 131 n. 113; Merz 2005, p. n.° 54; Rice 2010, pp. 256-257.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Snr-3 (Vouillemont); 27,2 x 21 cm

Louise Rice ha riconosciuto nell'incisione l'antiporta del sermone *Flamma custos, oratio de S. Spiritus adventu*, scritto dal padre gesuita Giovanni Battista Andriani nel 1645 e dedicato al papa Innocenzo X, al cui stemma allude la colomba col ramo d'ulivo. L'orazione fu pronunciata dal seminarista Ottaviano De Mari – il cui stemma appare in basso a sinistra – in occasione della messa di Pentecoste tenutasi in Vaticano in quello stesso anno. Il disegno preparatorio si conserva a Düsseldorf (inv. KA(FP) 742).

N. 19

SÉBASTIEN VOUILLEMONT (1610 ca. – post 1660)

Allegoria per il battesimo di Cosimo III de' Medici, frontespizio del *Lustrale Cosmi Tertii* di Guglielmo Dondini
1645

Inscr.: in basso a sinistra "I.F.R. Del."; in basso a destra "Seb. V./ scul[p]sit."

Bibl.: Mariette 1740-1770, VII, f. 126; Robert-Dumesnil 1835-1868, IX, p. 232 n° 130; Kerber 1973, pp. 156, 169 n. 86; Kerber 1983, pp. 52, 131 n. 112.

Stato descritto: Roma, Biblioteca Casanatense, vol. misc. 390/18; 29 x 19 cm – Esemplare esistente presso la Bibliothéque municipale di Versailles

Menzionata da Mariette tra le incisioni tratte da Romanelli, di cui compaiono le iniziali F. R., la composizione rappresenta il fiume Arno e il Marzocco fiorentino tra lo stemma della famiglia Medici incoronato da un putto. Kerber riteneva il foglio realizzato in onore del granduca Cosimo III (1642-1723), sottolineando come la sua incoronazione (1670) fosse avvenuta diversi anni dopo la morte di Romanelli. Il foglio in realtà costituisce il frontespizio del poema encomiastico scritto dal gesuita Guglielmo Dondini in occasione del battesimo dell'erede di Ferdinando II de' Medici (1610-1670) e pubblicato nel 1645 (*Lustrale Cosmi Tertii magni Hetruriae principis lavacrum*).

N. 20

CORNELIS BLOEMAERT (Utrecht, 1603 ca. – Roma, 1692)

Enea coglie il ramo d'oro

[1645 ca.]

Bibl.: Baldinucci 1686, p. 63; Mariette 1740-1770, I, f. 249; Gori Gandellini 1771, I, p. 125; Le Blanc 1854, I, p. 377, n° 203; Hollstein *Dutch & Flemish*, II, p. 76 n° 203; Kerber 1973, pp. 151-152, 168 n. 66; Kerber 1979, pp. 7, 14 n. 53; Kerber 1983, pp. 37-38, 116-117 nn. 28-29; Rice 2007 (2008), pp. 225-226, 245 n° 31; Matarazzo 2017, p. 147.

Stato descritto: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 44.3, inv. 69023; 26,5 x 37,3 cm

L'incisione di Bloemaert, illustrante l'episodio virgiliano del ramo d'oro colto da Enea (*Eneide*, VI, 190-209) e recante l'iscrizione "VNO AVVLISO NON DECIFIT ALTER AVREVS (*Eneide*, VI, 143-144) è ricordata da Baldinucci come la "Conclusione fatta con disegno di Romanelli per Monsig. Raggi". Kerber (1983) proponeva di riconoscere nel prelado Ottaviano Raggi (1592-1643), cardinale dal 1641, o in Lorenzo (1615-1687), nominato nel 1647, per il quale Romanelli aveva disegnato il grande foglio di tesi del 1637 inciso da Greuter e Bloemaert (cfr. n.). Rice ha recentemente avanzato il nome di Ferdinando Raggi, rispettivamente nipote e cugino dei sopraddetti, convittore nel 1641 e nuovamente dal 1643 del Seminario Romano, il cui motto "POMIS SVA NOMINA SERVANT" è presente nell'incisione. Pur non essendo menzionato nessun "atto di logica" per lo studente, lo scudo di famiglia e la notizia fornita da Baldinucci spingono a credere che il foglio sia stato inciso per la sua tesi nei primi anni del pontificato Pamphilj. A sostegno di una simile datazione, la studiosa ha posto l'accento sull'enfasi data alle colombe di Venere, probabile omaggio all'araldica di Innocenzo X. Inoltre la partenza per Parigi dell'artista nel marzo del 1646, supporta una datazione al 1645 circa. Il disegno preparatorio all'incisione si trova all'Albertina di Vienna (inv. 1008, Birke – Kertész 1992, pp. 518-519) ed è apparso in diversi cataloghi di vendita francesi del Settecento (cfr. Tabella cat. vendita disegni: Leclerc 1764; Le Brun 1771; Peters 1779; Bellanger 1788), di cui finora era stata indicata solo la vendita Le Brun.

L'invenzione di Romanelli fu copiata, apportando lievi modifiche, da Charles de La Haye (cfr. N. 46).

N. 21

CORNELIS BLOEMAERT (Utrecht, 1603 ca. – Roma, 1692)

Tirsienia trasformata in albero di limone, tavola delle *Hesperides* di Giovanni Battista Ferrari
1646

Inscr.: sulla base dell'ara "F. Romanell. del. / C. Bloemaert sculp."

Bibl.: Mariette 1740-1770, VII, f. 126; Le Blanc 1854, I, p. 375, n° 73; Hollstein *Dutch & Flemish*, II, p. 75 n° 73; Kerber 1973, pp. 147 fig. 28, 167 n. 52.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol., f. 86 n° 88; 30,1 x 20,2 cm – Esempolari esistenti in numerose biblioteche di Francia

Il foglio illustra il momento in cui Tirsenia, apprendendo la notizia della trasformazione del figlio Armonillo in albero di limone, subisce una simile metamorfosi. L'incisione di Bloemaert è una delle 8 tavole di soggetto allegorico-mitologico che costituiscono il corredo incisivo delle *Hesperides* del gesuita Giovanni Battista Ferrari. L'opera, pubblicata nel 1646 dopo alcuni anni di elaborazione e dedicata alla classificazione e alla coltivazione degli agrumi, vide la collaborazione dei più noti artisti e incisori attivi al crepuscolo del pontificato barberiniano.

N. 22

FRANÇOIS DE POILLY (Abbeville, 1623 – Parigi, 1693)

Cibele, Giunone e Minerva

[1648-1655 ca.]

Inscr.: sulla base dell'ara "Joa Fran Romanell. del. / F. Polly sculp Romae".

Bibl.: Mariette 1740-1770, VI, ff. 263, 270v, 286; *Ibidem*, VII, f. 126; Hecquet 1752, II, pp. 56-57 n.° 17; Huber 1793-1794, p. 150; Kerber 1973, pp. 146, 167 n. 51; Kerber 1983, pp. 48, 127 nn. 98-99; Lothe 1994, p. 74 n.° 54.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol., f. 87 n.° 89; 33,5 x 23,6 cm

Altri stati: Parigi, BnF, Est., Rés. Ed-49 (C) (*avant la lettre* e con elementi ancora al tratto); Vienna, Albertina (quasi terminata).

In una delle descrizioni dell'incisione Mariette riconosce nei tre gigli sostenuti dal putto e nella colomba col ramo d'olivo un chiaro riferimento al blasone della famiglia Pamphilj, ritenendo così il foglio eseguito per illustrare un testo – non identificato – dedicato al pontefice Innocenzo X. Kerber ha interpretato l'incisione come un'allegoria della riconciliazione avvenuta intorno al 1644-1645 tra la Repubblica di Venezia e la Curia romana. Una simile lettura è avvalorata dalla menzione fatta da Huber dell'incisione di Boizot (cfr. n.), tratta da quella di Poilly, descritta come “La Ville de Venise, figurée par Cibeles, s'adresse à Junon et à Minerve”. La presenza dell'arcobaleno, insieme alla colomba simbolo di riconciliazione, avvalorerebbe ulteriormente questa lettura. L'incisione fu eseguita durante il soggiorno romano di François de Poilly (1648-1655).

N. 23

FRANÇOIS DE POILLY (Abbeville, 1623 – Parigi, 1693)

La Gloria, antiporta del *Panegyricus de institutione* di Girolamo Cattaneo
1652

Inscr.: nel margine inferiore sinistro “F. Romanell. del. F. Poilly S.”.

Bibl.: Mariette 1740-1770, VI, ff. 270, 279; *Ibidem*, VII, f. 126; Hecquet 1752, II, pp. 58-59 n.° 21; Kerber 1973, pp. 148 fig. 29, 155, 169 n. 84; Kerber 1983, pp. 38, 60 fig. 8, 117 n. 43; Lothe 1994, p. 78 n.° 64; Davoli – Panizzi 2008, p. 328 n.° 26702.

Stato descritto: Vienna, Albertina, HB 155, I, p. 101 n.° 189; 14,8 x 9,5 cm

Altri stati: Vienna, Albertina, HB 155, I, p. 101 n.° 187 (*avant lettre*) – Esemplare esistente a Parigi presso la Bibliothèque Sainte-Genève

Come precisato da Lothe, l'incisione costituisce l'antiporta del *Panegyricus de institutione collegii germanici et ungarici* di Girolamo Cattaneo, edito nel 1652 con una dedica al pontefice Innocenzo X Pamphilj e pronunciato al Collegio Germanico-Ungarico di Roma dall'alunno Eusebio Truxesio in occasione dei festeggiamenti del centenario della fondazione del *Collegium Germanicum*. La stessa antiporta dal disegno di Romanelli è impiegata in un'altra edizione del panegirico databile al pontificato chigiano per la presenza dello stemma e di una dedica ad Alessandro VII (Roma, Biblioteca nazionale).

N. 24

JEAN BARON (Tolosa, 1616 – Roma, 1660)

L'Innocenza e Minerva ai lati dello stemma di Innocenzo X Pamphilj
1652

Inscr.: nella cartella al centro “DVBIIS NE DEFICE REBVS”, in basso a sinistra “Romanell. inv”, in basso a destra “Baronius F. Rom.”

Bibl.: Kerber 1983, pp. 49, 66 fig. 15; San Juan 2001, pp. 202, 295 nn. 46-47.

Stato descritto: Roma, ASR, Cartari Febei, 76, f. 35, 13 x 20,5 cm

Altri stati: Roma, ASR, Cartari Febei, 76, ff. 68 (“HAVRIENTIS AQVAS IN GAUDIO”) e 95 (“PAX IN LILIIS”).

Lo stemma di Innocenzo X Pamphilj è fiancheggiato da due figure femminili assise su due corni d'abbondanza. A sinistra siede l'Innocenza, personificazione allusiva al nome del pontefice, al cui stemma rimandano anche i gigli e la colomba tenuti dall'allegoria. Il terzo elemento araldico, il ramo d'ulivo è invece sostenuto dalla Minerva posta sulla destra. L'incisione di Jean Baron orna il frontespizio della tesi del bolognese Carlo Emanuele Vizzani sostenuta nel Palazzo della Cancelleria

l'11 giugno 1652. Altri due fogli di laurea, sempre dedicati allo stesso pontefice, mostrano due stati successivi dell'invenzione di Romanelli incisa dal francese. Nel frontespizio per il ferrarese Luigi Bevilacqua, laureatosi il 21 novembre 1652, l'Innocenza mitrata e con un incensiere, porta in braccio un agnello, mentre Minerva sostiene un medaglione raffigurante una veduta di piazza Navona con l'obelisco e la fontana di Bernini da un anno inaugurata. Il motto "HAVRIENTIS AQVAS IN GAUDIO" allude contemporaneamente al nome di Bevilacqua e alla fontana voluta dal pontefice. Infine, l'incisione per la tesi del veneto Girolamo Priolo del 13 giugno 1653, col motto "PAX IN LILIIS", sopprime il medaglione di Minerva rispetto allo stato precedente.

N. 25

CORNELIS BLOEMAERT (Utrecht, 1603 ca. – Roma, 1692)

Stemma di Innocenzo X con le tre Virtù teologali

1654

Bibl.: Mariette 1740-1770, I, f. 248v; Gori Gandellini 1771, I, p. 125; Hollstein 1949-2010, II, p. 79 n° 262; Kerber 1973, pp. 146, 167 n. 50; Kerber 1979, pp. 6, 13 n. 43; Kerber 1983, pp. 48, 66 fig. 14, 128 n. 103; Turrio Baldassarri 1995, p. 47 n.° 65 (come Pietro da Cortona); Meyer 2002, pp. 141, 291 n° 42 (come Pietro da Cortona).

Stato descritto: Vienna, Albertina, HB 66-1, p. 132 n° 156.

Le tre virtù teologali – la Carità a sinistra, la Fede e la Speranza a destra – fiancheggiano lo stemma di papa Innocenzo X Pamphilj sostenuto da due angeli e recante un cartiglio con il motto latino "IN EXCELSO NIDVS EIVS" (Abacuc 2, 9). Pubblicata da Kerber, l'incisione è stata riconosciuta da Jennifer Montagu come il frontespizio della tesi di Domenicus Salomonius, discussa il 28 novembre 1654 e dedicata al pontefice regnante.

Sebbene già Mariette avesse indicato nel viterbese l'autore del disegno, la stampa è stata inserita nel corpus di Pietro da Cortona da Turrio Baldassarri e Meyer. Tuttavia i nomi di Romanelli e Bloemaert sono ricordati chiaramente come autori del foglio delle conclusioni nella relazione fatta da Carlo Cartari della cerimonia di laurea (ASR, Cartari Febei, vol. 76, f. 221v (già 234v)). Purtroppo la relazione, un tempo corredata dal frontespizio illustrato, ne è ad oggi mancante.

Della stampa esiste uno stato *avant lettre* recante il nome dell'incisore Hubert Vincent (cfr. N. 51) e una copia anonima in controparte dedicata alla badessa Enrichetta di Lorena (cfr. N. 39).

N. 26

FRANÇOIS DE POILLY (Abbeville, 1623 – Parigi, 1693)

L'Aurora a cavallo di Pegaso, antiporta di Umbrae geniales di Giovanni Francesco Raimondi

1654

Inscr.: nel margine inferiore "F. Romanell. del. F. Poilly Sculp. R[omae]"

Bibl.: Mariette 1740-1770, VI, ff. 270, 279; Hecquet 1752, II, p. 56 n° 16; Kerber 1973, pp. 155, 169 n. 85; Kerber 1983, pp. 38, 61 fig. 9, 117 n. 44; Lothe 1994, p. 78 n° 62.

Stato descritto: Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 6.13.F.40, 13 x 7 cm

Altri stati: Vienna, Albertina, HB 155, I, p. 101 n° 182

Mariette per primo cita il foglio raffigurante l'Aurora o il Genio della Poesia che, cavalcando Pegaso, sparge fiori sulle nove Muse. L'incisione costituisce l'antiporta della raccolta di composizioni intitolata *Umbrae geniales* di Giovanni Francesco Raimondi. La prima edizione del 1654 reca una dedica a Isabella Lante Altemps, per la quale in quello stesso anno il pittore viterbese aveva affrescato i fregi mitologici della sua camera d'udienza in Palazzo Altemps. L'incisione fu più volte utilizzata nel corso della seconda metà del XVII secolo sia per la seconda edizione dell'opera di Raimondi (1658), dedicata al cardinale Flavio Chigi, sia per le pubblicazioni di altri autori. La medesima incisione compare, infatti, nel 1665 nel componimento rivolto ad Alessandro VII dal convittore del Collegio Germanico-Ungarico Ottone Federico di Rinstmaul e nel 1690 per la

seconda edizione dell'*Arte poetica* di Benedetto Menzini (non Mearini come riportato da Lothe), con dedica al cardinale Pietro Ottoboni.

N. 27

CORNELIS BLOEMAERT (Utrecht, 1603 ca. – Roma, 1692)

Giasono conquista il vello d'oro

[1650-1654 ca.]

Bibl.: Baldinucci 1686, p. 63; Mariette 1740-1770, I, f. 243; *Ibidem*, VII, f. 126; Gori Gandellini 1771, I, p. 125; Le Blanc 1854, I, p. 377, n° 207; Hollstein *Dutch & Flemish*, II, p. 76 n° 207; Kerber 1973, pp. 150, 167 n. 57; Kerber 1979, pp. 7, 14 n. 52; Kerber 1983, pp. 51-52, 69 fig. 18, 131 n. 111; Merz 2005, pp. 175, 460-461 nn. 59-60.

Stato descritto: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 31 F.PIO inv. FN5036; 34,6 x 24,5 cm

Altri stati: Parigi, BnF, Est, Snr-3 (Romanelli) [ritratto di Alessandro VII]; New York, Metropolitan Museum, inv. 49.63.155 [dedicata a Decio Azzolino]; Monza, Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale [con due differenti stemmi].

Tra tutte quelle tratte da Romanelli, l'incisione raffigurante l'impresa degli Argonauti alla conquista del vello d'oro è certamente quella per la quale si conosce il maggior numero di stati eseguiti da Bloemaert e copie di altri incisori. La felice invenzione si prestava agevolmente ai fini encomiastici tramite la sostituzione dei ritratti e degli stemmi.

Cronologicamente la prima composizione va riconosciuta in quella conservata all'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, pubblicata da Kerber nel 1983 come quella citata da Baldinucci. Il foglio è dedicato a Filippo Spinola (1596-1659), secondo marchese di Los Balbases, nominato cavaliere del Toson d'Oro nel 1631. Il ritratto del marchese – il quale mostra sul petto il collare dell'ordine cavalleresco celebrato attraverso il soggetto mitologico – è raffigurato entro una ghirlanda d'alloro sostenuta da tre putti, mentre lo stemma della famiglia è inciso in basso a destra. Lo stato preso in esame non presenta ancora l'iscrizione con i nomi di Romanelli e Bloemaert né il luogo d'esecuzione della stampa. Come precisato da Merz, il disegno preparatorio per la composizione, ora in collezione privata, è passato in vendita da Christie's a Londra (1° luglio 1997, lot 57) e nuovamente nella stessa città da Flavia Ormond Fine Arts Ltd nel 1998 (*Old Master Drawings 1500-1800*, 5, New York 1998, cat. 11).

Un secondo stato, eseguito sempre da Bloemaert e conosciuto da Mariette, sostituisce al ritratto e allo stemma Spinola quelli del pontefice Alessandro VII Chigi (1655-1667). Merz vi ha riconosciuto l'antiporta per il componimento musicato in occasione della laurea in filosofia e teologia di Mario Spinola, sostenuta presso il Seminario Romano nel 1656 (*Argonautorum Sapientiae sub Alexandri Septimi ecc.*), probabilmente il "frontespizio d'un libro di Conclusioni per l'Ab. Spinola" citato da Gori Gandellini. Lo studioso tedesco ricorda un successivo stato dedicato al cardinale Decio Azzolino (1623-1689), conservato al Metropolitan Museum di New York, mentre un ulteriore stato presenta due stemmi non identificati, tra i quali quello cardinalizio sostenuto dai putti.

Giovanni Battista Bonacina (cfr. N. 42) e Jean-Baptiste Nolin riprenderanno in controparte l'incisione (cfr. N. 44).

N. 28

FRANÇOIS DE POILLY (Abbeville, 1623 – Parigi, 1693)

Allegoria in onore del cardinale Mazzarino

[1655-1661 ca.]

Iscr.: in basso a sinistra "F. Romanell. in. F. Poilly sculp."

Bibl.: Mariette 1740-1770, VI, ff. 256, 269; *Ibidem*, VII, f. 126; Hecquet 1752, III, p. 99 n° 90; Kerber 1973, pp. 142, 165 n. 31; Kerber 1983, pp. 49, 126 n. 93; Lothe 1994, p. 214; n° 361; Garcia 2000, p. 106, n° 42; Meyer 2006, pp. 271, 274 n. 21.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est, Bb-3-Fol., f. 90; 48,7 x 53,1 cm

Altri stati: Vienna, Albertina, HB 155, II, n. 272 [*avant la lettre* e senza ritratto]; Parigi, BnF, Ed-48 e Ed-48 (A); Abbeville, Musée Boucher-de-Perthes

La figura della Virtù detta a Clio, musa della Storia, l'omaggio per il cardinale Mazzarino, il cui ritratto clipeato è sostenuto dalla Vittoria e dalla Fama, che schiaccia la figura della Discordia. Garcia e Meyer datano il foglio, probabilmente un frontespizio di tesi, agli anni 1659-1660 sulla base della composizione e dell'iscrizione alla gloria del cardinale, il cui ritratto è ispirato a quello inciso da Nanteuil nel 1656. La sua esecuzione potrebbe però essere anticipata di poco agli anni del secondo soggiorno parigino del Viterbese del 1655-1657. Della medesima composizione esiste un'altra incisione realizzata da Nolin e dedicata a papa Clemente X (cfr. N. 43).

N. 29

NICOLAS DE POILLY (Abbeville, 1627 – Abbeville, 1696)

Cristo appare a san Gaetano Thiene

[1655-1657]

Inscr.: nel margine inferiore "F. Romanell in. – A Paris chez Pierre Mariette fils rue S^t Jacques aux Colomnes d'Hercule avec pri. du Roy – N. Poilly Sculp."

Bibl.: Mariette 1740-1770, VI, f. 288v.; *Ibidem*, VII, f. 126; Kerber 1973 pp. 143, 165 n. 32; Lothe 1994, p. 292 n° 71; Loisel 2015, pp. 145-146.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Rd Mat-2-Boîte Fol (Saints. Gabriel Marie - Gérold); 48 x 30 cm

L'ordine fondato da san Gaetano da Thiene, nell'incisione intento a scrivere la regola dettatagli da Cristo, fu introdotto in Francia verso il 1644 per volere del cardinale Mazzarino, prima con l'invito rivolto ad un gruppo di religiosi provenienti da Roma, successivamente con la fondazione di una cappella intitolata a *Sainte-Anne-la-Royale* (1647-1648), solo nei decenni successivi riedificata come chiesa. Beatificato sotto il pontificato di Urbano VIII (1629) – e pertanto invocato come *beato* nell'incisione – Gaetano Thiene fu creato santo solo nel 1671. Il disegno preparatorio per l'incisione è conservato al *Cabinet des Arts graphiques* del Louvre (inv. 3792) e proviene dalla collezione Crozat.

L'incisione fu eseguita a Parigi durante il secondo soggiorno di Romanelli, come proverebbe anche l'indicazione della vendita presso Pierre II Mariette (1634-1712), con il quale nel 1655 Nicolas aveva formato un'effimera società nel commercio delle stampe (Lothe 1994, p. 22). Secondo Catherine Loisel, il disegno fu probabilmente commissionato all'artista dal cardinale Mazzarino, ma l'incisione venne edita solo alcuni anni dopo la morte dell'artista, in occasione delle iniziative a sostegno della canonizzazione. L'ipotesi del diretto interessamento del cardinale sarebbe la più verosimile, dato il suo importante ruolo nell'introduzione dell'ordine e nella costruzione della chiesa e si legherebbe alla commissione del disegno preparatorio, tuttavia il foglio presenta una dedica al cancelliere Pierre Séguier (1588-1672), definito munifico benefattore dei Teatini di Sant'Anna, per il quale però non sono noti i rapporti con i Teatini. L'omaggio potrebbe spiegarsi con un tentativo di *captatio benevolentiae* nei confronti del potente cancelliere.

Nelle sue *Notes manuscrites* Pierre-Jean Mariette cita la stampa di Poilly annotando che il piccolo paesaggio sullo sfondo fu realizzato all'acquaforte da Pérelle. Claude Randon nel 1668 inciderà un'immagine della stessa composizione (cfr. N.40).

N. 30

NICOLAS DE POILLY (Abbeville, 1627 – Abbeville, 1696)

Sant'Orsola

[1655-1657]

Inscr.: in basso a sinistra "Poilly ex."; nella leggenda "SANCTA VRSVLA".

Bibl.: Mariette 1740-1770, VI, f. 264; *Ibidem*, VII, f. 126; Kerber 1973, pp. 142-143 fig. 19, 165 n. 31; Kerber 1983, pp. 47-48, 127 n. 95; Méjanès 1983, p. 59; Lothe 1994, p. 294 n° 73.

Stato descritto: Vienna, Albertina, Fr. I, 25 f. 23; 32,5 x 24 cm

L'incisione è ricordata da Mariette come tratta da un dipinto di Romanelli conservato nella cappella della Sorbona, luogo dal quale una *Sant'Orsola* del pittore fu requisita al tempo della Rivoluzione e registrata nelle liste stilate da Alexandre Lenoir. Il dipinto non rintracciato, ma forse identificabile in quello venduto a Parigi nel 1810 (cfr. Schnapper – Ternois 1976, p. 140), dovrebbe datarsi al secondo soggiorno francese del pittore (1655-1657). Sempre secondo Mariette, il foglio sarebbe stato “gravé au burin sous la condouitte de Nicolas Poilly” (VII, f. 126), mentre nella descrizione nell'opera incisa dei fratelli Poilly, indica l'incisione “gravée en partie et retouchée” (VI, f. 264) da Nicolas, del quale la stampa reca il solo *excudit*. Kerber menziona e riproduce un'incisione anonima della composizione conservata alla Biblioteca Albertina di Vienna (HB 16, p. 21 n° 35). Al *Departement des Arts graphiques* del Louvre (inv. 3791) si conserva un disegno che presenta alcune lievi modifiche rispetto all'incisione in controparte qui descritta. Questi ripensamenti tracciati sulla carta, così come la quadrettatura presente sull'intero foglio, documentano il ruolo di progetto grafico intermedio ad una composizione definitiva, forse quella dipinta.

N. 31

GUILLAUME VALLET (1632-1704) e **ETIENNE PICART** (1632-1721)

Minerva mostra alle arti liberali il cammino verso l'immortalità

1661

Inscr.: in basso a sinistra sul frammento di cornice “Guill. Vallet / Parisinus / Sculp.”; in basso a sinistra sulla pietra “J. F. Romanellus Viterb / In. et Del.” [I foglio]; in basso a sinistra “Stephanus Picart Sculpsit/ Romæ” [II foglio].

Bibl.: Mariette 1740-1770, VI, f. 215v; *Ibidem*, VII, ff. 126-126v; Kerber 1973, pp. 155-156 fig. 40, 169 n. 82; Kerber 1983, pp. 52, 131-132 n. 114; Meyer 1990, pp. 107, 113 n° 21; Fischer Pace 1997, p. 45; Pampalone 2014, pp. 47-48, n. 85.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol, nn° 91-92; 101,5 x 83,5 cm [I e II foglio riuniti; 61 x 83,5 + 45,5 + 74 cm irregolare]

Altri esemplari noti: Roma, Biblioteca Casanatense, 20.B.I.81/129, 41,5 x 55,5 cm [parte superiore]

Vallet, a Roma tra il 1655 e il 1662 insieme al collega Etienne Picart, realizza in collaborazione con quest'ultimo il grande foglio per la tesi del ravennate Francesco Rasponi, dedicato al cardinale Flavio Chigi e sostenuta nel 1661. La parte superiore di pertinenza di Vallet raffigura Minerva che, al cospetto di Crono, mostra alle arti liberali il cammino intrapreso da Ercole verso l'immortalità, al quale allude il motto latino “HAC ITVR AD ASTRA” (*Eneide*, IX, 641). La montagna sormontata da una stella fa riferimento agli emblemi dello stemma chigiano, presente in alto al centro. Nella parte inferiore, realizzata da Picart, le conclusioni di tesi sono scritte su tre grandi massi che schiacciano i giganti ribelli. Un disegno preparatorio dell'intera composizione, attribuito in precedenza a Giovanni da San Giovanni e a Pietro da Cortona, è conservato agli Uffizi (inv. 2359) e mostra alcune varianti soprattutto nella parte inferiore relativa alla presentazione degli argomenti di tesi, scritti su un ampio panno sostenuto da putti che ricade coprendo i corpi dei giganti.

L'intera composizione e in particolar modo la scena con Minerva e le arti liberali, conobbero un discreto apprezzamento al punto da essere riprese e copiate in nuove realizzazioni incise. Kerber (1973) riproduce i fogli di tesi, conservati a Düsseldorf (Kunstakademie, FP 16874), che, sulla base della visione della sola riproduzione e dalle poche notizie fornite dallo studioso, recano la data 1711 e una dedica al cardinale Francesco Barberini iunior, protettore dei cistercensi della chiesa di S. Bernardo alle Terme, chiesa presso la quale fu difesa la tesi in filosofia di un alunno. L'altra versione menzionata da Keber (1983) fu invece incisa, con alcune varianti nel paesaggio, da Guigou – incisore attivo anche a Roma nella seconda metà del Seicento – e edita da Giovanni Giacomo de Rossi (1627-1691), nel cui primo *Indice delle stampe* del 1677 viene ricordata.

Un altro foglio limitato alla sola parte superiore con *Minerva e le arti liberali* è menzionato da Pampalone come stampato a Roma presso Domenico de Rossi (1659-1730). Un esemplare di questa composizione, privo dei nomi degli autori, è conservato presso la Biblioteca Casanatense (fig.) e presenta un cartiglio recante un versetto in ebraico riferito al Salmo 86 .

Ricordiamo infine la stampa edita da François de Poilly della parte superiore della tesi (cfr. N. 32) e un'interessante copia anonima in controparte della sola parte centrale (cfr. N. 33).

N. 32

FRANÇOIS DE POILLY (Abbeville, 1623 – Parigi, 1693), come editore

Minerva mostra alle arti liberali il cammino verso l'immortalità

[*post* 1661]

Inscr.: in basso a sinistra “Fr Poilly / excudit / C.P.R.”.

Bibl.: Hecquet 1752, II, p. 62 n° 26; Lothe 1994, p. 210 n° 358.

Stato descritto: Parigi, Bibl. Sainte-Geneviève, Fol W 226(2) Inv. 344 Rés.; 34,5 x 43,5 cm

Altro stato: Abbeville, Musée Boucher-de-Perthes (senza stemma)

L'incisione è desunta dalla parte superiore del foglio di tesi per Francesco Rasponi dedicato al cardinal Chigi (cfr. n.), che in origine ornava la parte superiore di un foglio di tesi, riporta il solo *excudit* di François de Poilly. Il foglio riprende [rielabora] la composizione disegnata da Romanelli ed incisa da Guillaume Vallet nel 1661 per la tesi di Francesco Rasponi dedicata al cardinale Flavio Chigi (cfr. N. 31). Rispetto al modello, l'anonimo incisore ha sostituito la parte sommitale del foglio, con lo stemma del dedicatario e gli emblemi chigiani, con lo stemma del nuovo dedicatario sostenuto da due putti. La stampa fu eseguita dopo il 1661 a Parigi.

N. 33

ANONIMO

Minerva addita il tempio della Virtù alle arti liberali

Inscr.: nel margine inferiore sinistro “A Paris chez I. Mariette rue S.^t Jacques aux colonnes d'Hercule”.

Bibl.: Dorival 1972, p. 59; Meyer 1990, p. 113 n° 21; Pampalone 2014, p. 48 n. 85.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est. Cc-54 (a)-Boite Fol.

L'incisione è una copia parziale ed invertita dell'incisione di Vallet (cfr. N. 31) per la tesi di Francesco Rasponi del 1661. Dell'incisione viene ripreso soltanto il gruppo di Minerva e delle Arti, mentre la montagna è sostituita da una palma e dall'arco di accesso ad un Tempio. La parte inferiore è occupata da un ampio cartiglio vuoto affiancato da due grifoni. Priva dei putti e con un'arcata d'accesso ad un edificio al posto della montagna l'incisione fu stampata presso Jean Mariette (1660-1742) per un almanacco o una tesi. Dorival pubblica l'incisione inserita nel catalogo inciso di Philippe de Champagne pur riconoscendone la dubbia presenza.

N. 34

GÉRARD AUDRAN (Lione, 1640 – Parigi, 1703)

Il sacrificio di Zahide

[1661-1662 ca.]

Inscr.: in basso a sinistra “Romanel In.”; in basso a destra “G. Au. f. et ex. C.P.R. aux 2 piliers d'or”.

Bibl.: Mariette 1740-1770, V, f. 9; Heineken 1778, I, p. 557; Le Blanc 1854, I, p. 95, nn° 202-205;

Robert-Dumesnil 1835-1868, IX, pp. 305-306, n° 134; *IFF XVII^e*, I, p. 143 n° 142; Kerber 1973, pp.

145, 166 nn. 43, 45, 47; Boyer in Ritschard, Morehead, Bal, Baumgartel 2004, p. 194; Meyer 2005, pp. 51-52.

Stato descritto: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 40/11 (inv. 50238), 28,5 x 21 cm

Altri stati: Parigi, BnF, Est., Ed-66-Fol, p. 49 e Réserve Ed-66 (B)-Fol, p. 45, 30 x 21 cm

Audran realizzò due incisioni da Romanelli per il *Saint Louys ou la sainte couronne reconquise* del gesuita Pierre Le Moyne, la cui *editio princeps* risale al 1653. La presente incisione illustra il sacrificio di Zahide interrotto da Muratan episodio narrato nel libro VI, soggetto sovente interpretato come il sacrificio di Ifigenia. Le incisioni tratte da Romanelli, come quelle eseguite sui disegni di Andrea Sacchi e Jacques Courtois non furono però mai impiegate come corredo incisario delle diverse edizioni del

poema (1658, 1666 e 1671). Boyer ha proposto di datare la commissione – passata al pittore viterbese molto probabilmente per mezzo dei Barberini – agli anni del secondo soggiorno parigino (1655-1657). Secondo Meyer invece la commissione daterebbe agli anni immediatamente successivi il suo rientro a Viterbo, quando Guillaume Chasteau si occupò dell'edizione dei disegni di Romanelli, Sacchi e Courtois e tornato in Francia nel 1661 incaricò Audran e Simonneau di tradurli in incisione. Il disegno preparatorio si conserva al *Département des Arts graphiques* del Louvre (inv. 3795) ed è proveniente dalla collezione Crozat.

N. 35

GÉRARD AUDRAN (Lione, 1640 – Parigi, 1703)

La morte di Belinda

[1661-1662 ca.]

Inscr.: in basso a sinistra “Rom.”; in basso a destra “G. Au. f. et ex. C.P.R.”.

Bibl.: cfr. N. 34.

Stato descritto: Roma, Biblioteca Casanatense, 20.B.I.81/163, 29 x 21,5 cm

L'incisione, così come la precedente (cfr. N. 34), doveva costituire il corredo incisivo per una delle riedizioni del *Saint Louys ou la sainte couronne reconquise* di Pierre Le Moyne. La scena rappresentata illustra la morte di Belinda narrata nel libro XVI del poema. Il disegno preparatorio è conservato all'Albertina di Vienna (inv. 1005).

N. 36

BALDASSARRE MORONE (notizie negli '60 XVII secolo)

Bacco e Arianna

[1662]

Inscr.: "Gio. Fr. Romanelli inv. e pi. – Baldassar Morone del. et sculpsit".

Bibl.: Kerber 1973, pp. 157-160 fig. 44, 170 n. 88; Merz 2005, p. 405 n° 243 n. 1; Davoli-Panizzi 2006, p. 340 n° 22953.

Stato descritto: Roma, Bibl. Casanatense, 20.B.I.87/48, inv. 57347; 29,5 x 50 cm

L'incisione riproduce il dipinto commissionato a Romanelli nel 1660 e saldato nel maggio del 1662 dal cardinale Francesco Barberini. L'opera fu realizzata come dono per Carlo II Stuart ed inviata al sovrano inglese nel 1668. L'incisore, sconosciuto ai repertori, era al suo esordio come si evince dalla dedica da lui rivolta al cardinale Barberini. In questa Morone definisce la propria opera “primo parto delle mie fatiche”, ripromettendosi di “proseguir [...] i miei studi sotto i suoi gloriosi auspicij”. È probabile che il foglio sia stato inciso in occasione del completamento del dipinto prima della morte dell'artista avvenuta nel novembre dello stesso anno, essendo ricordato come creatura del cardinale senza nessun riferimento alla sua scomparsa.

N. 37

JEAN LENFANT (1615/20-1674), come editore

Sposalizio mistico di santa Caterina

1663

Inscr.: in basso a sinistra “Romanel. inven.”; in basso a destra “Lenfant ex. cum pri. Regis”.

Bibl.: Mariette 1740-1770, VII, f. 126; Kerber 1973, pp. 143, 144 fig. 23, 165 n. 37; Meyer 2002, p. 158, n. 32.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Snr-3 (Romanelli); 36 x 34,2 cm

Altri stati: Vienna, Albertina, HB 16, n° 33 (con stemma); Parigi, Bibl. Sainte-Geneviève

Menzionato da Mariette come inciso al bulino presso Jean Lenfant, lo *Sposalizio mistico* è iscritto all'interno di una cornice circolare costituita da racemi e fiori di giglio. La stampa presa in esame è leggermente tagliata ai lati mentre nel margine inferiore la cornice presenta in bianco l'area che

doveva contenere lo stemma del dedicatario, un vescovo, come s'intuisce dalla riproduzione dell'incisione pubblicata da Kerber. Nel fondo incisorio della Bibliothèque Sainte-Geneviève, Véronique Meyer ha individuato l'incisione che fu impiegata per un foglio di tesi recante la data 5 agosto 1663.

Un disegno della composizione è conservato al *Département des Arts graphiques* del Louvre (inv. 3790), proveniente dalla collezione Saint-Morys e in precedenza venduto nel 1789 a Parigi alla vendita Bertheels (cfr. Tabella). Alcune differenze tra la stampa e il disegno – in quest'ultimo sono assenti la palma e gli strumenti di martirio della santa –, così come il medesimo verso della composizione, lascerebbero credere, come proposto dallo studioso tedesco, che l'incisione riproduca un dipinto perduto di Romanelli, per il quale il disegno del Louvre costituirebbe un primo abbozzo. Al contrario, l'incisione di William Baillie riprende in controparte il disegno del Louvre. Lo studioso ha inoltre rilevato la somiglianza del gruppo della Vergine col Bambino alle stesse figure presenti nel dipinto della chiesa di S. Lucia a Serra San Quirico (*Beato Ugo in adorazione della Vergine col Bambino*), di cui è noto il disegno preparatorio al British Museum (inv. Ff. 3-197).

N. 38

GUILLAUME CHASTEAU (1635-1683), come editore

Riposo durante la fuga in Egitto

[1665-1683 ca.]

Inscr.: nel margine inferiore sinistro "Chasteau ex. cum pri. Regis / pres S^t Yves".

Bibl.: Mariette 1740-1770, II, f. 223; Voss 1924 [1999 p. 364]; Kerber 1973, pp. 148, 167 n. 53; Kerber 1979, pp. 5, 13 n. 38.

Lo stato descritto: Vienna, Albertina, HB 16, p. 18 n.° 32.

L'incisione anonima, che riporta il solo *excutit* di Chasteau, è stata messa in relazione al pittore viterbese da Voss, il quale ha riconosciuto il modello in un dipinto dell'Hermitage precedentemente attribuito ad Elisabetta Sirani. Kerber sottolinea come rispetto al dipinto, da lui datato attorno al 1644, l'incisore abbia leggermente modificato le fisionomie dei personaggi e arricchito il paesaggio con nuovi dettagli. La stampa potrebbe riconoscersi in quella descritta da Mariette come «La S^{te} Vierge cueillant des fruits pour les donner à l'enfant Jesus qu'elle porte entre ses bras, gravé sous la conduite de Guillaume Chasteau qui y a lui même beaucoup travaillé, d'après François Romanelli». L'attività di editore di Chasteau, che soggiornò a Roma tra il 1654 e il 1661/1662 circa, iniziò a Parigi a partire dal 1665, termine *post quem* per l'esecuzione dell'incisione che presenta l'indicazione del privilegio reale e l'indirizzo della bottega.

N. 39

ANONIMO

Le virtù teologali ai lati dello stemma della badessa Enrichetta di Lorena

1667

Inscr.: in basso a destra "Vallet ex. C.P. au bas de la Rue / S.^t Jacques vis a vis la porte du / Cimetier S.^t Seuerin / a Paris"

Bibl.: Kerber 1983, pp. 48, 128 n. 103; Turrio Baldassarri 1995, p. 47 n° 65; Meyer 2002, pp. 141, 291 n° 42.

Stato descritto: Parigi, Bibl. Sainte-Geneviève, Fol W 241 (4) inv. 352 (21); 37,7 x 45,7 cm

L'incisione è desunta in controparte dal foglio realizzato da Bloemaert nel 1654 (cfr. N. 25). Unica variante è lo stemma Pamphilj, sostituito da quello di Enrichetta di Lorena (1592-1669), badessa dell'abbazia di Notre-Dame di Soissons. L'incisione anonima fu impiegata per la tesi di Jean Marc Forestier sostenuta il 14 agosto 1667 e dedicata alla nobile badessa. [Meyer indica un'altra badessa]

N. 40

CLAUDE RANDON (Pontoise, 1644 ca. – Roma, 1704 ca.)

Apparizione di Cristo a san Gaetano da Thiene

1668

Inscr.: in basso a sinistra "F. Romanel in."; in basso a destra "C. Randon Sculp. 1668"; nel margine inferiore "Fran.co Collignon nel Parione".

Bibl.: Kerber 1973, pp. 143, 165 n. 33; Kerber 1979, pp. 7, 15 n. 59; Paris 1959, p. 32 n.° 43; Davoli – Panizzi 2008, p. 461 n.° 27936; Loisel 2015, pp. 146-147.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol., f. 83 n.° 83; 34 x 21,3 cm

L'incisione, desunta da quella eseguita da Nicolas de Poilly (cfr. N. 29), presenta un carattere devozionale più marcato per la presenza di un responsorio a san Gaetano da Thiene nel margine inferiore. Realizzata da Claude Randon a Roma nel 1668 e venduta presso François Collignon editore nel rione Parione. Il foglio potrebbe essere messo in rapporto alla campagna di canonizzazione, conclusasi fruttuosamente nel 1671. Nella raccolta di Stampe "Angelo Davoli" è presente una tiratura successiva della stampa, eseguita su carta della prima metà dell'Ottocento, in cui è menzionato Vincenzo Billy, editore all'Orologio della Chiesa Nuova nella prima metà del XVIII secolo.

N. 41

GIOVANNI BATTISTA BONACINA (Milano, 1620 ca. – 1670 ca.)

Allegoria della Vittoria

[1670 ca.]

Inscr.: in basso a sinistra "J. B. Bonacina scul.".

Stato descritto: Monza, Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale, DEF 1190; 27 x 20 cm

Incisione in controparte della stampa realizzata da Michel Natalis nel 1638 e di cui si conoscono numerosi stati (cfr. N. 8). La figura allegorica reca uno stemma cardinalizio non identificato.

N. 42

GIOVANNI BATTISTA BONACINA (Milano, 1620 ca. – 1670 ca.)

Giasone conquista il vello d'oro

[1670 ca.]

Inscr.: sul gradino del tempio "Fran: Romanell: delin. Bonacina scul.".

Bibl.: Compostella 1994, p. 6; Matarazzo 2017, pp. 146-147.

Stato descritto: Monza, Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale; 34,5 x 24,5 cm

L'incisione riprende in controparte il foglio eseguito da Bloemaert (cfr. N. 27), presso il quale Bonacina sembra aver perfezionato la sua attività d'incisore. Matarazzo propone di riconoscere nel giovane effigiato con il collare dell'ordine del Toson d'oro, il principe Lorenzo Onofrio Colonna (1637-1689), nominato cavaliere nel 1670 (1668 secondo Matarazzo). Il secondo stemma con il leone rampante non è stato identificato.

N. 43

JEAN-BAPTISTE NOLIN (Parigi, 1657-1725)

Composizione allegorica in onore di papa Clemente X

1670-1676 ca.

Inscr.: in basso a sinistra: "F. Romanellus?"; in basso a destra "Jo. Nolin sculp. Roma".

Bibl.: Worsdale 1983, pp. 68-69 fig. 14 n. 53; Lothe 1994, p. 214.

Stato descritto: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 44 H 2, n. 68936.

La composizione riprende quella dell'incisione realizzata da François de Poilly (cfr. N. 28) circa venti anni prima e dedicata al cardinale Mazzarino. Il ritratto di papa Clemente X (1670-1676), con relativa

iscrizione, è l'unica grande modifica. Eseguita a Roma durante il soggiorno dell'incisore nel corso degli anni '70 del Seicento.

N. 44

JEAN-BAPTISTE NOLIN (Parigi, 1657-1725)

Giasono conquista il vello d'oro

[1670-1677 ca.]

Bibl.: Kerber 1973, pp. 150, 167 n. 58; Kerber 1979, pp. 7, 14 n. 52; Kerber 1983, pp. 52, 131 n. 111; Davoli – Panizzi 2008, p. 20 n° 23603; Matarazzo 2017, p. 147.

Stato descritto: Roma, ICG, FN42404, 34,2 x 24 cm

Strettamente legato alla bottega di Bloemaert durante il suo soggiorno romano degli anni '70 del Seicento, Nolin riproduce in controparte una stampa del suo più anziano collega dedicata al marchese Filippo Spinola (cfr. N. 27) e della quale si conoscono altri fogli realizzati tanto dall'olandese quanto dall'altro allievo Bonacina (cfr. N. 42). Del francese sono stati individuati da Kerber diversi esemplari. Ricordiamo uno stato datato 1673 con lo stemma Altieri e dedicato al cardinale Decio Azzolino (Roma, Gabinetto Nazionale dei Lincei), un altro con lo stemma vescovile della famiglia De Franchi (Reggio Emilia, Bibl. Panizzi, Angelo Davoli, inv. 21795). A questi possono aggiungersi un ulteriore foglio dell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma recante lo stemma di un cardinale della famiglia Albani e quello del dedicante non identificato [Matarazzo 1674-77]; ed infine il foglio dell'Accademia Carrara di Bergamo con lo stemma della famiglia Arese.

N. 45

CHARLES DE LA HAYE (Fontainebleau, 1641- *post* 1689)

Socrate e i suoi discepoli nel giardino di Academo

[1670-1682 ca.]

Inscr.: in basso nel margine sinistro "I. F. Romanell. Inven. Ch. de la haye sc. Romæ".

Bibl.: Huber – Rost 1804, VII, p. 318; *IFF XVII^e*, VI, p. 128 n° 4; Kerber 1973, p. 169 n. 80.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol., f. 89; 42,2 x 56,2 cm

L'incisione, eseguita a Roma da Charles de La Haye, riprende in controparte il foglio di tesi inciso da Johan Friedrich Greuter (1590 ca.–1662) su disegno di Romanelli (cfr. N. 11). Rispetto all'incisione del tedesco, sono soppressi il motto del Seminario Romano – sostituito dall'egida di Minerva con la Gorgone – e lo stemma araldico dello studente. Foglio inciso a Roma tra il 1670 e il 1682 circa.

N. 46

CHARLES DE LA HAYE (Fontainebleau, 1641- *post* 1712)

Enea coglie il ramo d'oro

[1670-1682 ca.]

Inscr.: in basso a sinistra "Fran. Romanell. Viterb. in. C. de la haye sculp. Romæ".

Bibl.: Kerber 1973, pp. 151-152, 168 n. 66; Kerber 1979, pp. 7, 14 n. 53; Kerber 1983, pp. 37-38; Matarazzo 2017, p. 147.

Stato descritto: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 37H16 (n. 44705), 42,5x56 cm

Altri stati: Parigi, BnF, Est., Aa-3 (Charles de La Haye); Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 37H16 (n. 44706), 41,3 x 54,7 cm

La stampa è desunta dal foglio eseguito nella metà degli anni '40 del Seicento da Bloemaert per la tesi di un membro della famiglia Raggi (cfr. N. 20). Dell'incisore francese si conoscono almeno tre stati incisi raffiguranti l'episodio virgiliano nei quali è soppresso il motto del Seminario Romano "POMIS SVA NOMINA SERVANT". Il primo (Roma ICG) mostra lo stemma della famiglia Ballati Nerli e secondo Kerber potrebbe essere stato dedicato al capostipite della famiglia Orazio, nato nel 1631. Il secondo (Parigi, BnF, Est., Aa-3 [de La Haye]) si differenzia per un nuovo stemma gentilizio.

Infine un terzo foglio (Roma, ICG) presenta due scudi araldici, quello con lo stemma cardinalizio portato in cielo da Venere appartiene alla famiglia Raggi; il secondo scudo sostenuto dal putto in basso a destra presenta più armi gentilizie non identificate. Questo terzo foglio potrebbe essere indirizzato al cardinale Lorenzo Raggi (1615-1687) – per il quale Romanelli aveva già realizzato il disegno per il foglio di tesi nel 1637 (cfr.) – al cui cognome può riferirsi il motto latino presente nel cartiglio (TV AD TENEBRAS EGO AD RADIOS). L'incisione fu eseguita durante il soggiorno romano degli anni 1670-1682 circa.

N. 47

CHRISTOPH LEDERWASCH (Tamsweg 1651 – Salisburgo, 1705)

Presentazione al Tempio di Maria

[1673-1680 ca.]

Inscr.: in basso “franciscus romanelli pinc. – Romae sup. permissu – Christophorus lederbasch del: et fecit”.

Bibl.: Mariette 1740-1770, VII, f. 126; Gori Gandellini 1771, II, p. 197; Kerber 1973, pp. 133-134, fig. 1, 162-162, n. 7; Brandhuber 2014, pp. 129, 131.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol., f. 98 n° 102; 47,5 x 30 cm

Altri esemplari: Vienna, Biblioteca Albertina, HB 16, n° 30; Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 49H2 (n. 85066), 48 x 29,2 cm

L'incisione riproduce il dipinto realizzato da Romanelli per la basilica di San Pietro in Vaticano tra il 1638 ed il 1642 e trasferito nel presbiterio della basilica di Santa Maria degli Angeli, dopo essere stato sostituito da un mosaico nel corso del quarto decennio del XVIII secolo. Il foglio fu inciso da Lederbasch a Roma, città in cui l'artista compì la propria formazione negli anni '70 del Seicento. La dedica a Franz Kaspar von Stadion permette di porre il 1673 come termine *post quem* per la datazione della stampa, in quanto in quell'anno von Stadion fu nominato vescovo di Lavant dall'arcivescovo di Salisburgo Maximilian Gandolf von Kuengurg, protettore dello stesso Lederwasch e patrocinatore del suo soggiorno romano.

N. 48

HUBERT VINCENT (notizie dal 1680-1721)

Madonna del Rosario

1694

Inscr.: in basso a sinistra “Romanelli Pin.”; in basso a destra “Huberto Vincent d. e sculp. e vende in Roma alla dogana con licenza de Super. 1694”.

Stato descritto: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 37H20 (n. 44921), 28 x 18,5 cm

L'incisore lionese, attivo a Roma dagli ultimi due decenni del Seicento fino alla morte avvenuta nel 1721 (Michel 1981, p. 834), riproduce la *Madonna del Rosario* della chiesa dei SS. Domenico e Sisto, dipinto di Romanelli tra quelli più ricordati da guide e biografati.

N. 49

SÉBASTIEN BARRAS (Aix-en-Provence, 1653 ca. – Aix-en-Provence, 1703)

Madonna col Bambino e san Giovannino

[1696-1703 ca.]

Inscr.: sulla pietra “Sb. Barras / sc.”.

Bibl.: Robert-Dumesnil 1835-1868, IV, p. 233 n° 1; Duplessis 1871 (1967), XI, pp. 3-4 n° 1; *IFF XVIII*, II, p. 79 n° 10.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Réserve Aa-61-Boîte-Fol. f. 34 n° 64; 24,3 x 19,3 cm

Ritenuta inizialmente da Robert-Dumesnil un'invenzione di Barras, la paternità della composizione a Romanelli fu corretta da Duplessis sulla base di una matrice ausiliaria, recante le parole *F. Romanel*.

inuenit e stampata insieme ad alcune prove attualmente non rintracciate. Barras è soprattutto noto per la sua partecipazione al *Recueil d'estampes* del cabinet di Jean-Baptiste Boyer d'Éguilles. La raccolta incisoria, riprodotte la collezione di opere del parlamentare provenzale, fu iniziata nel corso dell'ultimo decennio del Seicento da Barras, insieme al collega fiammingo Jacob Coelemans e con il contributo dello stesso collezionista, artista dilettante (Schnapper 1994 (2005), pp. 419-421). Il *recueil* fu stampato nel 1709 ad Aix-en-Provence da Coelemans, dopo la morte di Barras e in concomitanza di quella di Boyer d'Éguilles. Una seconda edizione curata da Mariette vide la luce nel 1744 a Parigi. La stampa di Barras è presente solo nel volume parigino (Réserve Aa-61-Boîte-Fol), nel quale però sono inseriti fogli provenienti dalle due edizioni e dove sono state riunite gran parte delle incisioni che costituiscono il corpus di Barras posseduto dalla BnF. La stampa non è presente nelle tre edizioni del 1709 ritenute originali conservate a Aix-en-Provence (Bibliothèque Mejanès) e a Londra (British Library), né nell'edizione del 1744, inoltre Coelemans non riprodusse a bulino la stampa del collega, come fatto per altre incisioni eseguite alla maniera nera (Gash 2016).

Il piccolo cartiglio (4 cm) descritto da Duplessis, recante l'*inuenit* di Romanelli e una dedica in otto righe, sembra simile a quello presente sotto alcune delle stampe di Barras. Come ritenuto da Robert-Dumesnil (IV, pp. 213-214, 232, 236), è possibile che queste incisioni facessero parte di un primissimo *recueil* curato da Barras con le sue stampe, inviate ad amici e conoscenti.

L'incisione, finora mai messa in relazione a nessun dipinto noto di Romanelli, riproduce in controparte la tela della Fondazione Roma, apparsa in diverse vendite francesi del Settecento (cfr. dipinti n° e Tabella cat. vendita ; vendite Conti 1777; Saint-Julien 1784 e 1785; Calonne 1788).

N. 50

HUBERT VINCENT (notizie dal 1680-1721)

Adorazione dei Magi

1716

Iscr.: nel margine inferiore "Romanelli Inv. et Pinx. – Ios. Severoni del. – Hub. Vincent Sculp."

Stato descritto: Torri in Sabina; 38 x 22 cm

L'incisione riproduce l'affresco dell'*Adorazione dei Magi* realizzato da Romanelli nel 1639-1640 nella chiesa romana di S. Eligio degli Orefici. Il foglio, inciso da Vincent su disegno di Giuseppe Severoni, costituisce una delle illustrazioni a piena pagina del *Missale Romanum* dell'anno 1716. La stessa illustrazione, probabilmente un secondo stato rilavorato dall'incisore, è presente anche nel *Pontificale majoris* del 1727.

N. 51

HUBERT VINCENT (notizie dal 1680-1721)

Le tre virtù teologali e uno stemma pontificio

Iscr.: in basso a sinistra "H. Vincent sc.".

Bibl.: Kerber 1983, pp. 48, 128 n. 103; Turrio Baldassarri 1995, p. 47 n° 65; Meyer 2002, p. 141.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Ba 20 p. 11; 17,7 x 23 cm [Turrio] o 181 x 232 [Meyer]

Apparentemente l'incisione sembrerebbe essere uno stato *avant lettre* del foglio di Bloemaert con le virtù teologali e lo stemma Pamphilj (cfr. N. 25), ma il nome dell'incisore Hubert Vincent, attivo a Roma tra il 1680 e il 1730, rendono improbabile ritenerla una tiratura antecedente a quella del più anziano collega a cui spetta la paternità.

N. 52

JACOB COELEMANS (Anversa, 1654 – Aix-en-Provence, 1731/5) e/o **JEAN-BAPTISTE BOYER D'ÉGUILLES** (Aix-en-Provence, 1645 - Aix-en-Provence, 1709)

Maria Maddalena

[1700-1709]

Iscr.: nel margine inferiore "la Magdelene d'après le Tableau de F. Romanel.".

Bibl.: Heineken 1778, I, p. 63; Robert-Dumesnil 1835-1868 (1967), IV, p. 221 n° 18; Le Blanc 1854, I, p. 505, n° 21; Mariette 1851-1860, II, p. 171; Duplessis 1871 (1967), XI, p. 20 n° 18; *IFF XVIII*, II, pp. 96-97, 99 n° 19; Boyer 1971 p. 165; Kerber 1973, pp. 143, 165 n. 38; Kerber 1979, pp. 4, 12 n. 23; Kerber 1983, pp. 44, 122 n. 80

Stato descritto: Parigi, BnF. Est., Aa-61-Boîte-Fol., f. 50 n° 102; 19,8 x 15,2 cm

Chiamato ad Aix-en-Provence da Boyer d'Éguilles per affiancare Sébastien Barras nell'impresa editoriale del suo *Recueil d'estampes*, l'incisore fiammingo Coelemans tradusse a bulino molte delle stampe alla maniera nera eseguite dal suo collega, morto nel 1703. La prima edizione della raccolta incisoria vide la luce nel 1709 presso la bottega dell'incisore fiammingo, in concomitanza della morte del collezionista. Il foglio non presenta il nome di alcun incisore e secondo Mariette la stella impressa nel margine inferiore di alcuni fogli, come quello in questione, segnalerebbe la mano dello stesso Boyer d'Éguilles. Se il significato della presenza della stella – a volte concomitante a quella del nome dell'incisore – resta incerto, è stata ipotizzata una collaborazione tra gli incisori professionisti e l'amatore collezionista (Gash 2016, pp. 14,16). Uno stato *avant lettre* privo della stella è messo in rapporto da Robert-Dumesnil con la pubblicazione di Barras, del quale però non conosciamo nessuna stampa alla maniera nera della Maddalena.

Una tela che presenta la composizione in formato ovale e in controparte, tradizionalmente considerata copia tardo-seicentesca del dipinto di Romanelli, è conservata al Musée des Beaux-Arts di Tours (inv. 1858.1.6).

N. 53

SIMON DE LAVALLÉE (Parigi, 1680-1730)

Mosè salvato dalle acque

1729

Inscr.: nel margine inferiore “Moÿse trouvé sur le Nil / Tableau de Jean François Romanelle, qui est dans le Cabinet de la Reine au vieux Louvre [...], gravé par Simon Vallée / 97”.

Bibl.: Kerber 1973, pp. 138, 164 n. 17.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol. f. 80; 46 x 30 cm

N. 54

JEAN RAYMOND (1695 ca.-1766 ca.)

La raccolta della manna

1729

Inscr.: nel margine inferiore “Les Israëlites receüillans la Manne / Tableau de Jean François Romanelle, qui est dans le Cabinet de la Reine au vieux Louvre [...], gravé par Jean Raymond / 98”

Bibl.: Kerber 1973, pp. 138, 164 n. 20; Davoli – Panizzi 2008, p. 469 n° 28012.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol., f. 81; 45 x 50 cm

N. 55

JEAN-BAPTISTE HAUSSARD (1679/80-1749)

Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia

1729

Inscr.: nel margine inferiore “Le frapement du Rocher / Tableau de Jean François Romanelle, qui est dans l'appartement de la Reine au vieux Louvre [...] gravé par Jean Haussart / 99”.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol., f. 82; 44,7 x 29,6 cm

Le incisioni riproducono tre dei sette dipinti che ornavano le pareti del *Cabinet sur l'eau* di Anna d'Austria al Louvre e che furono realizzati da Romanelli tra il 1657 e il 1660. L'incisione di Vallée riproduce *Mosè salvato dalle acque* conservato al Palais de Compiègne (inv. 575), quella di Raymond *La Raccolta della manna* del Louvre (inv. 576) mentre la stampa di Haussart riproduce il *Mosè fa scaturire*

l'acqua dalle rocce donato da Girolamo Bonaparte alla chiesa di Morancez (Eure-et-Loir). Le tre incisioni furono pubblicate nel 1729 per il primo tomo del cosiddetto *Recueil Crozat*.

N. 56

ARTHUR POND (Londra, 1705 – Londra, 1758)

Giaele invita Barac a constatare la morte di Sisara

1734

Inscr.: nel margine inferiore “Romanelli delin. – E Museo Dñi Ricardi Houlditch – AP sculp. 1734”.

Bibl.: Huber 1803, p. 908, n° 4282; Hake 1922, p. 346 n° 65; Kerber 1973, pp. 143, 166 n. 40; Kerber 1979, pp. 5, 13 n. 39; Kerber 1983, pp. 47, 126 n. 89a; Kerber 1997, p. 73; Michel 1998, pp. 76-77; Turner 1999, p. 183 n° 274.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Bb-3-Fol., f. 99 n° 103; 29,2 x 33 cm

Come riportato dall'iscrizione nel margine inferiore del foglio, l'incisione riproduce in controparte un disegno di Romanelli che, al momento della sua traduzione a stampa, apparteneva alla collezione di Richard Houlditch senior (1659 ca. – 1736). Il foglio costituisce una delle tavole della raccolta di 70 incisioni ad imitazione di disegni (*Prints in Imitation of Drawings*) edita da Pond e Charles Knapton tra il 1732 e il 1736. Disparate sono state le interpretazioni del soggetto raffigurato: identificato in maniera più generica come scena pastorale o storica, oppure come un episodio ben preciso – Giacobbe e Rachele al pozzo, Argo, Giunone ed Io trasformata in vacca o ancora Erminia introduce Tancredi presso la famiglia di pastori – con molta probabilità la scena va riconosciuta in un episodio della storia di Giaele e Sisara, soggetto che possiamo leggere nel catalogo d'incisioni del 1803 di John Boydell, il quale aveva acquistato i rami di Pond in seguito alla sua morte. Patrick Michel ha precisato ulteriormente l'episodio rappresentato dall'artista il quale avrebbe raffigurato il momento antecedente alla scoperta da parte di Barac del cadavere di Sisara. Michel ha inoltre collegato il foglio alla complessa vicenda della *Tenture de Deborah*, dono dei Barberini per la reggente Anna d'Austria. Il disegno, non accostabile a nessuna delle tre tele d'oro presenti nella collezione di Mazzarino (ora al Louvre), viene messo in relazione dallo studioso con la menzione fatta da Romanelli in una lettera del 1662 (cfr. appendice I) nella quale si fa cenno ad “un pezzo di Sisara fugitiva”, forse progetto per una seconda e più ampia serie di tele realizzate per i Barberini sulla storia della profetessa Deborah. Il disegno dal quale fu tratta l'incisione si conserva al British Museum (Ff.3-196), dove entrò con la donazione Cracherode nel 1799. I vari passaggi collezionistici ricostruiti da Turner dimostrano la continuativa presenza del disegno sul suolo britannico a partire dal 1634, quando il disegno in collezione Houlditch fu inciso. Unica precisazione da apportare alle notizie riferite dallo studioso riguarda la vendita di John Barnard del 1787: il presente disegno va riconosciuto nel lotto 78 “One historical, Romanelli” acquistato da John Thane, poiché il n° 27 “Two, F. Mola and Romanelli” – lotto aggiudicato a Jean Bertles, la cui collezione sarà venduta a Parigi due anni dopo – va messo in relazione con il disegno del *Matrimonio mistico di santa Caterina* ora al Louvre.

Infine ricordiamo che un disegno di analogo soggetto e analogo tecnica esecutiva a quello in questione – *Un Guerrier se présentant à une Femme & paroissant lui donner l'hospitalité [...] à la plume & au bistre* – fu venduto il 26 novembre del 1781 a Parigi ed acquistato da Julien de Parme (cfr. Tabella disegni) e un altro foglio, proveniente dalla collezione Lambert Krahe declassato a copia, è al Louvre (inv. 15182).

N. 57

JAMES BASIRE (Londra, 1730 – Londra, 1802)

Giudizio di Paride

1767

Inscr.: nel margine superiore “Idæa cerno Nemora; fatalis sedet – Inter potentes Arbiter Pastor deas. – L.A. Senecæ Agamemuon v. 730”; nel margine inferiore “Gio Fr. Romanelli del.^t – Ap.^d CR Edit.^m – J. Basire sc.^t 1767”.

Bibl.: Kerber 1973, p. 136; Kerber 1983, pp. 45, 122-123 n. 82; Merz 2005, pp. 181, 463 n. 121.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Ac-67-Fol.; 26 x 46 cm

L'incisione è pubblicata nel primo volume della raccolta intitolata *A Collection of Prints in Imitation of Drawings* edita da John Boydell (1719-1804) a Londra nel 1778 e corredata da note biografiche e critiche redatte da Charles Rogers (1711-1784). I due volume di cui si compone l'opera racchiudono 112 incisioni riproducenti i disegni delle più rinomate collezioni inglesi dell'epoca. Il foglio inciso da Basire nel 1767 riproduce un disegno appartenuto allo stesso Rogers e citato nel catalogo della vendita dell'aprile del 1799: lotto 548, *The judgment of Paris – pen and bistre – with the print in Mr. Rogers's book*. Il disegno di Romanelli, di cui non si hanno notizie, rappresentava una prova grafica per il riquadro di medesimo soggetto eseguito ad affresco nella galleria di Palazzo Mazzarino a Parigi (1646-1647). Il legame tra le due opere però non sembra essere noto al collezionista, il quale nelle notizie fornite sul disegno tace questo rapporto dilungandosi invece sulle fonti letterarie e sul modello raffaellesco – l'incisione di Raimondi del *Giudizio di Paride* del maestro urbinato – a partire dai quali Romanelli prese ispirazione.

N. 58

JEAN-CHARLES LEVASSEUR (Abbeville, 1734 – Parigi, 1816)

Tancrede et Herminie [*Angelica trova Medoro ferito*]

[1776-1783 ca.]

Inscr.: nel margine inferiore sinistro “Peint par Romanelli”; nel margine inferiore destro “Gravé par J. C. le Vasseur”; in basso “TANCREDE ET HERMINIE / Tableau peint par Jean François Romanelli: Gravé par Jean Charles le Vasseur, Graveur du Roi et de LL M: Imp.^{les} et R.^{les} / A Paris chez l'Auteur rue des Maçons”.

Bibl.: Huber 1793, p. 150; Delignières 1866, p. 36 n.° 43; Kerber 1973, pp. 135, 163 n. 11; Kerber 1983, p. 46; Finaldi – Kitson 1997, p. 140.

Stato descritto: Philadelphia, Museum of Art, 1985-53-26159; 35,9 x 44,6 cm

L'incisione riproduce in controparte il dipinto in collezione Mazzarino e rappresentante *Angelica trova Medoro ferito*, già mal interpretato nel soggetto nei due inventari del cardinale del 1653 e del 1661. La stampa è ricordata in vendita presso l'autore nel *Journal encyclopédique* del febbraio 1783 (t. I, partie III, p. 530), mentre nel 1785 un'incisione di Guersant (cfr. n.) – raffigurante Angelica e Medoro e che Kerber ritiene probabilmente tratta dallo stesso dipinto – viene annunciata sul *Mercur de France* e sul *Journal de Paris*. L'esecuzione della stampa va collocata tra 1776 circa – quando l'indirizzo di *rue des Maçons* appare sui figli incisi – e l'annuncio del 1783. Come suggerito da Finaldi, l'incisione di Levasseur sembrerebbe documentare in quegli anni la presenza del dipinto a Parigi, ma altre fonti sembrano contraddire quest'eventualità. Presente nel *recollement* dei beni del Palazzo Mazzarino nel 1714, il dipinto potrebbe riconoscersi nell'*Angelica and Medora* (lot. 47) acquistato nel 1726 a Londra alla vendita di Andrew Hay dal duca di Bridgewater, collezione passata ad inizio Ottocento ai conti di Ellesmere e registrata nel catalogo del 1844 sotto un'altra attribuzione e un altro soggetto. Una stampa di Levasseur *avant lettre* da Romanelli e una da Luca Giordano sono menzionate senza precisazione dei soggetti alla vendita di Johann Anton de Peters del 9 marzo 1779.

N. 59

CLAUDE BOIZOT

Cibele, Giunone e Minerva

1777-1793 ca.

Inscr.: sulla base dell'ara “Joa. Fran. Romanell. del. / Cl. Boizot sculp Romæ”.

Bibl.: Huber 1793, p. 150; Roux 1934, III p. 120; Kerber 1973, p. 167 n. 51; Kerber 1983, pp. 48, 127 nn. 98-99.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Snr-3 (Boizot); 32,6 x 23,5 cm

L'incisione riprende in controparte quella realizzata da François de Poilly (cfr. N. 22). Huber, nel catalogo delle stampe del Cabinet di Brandes (1793) cita l'incisione: "la ville de Venise, figurée par Cibeles, s'adresse à Junon et à Minerve". L'attività dell'incisore, di cui si hanno pochissime notizie, si colloca a Roma tra il 1777 e il 1798.

N. 60

WILLIAM BAILLIE (Kilbride, County Carlow 1723 – Londra, 1810)

Matrimonio mistico di santa Caterina

1778

Inscr.: nel margine inferiore "Engraved by Cap. Baillie from a Drawing by Romanelli – Iune y^e 5. 1778".

Bibl.: Huber, Rost 1797-1808, IX, p. 251; Le Blanc 1854, I, p. 120, n° 17; Kerber 1973, pp. 143, 165 n. 36.

Stato descritto: New York, Metropolitan Museum, inv. 24.63.515; 27,9 x 19,1 cm

Altri esemplari: Vienna, Biblioteca Albertina, HB 95, n° 33.

Come indicato nel margine inferiore, l'incisione riproduce in controparte un disegno di Romanelli, entrato nelle collezioni grafiche del Louvre (inv. 3790) dopo la confisca della collezione Saint-Morys nel 1793. Il disegno è riprodotto da Baillie nel 1778, quando si trovava ancora in Gran Bretagna. Il disegno è descritto puntualmente nel 1789 nel catalogo della vendita parigina della collezione di disegni di Jan Berthels (lotto n° 62), dove viene ricordata anche la stampa eseguita da Baillie. La marca JB (L.1420) apposta sul foglio indica la provenienza dalla collezione inglese di John Barnard venduta nel 1787 a Londra, nel cui catalogo di vendita sono menzionati due disegni di Romanelli (lotti nn° 27 e 78). Rispetto al disegno, di cui riproduce fedelmente la composizione ma con dimensioni maggiori, l'incisione impiega un procedimento tecnico a simulazione della sanguigna tradendone la tecnica esecutiva alla matita nera. Una composizione derivante dal disegno era stata incisa più di un secolo prima da Jean Lenfant (cfr. n.).

N. 61

JEAN-BAPTISTE MICHEL (Parigi, 1748 – 1804)

Ercole e Onfale

1779

Inscr.: in basso a sinistra "Romanelli Pinxit"; in basso a destra "J. B. Michel sculpsit"; in basso al centro "HERCULES & OMPHALE / In the Carlo Maratt Room at Houghton [...] Published May 1st 1779 by John Boydell Engraver in Cheapside London"

Bibl.: Kerber 1973 pp. 138, 164-165 n. 22; Kerber 1979, pp. 6, 14 n. 48; Keber 1983, pp. 40, 119 n. 50; Rubinstein 1996, pp. 65-73.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Ac-52-Fol. f. 6; 22,7 x 26,8 cm

L'incisione, datata 1° maggio 1779, appartiene alla raccolta di stampe edita da John Boydell con il titolo di *A Set of Prints Engraved after the Most Capital Paintings in the Collection of Her Imperial Majesty the Empress of Russia, Lately in the Possession of the Earl of Orford at Houghton Hall in Norfolk*, nota più comunemente come *The Houghton Gallery* (1788). Le 162 incisioni, di cui 20 incise da Jean-Baptiste Michel, furono editate tra il 1774 e il 1788 ed infine riunite in due volumi illustranti i più importanti dipinti della residenza di Houghton Hall nel Norfolk, proprietà di Robert Walpole (1676-1745), primo conte di Oxford. La collezione fu in gran parte venduta nel 1779 dal nipote George Walpole all'imperatrice Caterina II di Russia ed ora è esposta all'Hermitage di San Pietroburgo. La stampa – la numero 7 del II volume – riproduce in controparte il dipinto conservato nel museo russo (inv. 1601), acquistato da Robert Walpole nel febbraio del 1726 alla vendita londinese di dipinti provenienti dall'estero di Andrew Hay (lotto 62). Una replica autografa del dipinto è conservata al Museo civico di Viterbo.

N. 62

JOHANN JOSEPH LANGENHÖFFEL (Düsseldorf, 1750 – Vienna, 1807)

Il suicidio di Didone

1780

Bibl.: Kerber 1973, pp. 157, 159 fig. 41, 169-170 n. 87; Kerber 1983, pp. 46, 123-124, n. 84a; Merz 2005, p. 402 n° 235.

Stato descritto: cfr. Kerber 1973, p. 159 fig. 41.

L'incisione è inclusa nel primo volume del *Recueil des dessins gravés d'après les fameux maîtres* del 1780 illustrante i disegni della collezione dell'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf. Come riconosciuto da Merz, l'incisione riprende una controprova alla sanguigna (Düsseldorf KA(FP) 755) tratta da un perduto disegno di Romanelli. L'originale costituiva una prova grafica per uno dei cartoni per gli arazzi della serie di Didone tessuti ad Anversa da Michel Wauters verso il 1670.

N. 63

STEFANO MULINARI (1741 – 1796)

Santa Prassede e santa Pudenziana raccolgono il sangue dei martiri

1784

Bibl.: Weigel 1865, p. 654 n° 18; Kerber 1975, pp. 194, 215 n. 15; Fischer Pace 1997, pp. 119-120 n° 75.

Stato descritto: Londra, British Museum, inv. 1936,1010.39.16; 29,1 x 26,7 cm

L'incisione di Mulinari riproduce un disegno conservato al Gabinetto dei Disegni degli Uffizi (inv. 11987 F) il cui soggetto, ritenuto da Kerber la morte di santa Cecilia o Agnese, è stato riconosciuto da Fischer Pace come le sante Pudenziana e Prassede intente a raccogliere il sangue dei martiri. La studiosa menziona inoltre una copia del disegno presente nel Gabinetto dei Disegni di Francoforte (inv. 4223) per il quale, nonostante la tradizionale attribuzione a Nasini, non esclude la possibilità di una replica autografa. Il foglio è incluso in una raccolta d'incisioni dal titolo *Scuola italiana o sia Nuova Raccolta di Stampe a forma di Disegni* (tav. 15) edita nel 1787 a Roma da Venanzio Monaldini. La stampa reca una dedica al conte Franz d'Hardegg Glatz, consigliere di stato dell'arciduca Massimiliano d'Austria.

N. 64

JOHN DEAN (1754 – Londra, 1798)

L'Armonia tra la Storia e la Poesia

1786

Inscr.: nel margine inferiore sotto l'immagine "Painted by Romanelli – Publish'd Jan.y 31st. 1786, by Jn.o Dean, No: 12, Bentinck Street Soho – Engrav'd by Jn.o Dean"; nel margine inferiore al centro "THE HARMONY between HISTORY and POETRY. / From the Original picture, at Wilton House, in the Collection of the Earl of Pembroke, to whom this plate is respectfully inscrib'd by his Lordship's / oblig'd & obed.t Serv.t John Dean".

Bibl.: Pembroke 1968, p. 81 n° 217.

Stato descritto: Londra, British Museum, inv. 2010,7801.2921; 56 x 37,5 cm

Altri esemplari: Londra, British Museum, 2010,7081.2926

La stampa deriva dal dipinto conservato a Wilton House (Wiltshire), residenza dei conti di Pembroke. Il dipinto rappresenta la Storia e la Poesia tra le quali vola un putto con l'uroboro, simbolo di eternità, e la tromba della fama, mentre sul fondo a sinistra è rappresentata la base di una colonna coclide. L'opera è presente nelle collezioni sin dal primo catalogo redatto nel 1731 dal conte Carlo Gambarini, così come nelle successive descrizioni delle raccolte di James Kennedy (1758) e Georges Richardson (1774). Il foglio reca la dedica dell'incisore a Henry Herbert, decimo conte di Pembroke. Della stampa si conosce un secondo stato con aggiunte di colore e rilavorato dallo stesso

Dean e dedicato al valore della nazione britannica nelle imprese navali. Il ritratto di lord Nelson è inserito nell'uroboro, mentre i nomi di ammiragli britannici sono scritti sulla base della colonna e sullo scudo aggiunto dall'incisore accanto alla figura della Storia.

N. 65

PIETRO SAVORELLI (1765 ca. – ?) e **PIETRO FONTANA** (1762 – 1837)

Santa Cecilia

Inscr.: in basso “Romanelli pinx. – Petrus Savorelli cepit, Petrus Fontana perfecit”, “Montagnani ad Pasquinum”.

Bibl.: Kerber 1983, pp. 40, 119 n. 57.

Stato descritto: Monza, Musei Civici, 32,7 x 23,4 cm

Come indicato nelle iscrizioni presenti, l'incisione riproduce il dipinto conservato nella Pinacoteca Capitolina (inv. PC 186). L'incisione fu eseguita a Roma da Savorelli e Fontana, il quale completò il lavoro iniziato dal collega. Il foglio reca una dedica alla contessa Marcelina Worcell (1773–1849), “amatrice delle belle arti”. Probabilmente da una copia o altra versione autografa del dipinto era stata tratta nel 1777 un'incisione di Marquard interpretata come una *Musica* e attribuita a Pietro da Cortona, *pendant* di un'incisione di Tomkins (cfr. N. 76) raffigurante una *Poesia* di Romanelli.

Incisioni erroneamente ritenute in passato tratte da Romanelli

N. 66

ANONIMO

Assunzione della Vergine

[1640-1650 ca.]

Bibl.: Mariette 1740-1770, VII, f. 126; Kerber 1973, pp. 148-149, 167 n. 55; Kerber 1983, pp. 45, 63 fig. 11, 123 n. 83; Bréjon de Lavergnée – Fischer Pace 1990, pp. 81-101; Blasio 2012, p. 323 n. 34.

Stato descritto: Vienna, Albertina, HB 16, p. 17 n.° 31.

Il foglio è menzionato per la prima volta da Mariette tra le incisioni tratte da Romanelli: «Un plafond dans lequel est représentée la S.^{te} Vierge enlevée au ciel par les anges gravé à l'eau forte par un anonyme. h. 13 pouces 9 lignes per 15 pouces 6 lignes» (circa 37,1 x 41,8 cm). Kerber, che pubblicò per primo l'incisione, avanzò l'ipotesi che la stampa potesse riprodurre la perduta *Assunzione* per la cappella dell'appartamento nuovo di Palazzo Mazzarino, dove l'inventario del 1661 ricorda una pala di Romanelli di questo soggetto. Spetta a Bréjon de Lavergnée e a Fischer Pace l'aver messo giustamente in relazione l'incisione con la decorazione dell'alcova del cardinale Alessandro Bichi nel palazzo vescovile di Carpentras, attribuita al viterbese e alla sua bottega e datata al principio degli anni '40 del Seicento. In particolar modo le figure dell'Assunta e dei due angeli al suo fianco sono sovrapponibili a quelle del riquadro centrale dell'alcova, mentre maggiori differenze si possono ravvisare nelle lunette laterali e in generale nella concezione del progetto che differisce per il formato dei riquadri e per la presenza degli angeli con i titoli mariani. Come il gruppo di disegni eseguiti *d'après* i fregi di Carpentras, studiati da Kerber e Fischer Pace, anche il foglio in esame era ritenuto tratto da un disegno di Romanelli, fin quando la studiosa propose di attribuirli alla mano del suo collaboratore Paolo Gismondi (Fischer Pace 1998). Quest'attribuzione è stata ribadita da Silvia Blasio, la quale avanza giustamente un simile passaggio attributivo anche per l'incisione dell'Albertina, nella quale si distinguono chiaramente i medesimi tratti stilistici dei disegni del perugino. Il foglio illustrerebbe un perduto progetto grafico per un soffitto che sembrerebbe rielaborare la composizione “romanelliana” di Carpentras o averla parzialmente ispirata.

N. 67

D. P. PARISET (Lione, 1740 – ?, 1783)

Madonna col Bambino [*Madonna della cesta* di Correggio]

1772

23,4 x 15,9 cm

Londra, British Museum, 1837,0408.206

Inscr.: in basso nel margine sinistro “Romanelli pinx.^b”; in basso nel margine destro “Pariset fecit”; in basso nel margine inferiore “Published by T. Bradford n.º 132 Fleet Street, – 1st july 1772, as Act directs”; nel margine inferiore ai lati dello stemma “To her Grace the – Duchess of Montague / This Plate after a picture of Romanelli – in the Possession of M.^f Bradford / is Inscribed by her Grace’s most devoted & obliged humble Serv.^t / Pariset”.

Bibl.: Kerber 1973, pp. 139, 165 n. 24.

Come indicato nell’iscrizione, il foglio inciso da Pariset è dedicato dallo stesso incisore alla duchessa Mary Montagu (1711 ca.-1775) e riprodurrebbe un dipinto di Romanelli appartenente all’editore e venditore di stampe Thomas Bradford. Sebbene nella stampa il nome di Correggio non sia fatto, il gruppo della Vergine col Bambino è chiaramente derivato in controparte dalla *Madonna della cesta* (Londra, National Gallery) dell’artista emiliano. Pertanto si può ipotizzare che il dipinto attribuito a Romanelli in possesso di Bradford sia una delle numerose copie esistenti dell’originale che negli anni ’70 del Settecento era ancora nelle collezioni reali spagnole. Nessuna copia di Romanelli dal dipinto di Correggio è nota e risulta difficile riconoscere il dipinto nelle Madonne col Bambino attribuite al Viterbese e passate sul mercato artistico francese ed inglese del XVIII secolo. L’incisione fu realizzata nel 1772 a Londra, città nella quale Pariset fu attivo per un decennio circa a partire dal 1769.

N. 68

JEAN-CHARLES LEVASSEUR (1734-1816)

L’educazione di Amore

1778

Inscr.: nel margine inferiore sinistro “Peint par J. Fr. Romanelle”; nel margine inferiore destro “Gravé par J.Ch. le Vaßeur”; in basso “L’Education de l’Amour / Tableau peint par Jean François Romanelle, gravé par Jean Charles le Vasseur graveur du Roi et de LL. M. Imp.^{les} et R.^{less}”.

Bibl.: Salon 1779, p. 46 n° 254 (Janson 1977); Delignières 1865, p. 12 n° 24; Kerber 1973, pp. 139, 141 fig. 13, 165 n. 23; McAllister Johnson, 1993, p. 42.

L’incisione è annunciata in vendita presso l’autore, in rue des Mathurins, nel *Catalogue hebdomadaire* (XVI, n. 29) del 18 luglio 1778 e fu esposta al Salon del 1779 insieme ad altre tre incisioni di Levasseur. Sebbene la leggenda riporti esplicitamente il nome del pittore viterbese, non solo non si conosce alcun dipinto dell’artista illustrante questo soggetto, ma lo stile che traspare dall’interpretazione incisoria è ascrivibile ad una mano francese a cavallo tra Sei e Settecento. L’incisione sembra riprodurre in effetti un’opera attribuita all’entourage di Nicolas Bertin (1668-1736) passata sul mercato artistico francese (Olivier d’Ythurbide & Associé).

N. 69

JAMES NEWTON

A Grecian Lady

1778

Inscr.: in basso a sinistra “Painted by Romanelli”, in basso a destra “Engraved by Ja.s Newton”, in basso al centro “Published Jan. 16 1778 for J. Newton [...] London”

Stato descritto: San Francisco, Fine Arts Museums, inv. 1963.30.13550, 29,6 x 21.8 cm

La figura vista di profilo e a mezzobusto non è riconducibile a nessun dipinto o disegno noto del viterbese, ma è indicativa dell’immagine settecentesca del pittore, autore di aggraziate ed eleganti personaggi femminili.

Incisioni francesi in parte derivate da fogli tratti da Romanelli

N. 70

MICHEL LASNE (1590 ca. – 1667)

Frontespizio dell'*Academias morales de las Musas* di Antonio Enríquez Gómez
1642

Inscr.: in basso al centro: “MLasne fe anno Dñi 1642”

Bibl.: Mariette 1740-1770, IV, f. 165; *IFF XVII^e*, VII, p. 266 n° 699.

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Ed-27, f. 44; 20,3 x 14,8 cm

La raccolta poetica di Gómez, edita a Bordeaux nel 1642, presenta un frontespizio architettonico inciso da Lasne coronato da una coppia di angeli con lo stemma della regina Anna d'Austra, dedicataria dell'opera. Le due figure angeliche sono desunte dall'incisione di Greuter per il frontespizio di tesi di Lorenzo Raggi (cfr. N. 5), nel quale i due angeli sostengono il ritratto del cardinale Francesco Barberini.

N. 71

MICHEL LASNE (1590 ca. – 1667)

Ritratto di François Juif

1643

Inscr.: in basso a sinistra “MLasne deline. et fe. 1643”; sotto il ritratto quartina in francese.

Bibl.: *Versailles* 1963, n.° 59; *IFF XVII^e*, VII, 1976, pp. 153-154 n° 367;

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Snr-3 (Lasne); 42 x 31, 5 cm.

Il ritratto del chirurgo François Juif è circondato da tre figure allegoriche, in alto la Fama, nel registro inferiore sono invece raffigurate semidistese la Sanità e la Salute. Queste due figure sono state messe in relazione ad un disegno di Charles Le Brun (New York, Metropolitan Museum, inv. 1974.106) raffigurate in controparte Marte e Apollo ai lati di una prua sormontata da uno stemma con cappello cardinalizio. Le Brun aveva eseguito il disegno nel 1641, per la parte inferiore della tesi dedicata al cardinale Richelieu da Jean de Ruzé d'Effiat nel 1642 [le incisioni per la tesi mai completate, probabilmente a causa dell'esecuzione del fratello del dedicatario, Cinq-Mars, che il cardinale Richelieu fece giustiziare in quello stesso anno. Michel Lasne, un anno dopo, rimpiega le due figure di Marte ed Apollo disegnate da Le Brun per il ritratto di Juif, sostituendo la prima con la figura della Salute [modellata su quella della Pace] ripresa dall'incisione su disegno di Romanelli eseguita da Greuter per la tesi di Lorenzo Raggi nel 1637. La stessa figura, insieme al gruppo della Giustizia e della Castità, sarà riutilizzata da Jean Valdor per il ritratto di Anna d'Austria (cfr. N. 73).

N. 72

JEAN VALDOR (1616-1675)

Frontespizio delle *Devises des Roys, Princes ecc.* di H. Estienne
1649

Inscr.: nella cornice inferiore “Enrichy de Figures Inventées par Iean Valdor, calcographe du Roy”.

Bibl.: Uhlmann-Faliu 1978, p. 139 n.° 35; Loskoutoff 2007, p. 242; Loskoutoff 2017 (comm. orale).

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Snr-3 (Valdor J.), 35,5 x 27 cm

L'incisione costituisce il frontespizio dell'opera di Henry Estienne *Devises des Roys, Princes et Generaux d'Armée*, facente parte dei *Triumphes de Louis le Juste* editi a Parigi nel 1649. Nonostante l'incisore si attribuisca esplicitamente la paternità dell'*inventio* delle figure a corredo dell'opera Uhlmann-Faliu e Loskoutoff hanno dimostrato le riprese di composizioni di altri maestri. Nel caso in questione il foglio di Valdor è una copia dell'antiporta eseguita dal connazionale Michel Natalis (cfr. N. 8) su

disegno di Romanelli per la tesi di Antonio Lanci dedicata al cardinale Francesco Barberini nel 1638. La composizione è ripresa in controparte e leggermente modificata in alcuni elementi, in particolare nella figura della Vittoria nel cui viso Uhlmann-Faliu vede un possibile intervento di Gilles Rousselet. Valdor ebbe modo di conoscere il prototipo durante il soggiorno romano del 1637-1640 ca., quando abbiamo notizia di legami con la famiglia Barberini (Uhlmann-Faliu 1978, p. 12).

N. 73

MONOGRAMMA (L. E.) E JEAN VALDOR (1616-1675)

Ritratto allegorico di Anna d'Austria

Inscr.: in alto nel cartiglio sostenuto dai putti "AD SIDERA TOLLENT"; in basso a sinistra "L. E."; dedica ad Anna d'Austria; in basso "I. Valdor delineavit et excudit Cum Privilegio Regis"

Bibl.: Uhlmann-Faliu 1978, pp. 124-125 nn.° 8*-8; Loskoutoff (comm. orale 2017).

Stato descritto: Parigi, BnF, Est., Snr-3 (Valdor J.); 42,5 x 30,3 cm

Il foglio è un omaggio allegorico alla reggente Anna d'Austria, il cui monogramma e ritratto campeggiano al centro sostenuti da putti. Davanti ad un altare sono raffigurate le figure della Pietà, della Pace e della Giustizia, allusive alle doti morali e di governo della reggente. Il disegno preparatorio dell'incisione – col ritratto del giovane Luigi XIV al posto del monogramma di Anna d'Austria – è conservato al *Département des Arts graphiques* del Louvre (inv. 34267) con una passata attribuzione a Robert Nanteuil. Il monogramma L. E. ci documenta che il disegno non fu tradotto in incisione dallo stesso Valdor ma da un artista di cui ignoriamo l'identità. Se Uhlmann-Faliu ha evidenziato il cortonismo della figura della Giustizia, spetta a Loskoutoff l'aver identificato l'indiscutibile modello per le tre figure allegoriche in primo piano. Le figure femminili sono infatti una copia delle medesime allegorie incise da Greuter su disegno di Romanelli per il foglio superiore della tesi di Lorenzo Raggi del 1637, dedicata al cardinale Francesco Barberini e al tema dell'età dell'oro (*aureum seculum*). Valdor separa dal gruppo della Giustizia e della Pace la figura della Pietà ponendola dietro l'altare e aggiungendo i tre putti con le insegne regali e lo scudo con armi gentilizie e i gigli di Francia. Possiamo aggiungere che anche nel finto rilievo con i doni della Terra posto alle spalle della Giustizia, l'artista ha ripreso le figure di Bacco e di Flora che nel foglio di Greuter offrono i loro doni a Saturno.

Incisioni note solo da fonti antiche

N. 74

ANONIMO

Tesi per il marchese di Louvois

Bibl.: Mariette 1740-1770, VI, ff. 126r-v; Meyer 1990, pp. 108, 123 n° 82.

Mariette descrive attentamente un'incisione anonima raffigurante l'età aurea di Saturno, riconoscendone con sicurezza il disegno di Romanelli. La composizione allegorica fu eseguita in Francia per una tesi dedicata al marchese di Louvois (1641-1691), il cui stemma è identificato da Mariette. L'incisione viene citata da Meyer che ritiene la commissione passata al Viterbese durante uno dei due soggiorni parigini dell'artista, sebbene Louvois fosse ancora assai giovane durante il secondo soggiorno di Romanelli (1655-1657). La precisa descrizione di Mariette ci permette di riconoscere nel foglio la composizione incisa da Greuter per la tesi di Lorenzo Raggi discussa nel 1637 e dedicata al cardinale Francesco Barberini. L'incisione conobbe grande fortuna e alcune delle sue figure allegoriche furono riprese da Valdor per un foglio dedicato ad Anna d'Austria.

N. 75

NICOLAS BAZIN (Troyes, 1633 – Troyes, 1710)

La Sainte Trinité

Bibl.: Le Blanc 1854-1889, I, p. 213 n° 133; *IFF XVII^e*, I, p. 318 n° 54.

Secondo Le Blanc il foglio di Bazin – non conservato presso il fondo incisario della BnF – rappresenterebbe una copia tratta dalla *Ss. Trinità* incisa da Bloemaert da un disegno di Romanelli per il messale romano del 1662. Il viterbese non partecipò alla realizzazione delle illustrazioni del volume, dove è presente un'incisione della Trinità realizzata da Bloemaert ma su disegno di Pier Francesco Mola.

N. 76

PELTRO WILLIAM TOMKINS (Londra, 1759 – Londra, 1840)

Poetry

1777

Bibl.: *Neue Bibliothek*, XXII, 1778, p. 328; Huber 1793, p. 150; Herold 1925, pp.193-194; Kerber 1973, pp. 161, 170 n. 93.

Un'incisione raffigurante la Musa della Poesia è descritta nel ventiduesimo volume della *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* del 1778: stampata nella maniera della sanguigna, il foglio presenta la figura femminile coronata d'alloro e a mezzobusto all'interno di una cornice ovale. Huber precisa che la stampa del viterbese costituisce il *pendant* della *Musica* incisa da Robert Samuel Marquard da un'invenzione di Pietro da Cortona, probabilmente un dipinto di Romanelli sul tema della santa Cecilia della collezione capitolina (cfr. n.). Ulteriori informazioni sull'incisione si traggono dal catalogo dell'opera incisa di Louis-Marin Bonnet, il quale eseguì e pubblicò una serie di copie da stampe inglesi tra le quali al n° 395 è presente una *Poetry* incisa da L. Marin nella tecnica del puntinato ai quattro toni.

N. 77

E. GUERSANT

Angélique et Médor

1785

Le uniche notizie su questa incisione sono i tre annunci apparsi nel 1785 sul *Mercure de France* (7 maggio), sul *Journal de Paris* (9 maggio) e sul *Journal encyclopédique* (juin 1785), nei quali si dà notizia della vendita presso Massard della stampa tratta da un dipinto originale di Romanelli raffigurante *Angélica e Medoro*. Sfortunatamente non si conosce nessuno stato della stampa in questione, pertanto risulta impossibile sapere da quale dei diversi dipinti dedicati dal pittore al soggetto ariostesco sia effettivamente tratta. Possiamo ricordare che un rame di questo soggetto, messo a pendant di un *Rinaldo e Armida*, entrambi attribuiti a Romanelli, è apparso in tre vendite (1777 Paillet, 1782 Nogaret e 1794 Godefroy).

INCISIONI RESPINTE O DI DUBBIA ATTRIBUZIONE

N. 78

GUILLAUME CHASTEAU (1635-1683)

Il sacrificio di Gedeone

1655

Inscr.: nel margine inferiore destro “G. Castellus sculp.”.

Bibl.: Kerber 1973, pp. 161, 170 n. 94; Rice 2010, p. 259.

Rice ha riconosciuto nell'incisione il frontespizio per il sermone tenutosi in Vaticano in occasione della Pentecoste del 1655, orazione scritta dal gesuita Girolamo Savignano e pronunciata da Francesco Rebuffo (*Gedeonis sacrificium sive fortium inauguratio oratio de S. Spiritu adventu ecc.*). Lo stemma

di Alessandro VII Chigi compare sul vessillo portato dal soldato alle spalle di Gedeone; ulteriore allusione alla famiglia papale è la grande quercia ai piedi della quale avviene l'evento miracoloso. Il disegno preparatorio è conservato presso l'Albertina di Vienna (inv. 996), ma va riconosciuto come opere di Andrea Sacchi.

N. 79

NICOLAS DE POILLY (1627-1696)

Tesi in onore del cardinale Mazzarino

1659-1660 ca.

Inscr.: sul basamento della colonna destra "N. Poilly effigie/ scul."; sul piedistallo versi in latino.

Bibl.: Kerber 1983, pp. 47, 64 fig. 12, 126-127 n. 93; Lothe 1994, p. 332 n.° 135; Meyer 2004, p. 306 n.° 371; Meyer 2006, pp. 275 n. 40.

Il ritratto del cardinale campeggia in un clipeo svelato dalla figura della Fama/Vittoria e da due putti, mentre ai suoi lati sono raffigurati Marte, vittorioso sulla Discordia, e una meditativa Francia. Sul basamento si trova scritto un omaggio in versi latini allusivi probabilmente al ruolo pacificatore di Mazzarino, dopo i tumulti della Fronda (1648-1653) o in occasione della firma della Pace dei Pirenei (1659). Tesi di teologia dedicata al cardinale, restano solo le prime 3 posizioni, assenti il nome del candidato e la data (Meyer). Ritenuta da Kerber una tesi in onore del cardinale eseguita su disegno di Romanelli, Lothe con maggiore prudenza la considera invece ispirata a quella del fratello François (cfr. N. 28) tratta certamente dal Viterbese. Meyer ha però dimostrato come le figure della Vittoria e di Marte sono riprese in controparte dal frontespizio, realizzato da Gilles Rousselet su disegno di Jacques Stella per la *Gerusalemme liberata* del Tasso edita a Parigi nel 1644.

N. 80

GUILLAUME VALLET (1632-1704) copia da

Il trionfo della Verità

Bibl.: Meyer 1990, p. 121; Meyer 2002, pp. 141, 287 n.° 1.

La Giustizia dal cielo si sporge verso la Verità che emerge dalla terra, come alluso dal versetto del Salmo 85 (12), inciso dai putti sulla roccia: "VERITAS DE TERRA ORTA EST". Il Tempo assiste alla scena, mentre la Pace scaccia la Guerra. La stella sostenuta sul monte dai due putti potrebbe far riferimento alle insegne araldiche della famiglia Chigi.

Meyer considera il foglio una copia di dimensione inferiori da un'incisione con una Giustizia eseguita per una tesi da Vallet su disegno di Maratti, notizia riferita da Mariette nel catalogo di quest'ultimo. La studiosa ha inoltre avanzato l'ipotesi che il modello grafico possa essere attribuito anche a Romanelli. Meyer ricorda inoltre che sono noti altri casi di composizioni incisa a Roma da Vallet durante il soggiorno nella città pontificia (1655-1662) e prese a modello nel suo atelier.

N. 81

ETIENNE PICART (1632-1721)

Assunzione della Vergine

Bibl.: Meyer 2002, p. 273.

Una ghirlanda vegetale con foglie di quercia incornicia la Vergine assunta in cielo tra angeli e cherubini. La composizione orna la tesi di René Got sostenuta il 29 giugno del 1683. Meyer considera la mediocre incisione tratta da un modello di Romanelli o Maratti, inoltre menziona una composizione assai prossima, ma invertita e con piccole varianti, incisa nell'atelier di Nicolas de Poilly e attribuita da Mariette al disegno di Maratti (cfr. Lothe 1994, p. 292 n° 67).

N. 82

ETIENNE PICART (1632-1721)

Bibl.: Kerber 1973, pp. 161, 170 n. 91

Kerber riporta che nell'inventario Krahe (fol. 154 r.-v.) del Gabinetto delle Stampe di Düsseldorf sono menzionati due fogli di Picart tratti da Romanelli: un *Parnasso* e il ritratto del cardinale Giuseppe Sacripanti (1642-1727).

TESI DI DOTTORATO IN STORIA DELL'ARTE

XXX CICLO

***Ricezione e fortuna di un pittore italiano in Francia:
Giovanni Francesco Romanelli tra XVII e XVIII secolo***



Candidato:

Dario IACOLINA

Direttori di ricerca:

Stefano PIERGUIDI (Sapienza – Università di Roma)
Olivier BONFAIT (Université de Bourgogne – Dijon)
Claudia CIERI VIA (Sapienza – Università di Roma)

TOMO III



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI STORIA ANTROPOLOGIA RELIGIONI ARTE SPETTACOLO

**DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE
XXX CICLO**

***Ricezione e fortuna di un pittore italiano in Francia:
Giovanni Francesco Romanelli tra XVII e XVIII secolo***

Candidato: Dario IACOLINA

Sotto la direzione di

Stefano PIERGUIDI (Sapienza – Università di Roma)
Olivier BONFAIT (Université de Bourgogne – Dijon)
Claudia CIERI VIA (Sapienza – Università di Roma)



**ÉCOLE DOCTORALE
SOCIÉTÉS, ESPACES, PRATIQUES, TEMPS**

DÉPARTEMENT SCIENCES HUMAINES ET HUMANITÉS

Centre Georges Chevrier – UMR 7366

***Réception et fortune d'un peintre italien en France:
Giovanni Francesco Romanelli entre XVII^e et XVIII^e
siècle***

Candidat: Dario IACOLINA

Sous la direction de

Stefano PIERGUIDI (Sapienza – Università di Roma)

Olivier BONFAIT (Université de Bourgogne - Dijon)

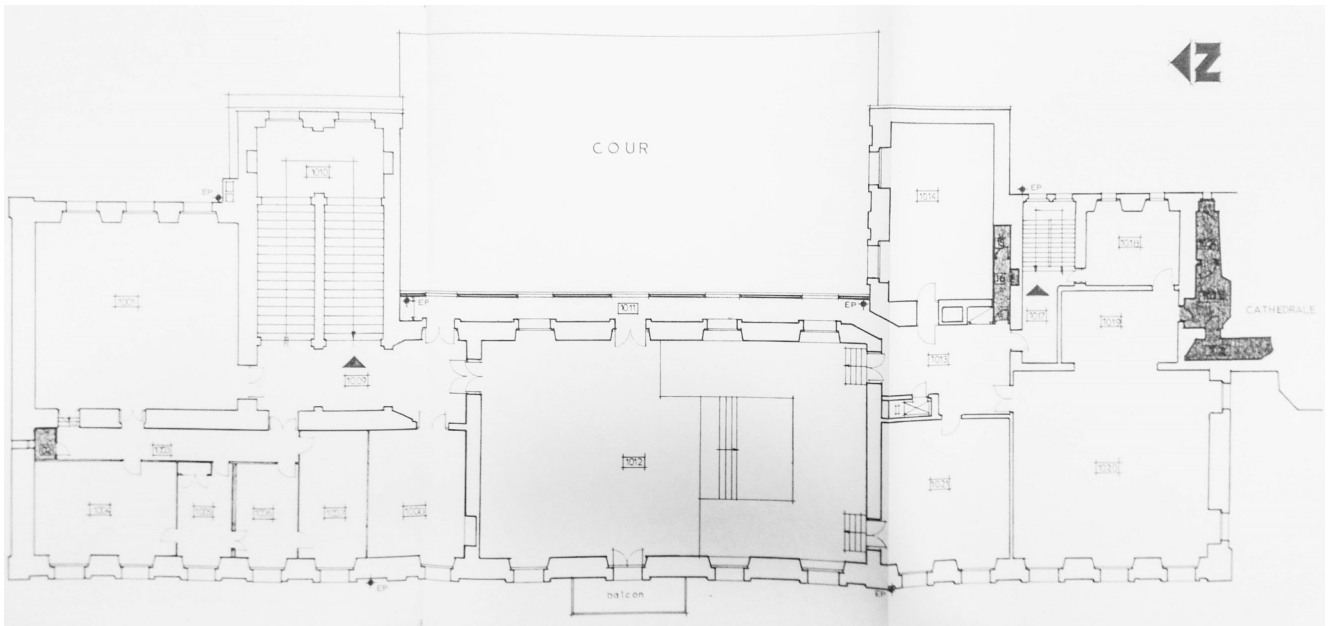
Claudia CIERI VIA (Sapienza – Università di Roma)

**RICEZIONE E FORTUNA DI UN PITTORE ITALIANO IN FRANCIA:
GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI TRA XVII E XVIII SECOLO**

INDICE

TOMO III – ILLUSTRAZIONI

I. PALAZZO VESCOVILE DI CARPENTRAS	p. 7
II. PALAZZO MAZZARINO A PARIGI	p. 25
III. APPARTAMENTO ESTIVO DI ANNA D'AUSTRIA AL LOUVRE	p. 37
IV. OPERE “FRANCESI” DI ROMANELLI	p. 55
V. APPENDICE III – CORPUS INCISIONI	p. 80



1. Pianta del primo piano del Palazzo vescovile di Carpentras (conservata ad Aix-en-Provence, DRAC): A (salone di rappresentanza), B (sala del Presidente), C (camera dell'alcova), D (biblioteca), E (sala dei paesi)



2. Salone di rappresentanza, fregio della parete sud con lo stemma di Urbano VIII



3. Salone di rappresentanza, fregio della parete nord con lo stemma di Luigi XIII



4. Salone di rappresentanza, fregio della parete est con lo stemma del card. Richelieu (part.)



5-6. Salone di rappresentanza, fregio della parete est con lo stemma del card. Richelieu (part.)



7. Salone di rappresentanza, fregi della parete ovest e nord (part.)



8-9. Salone di rappresentanza, fregio della parete ovest con lo stemma del card. Francesco Barberini (part.)



10. Sala del presidente, fregio della parete ovest con *Elia e l'angelo*



11. Sala del presidente, fregio della parete ovest con *Tobiolo e l'angelo*



12. Sala del presidente, fregio della parete nord con *L'angelo sconfigge Sennacherib*



13. Sala del presidente, fregio della parete nord con *Il sacrificio di Isacco*



14. Sala del presidente, fregio della parete nord con *Giosuè e l'angelo*



15-16. Sala del presidente, fregio della parete est con lo stemma del card. Alessandro Bichi e con *Eliazaro e Rebecca al pozzo (?)* e *Agar e l'angelo*



17-18. Sala del presidente, fregio della parete sud con *Vocazione di Gedeone* e *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso*



19. Sala del presidente, fregio della parete sud con *Davide e l'angelo*



20-21. Camera dell'alcova,
volta (part.) e
 Assunzione della Vergine



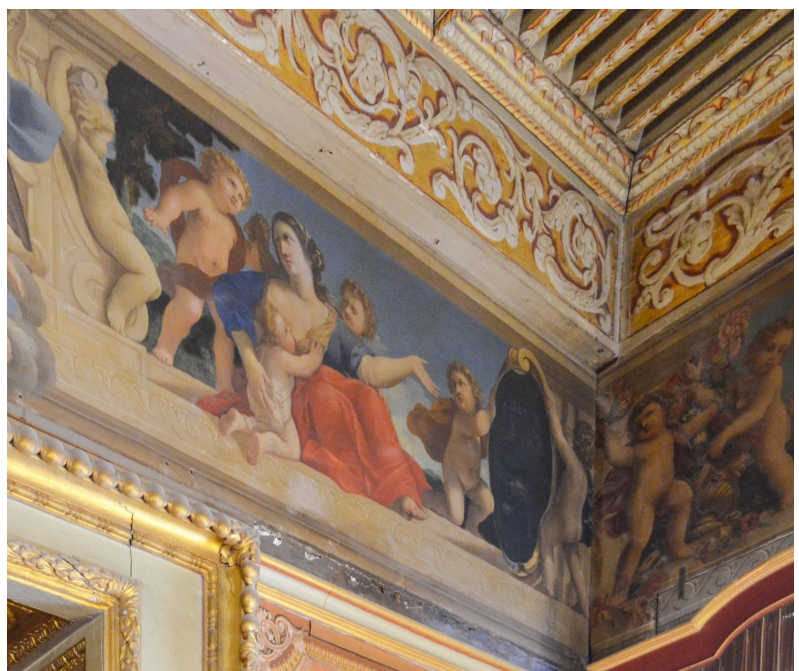
22. Camera dell'alcova, volta con gli stemmi dei card. Antonio e Francesco Barberini (part.)



23. Camera dell'alcova, volta con gli stemmi del card. Alessandro Bichi (a sinistra) e del card. Richelieu (a destra)



24-26. Camera dell'alcova, fregio con *Fede*,
Riposo in Egitto e *Carità*



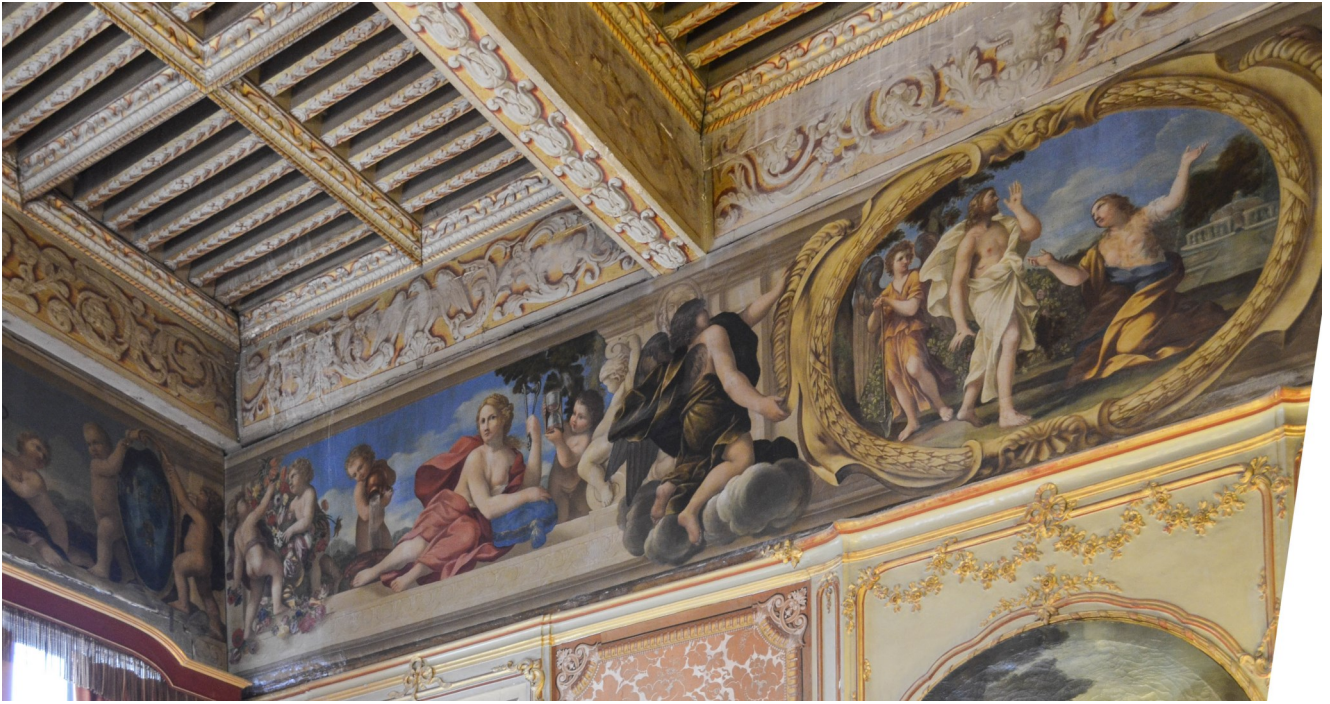


27-29. Camera dell'alcova,
fregio con *Prudenza*,
Battesimo di Cristo e
Giustizia





30-32. Camera dell'alcova, fregio con *Purezza*, *Tentazione di Cristo* e *Speranza*



33-35. Camera dell'alcova, fregio con *Temperanza*, *Noli me tangere* e *Forza*



36-37. Biblioteca, fregio con santi ed eremiti



38. Paolo Gismondi (?), *Disegno preparatorio della sala del presidente* (New York, Cooper Hewitt Museum)



39a-d. Paolo Gismondi (?), *Disegno dei fregi del Sala di rappresentanza* (Roma, Istituto Centrale per la Grafica)





40. Giovan Francesco Romanelli, *Vocazione di san Matteo* (Pisa, chiesa di San Matteo)



41. Giovan Francesco Romanelli, *Davide con la testa di Golia* (Roma, Pinacoteca Capitolina)



42. Giovan Francesco Romanelli, *Banchetto di nozze di Peleo e Teti* (Roma, INPS, già Palazzo Sciarra)



43. Giovan Francesco Romanelli, *San Giorgio e il drago* (Bondeno, chiesa parrocchiale)



44. Paolo Gismondi, *Martirio di san Sebastiano* (Barbara, chiesa di Santa Maria Assunta)

45. Paolo Gismondi, *Madonna con Bambino e santi* (Corridonia, chiesa di Sant'Agostino)

46. Paolo Gismondi, particolare della decorazione ad affresco del catino absidale (Roma, chiesa di Sant'Agata dei Goti)



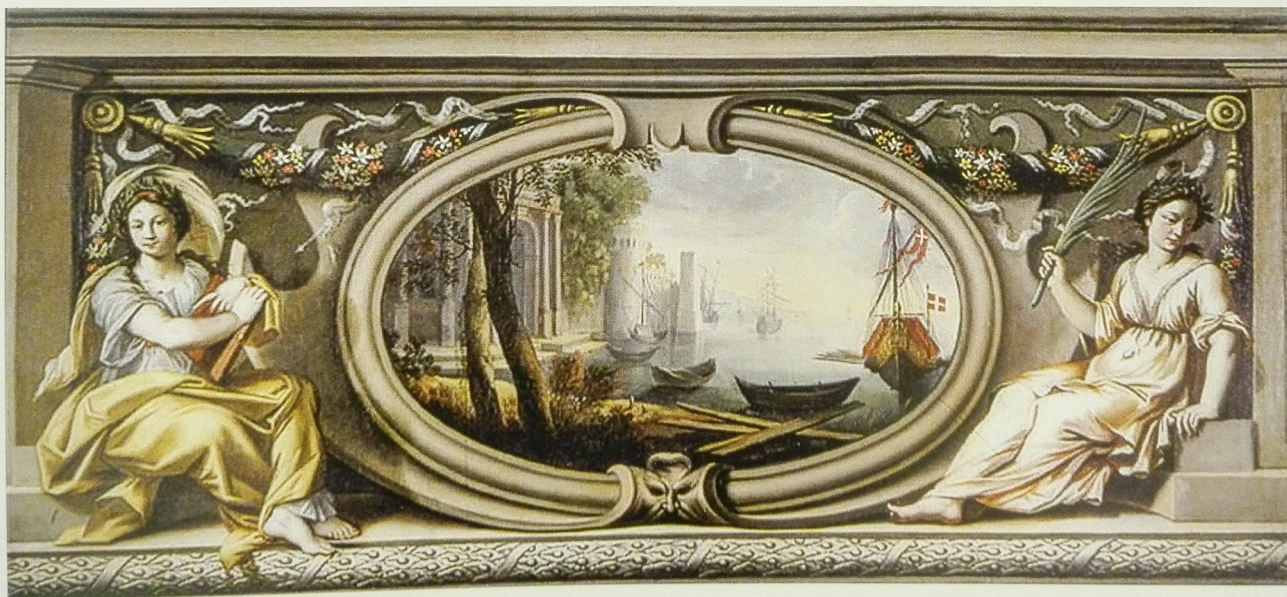


47. François Perrier e Giovan Francesco Grimaldi, affreschi della galleria (Roma, Palazzo Peretti)

48. Nicolas Mignard, decorazione dell'Hôtel de Fortia de Montréal ad Avignone (Avignone, Musée Calvet)



95.

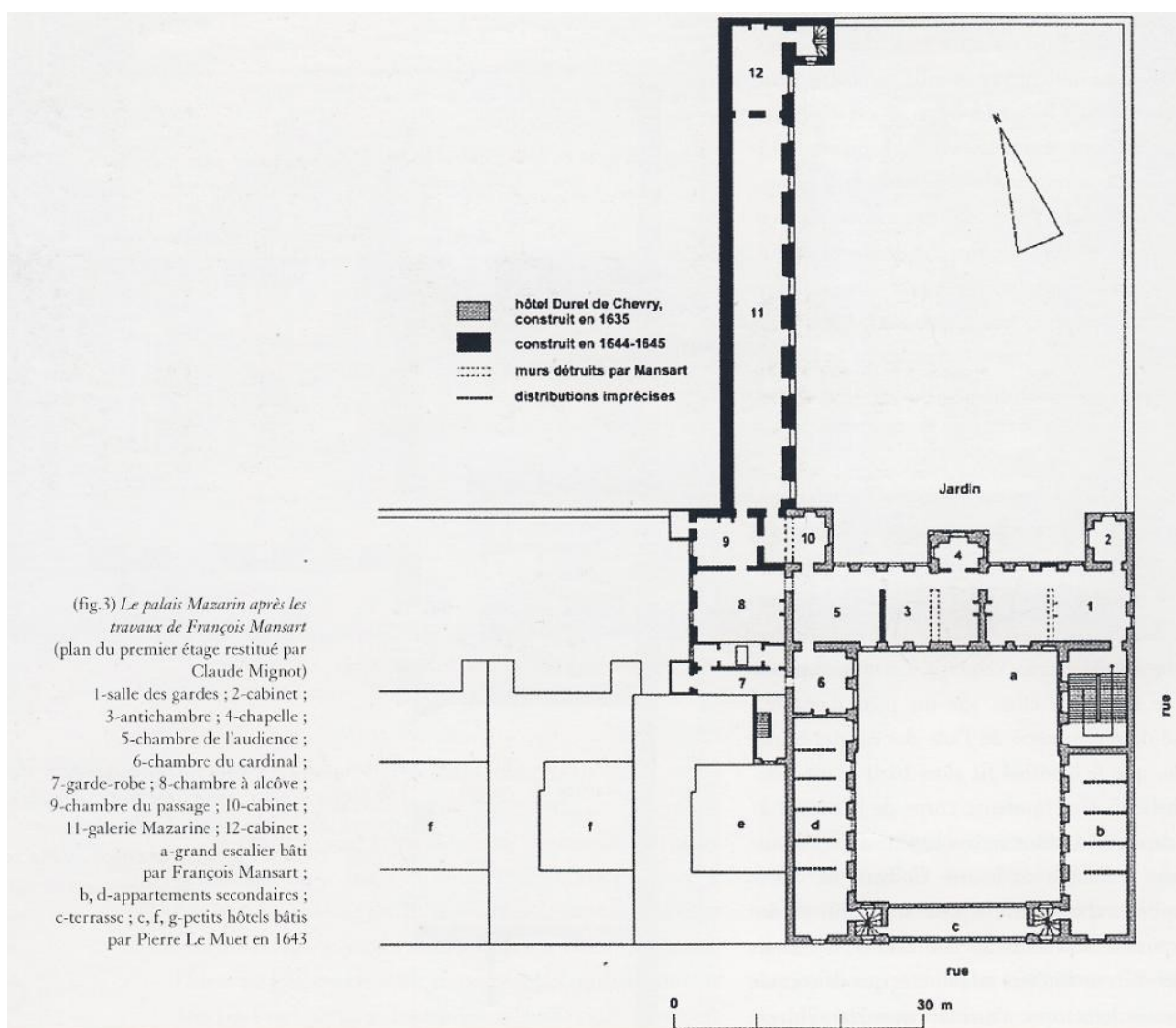


II. PALAZZO MAZZARINO A PARIGI



1. Jean Marot, incisione della facciata del Palais Mazarin, (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)

2. Pianta del primo piano del palazzo Mazzarino dopo i lavori di François Mansart (da Babelon, Mignot 1998)





3. Giovanni Francesco Romanelli, *Prudenza* (Parigi, collezione privata)



4. François Mansart, galleria bassa di Palazzo Mazzarino (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)

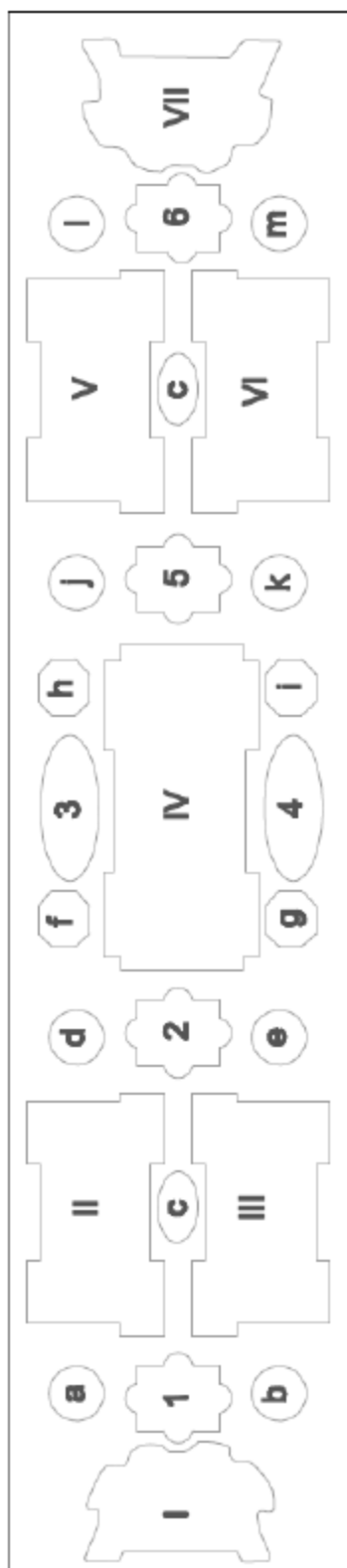
II. PALAZZO MAZZARINO A PARIGI



5. François Mansart, galleria alta di Palazzo Mazzarino, (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)



6. Giovanni Francesco Grimaldi, nicchia della galleria alta di Palazzo Mazzarino (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)



I	Apollo e Dafne	1.	Venere vincitrice sul carro	f.	Putti con attributi del sapere
II	Apollo e le Muse sul Parnaso	2.	Giove e Mercurio	g.	Putti con attributi di Pittura e Disegno
III	Il giudizio di Paride	3.	Danae	h.	Putti con attributi di Poesia e Teatro
IV	Giove e i Giganti	4.	Narciso	i.	Putti con attributi di Architettura e Scultura
V	Il ratto di Elena	5.	Il ratto di Ganimede	j.	Mercurio
VI	L'incendio di Troia e la fuga di Enea	6.	Minerva e Giunone	k.	Perseo
VII	Il ritrovamento di Romolo e Remo	a.	Giove	l.	Marte
		b.	Nettuno	m.	Apollo
		c.	Putti con le armi cardinalizie		
		d.	Ercole		
		e.	Bacco		

7. Schema degli affreschi di Giovanni Francesco Romanelli nella volta della galleria alta (elaborazione grafica di Elisa Piselli)

II. PALAZZO MAZZARINO A PARIGI



8-9. Giovanni Francesco Romanelli, *Giove fulmina i giganti e Apollo e Dafne* (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)





10-12. Giovanni Francesco Romanelli, *Apollo e le Muse sul Parnaso*, *Giudizio di Paride* e *Ratto di Elena* (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)

II. PALAZZO MAZZARINO A PARIGI



13-14. Giovanni Francesco Romanelli, *Incendio di Troia* e *Ritrovamento di Romolo e Remo* (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)



15-16. Giovanni Francesco Romanelli, *Mercurio e Giove* e *Venere vincitrice sul carro* (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)



17-18. Giovanni Francesco Romanelli, *Danae* e *Narciso* (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)



19-20. Giovanni Francesco Romanelli, *Ratto di Ganimede e Minerva e Giunone* (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)



21-22. Giovanni Francesco Romanelli e Paolo Gismondi, *Putti con i libri, il gorgoneion, il caduceo e la tromba e Putti con la tavolozza e i pennelli* (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)



23-24. Giovanni Francesco Romanelli e Paolo Gismondi, *Putti con il compasso, la squadra e lo scalpello, il mazzuolo e Putti con la maschera, il rotolo e la corona d'alloro* (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)

II. PALAZZO MAZZARINO A PARIGI



25-26. Giovanni Francesco Romanelli e Paolo Gismondi, *Nettuno e Bacco* (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)



27-28. Giovanni Francesco Romanelli e Paolo Gismondi, *Perseo e Apollo* (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)



29-30. Giovanni Francesco Romanelli e Paolo Gismondi, *Giove e Ercole* (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)



31-32. Giovanni Francesco Romanelli e Paolo Gismondi, *Mercurio e Marte* (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)



33. Giovanni Francesco Romanelli e Paolo Gismondi, *Satiro* (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)



34-35. Giovanni Francesco Romanelli, *Fama con putto e Fama che suona la tromba* (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)

II. PALAZZO MAZZARINO A PARIGI



36-37. Giovanni Francesco Romanelli e Paolo Gismondi, *Putti con i simboli araldici dello stemma del card. Mazzarino* (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)



38. Giovanni Francesco Romanelli, *Danae e la pioggia d'oro* (collezione privata)

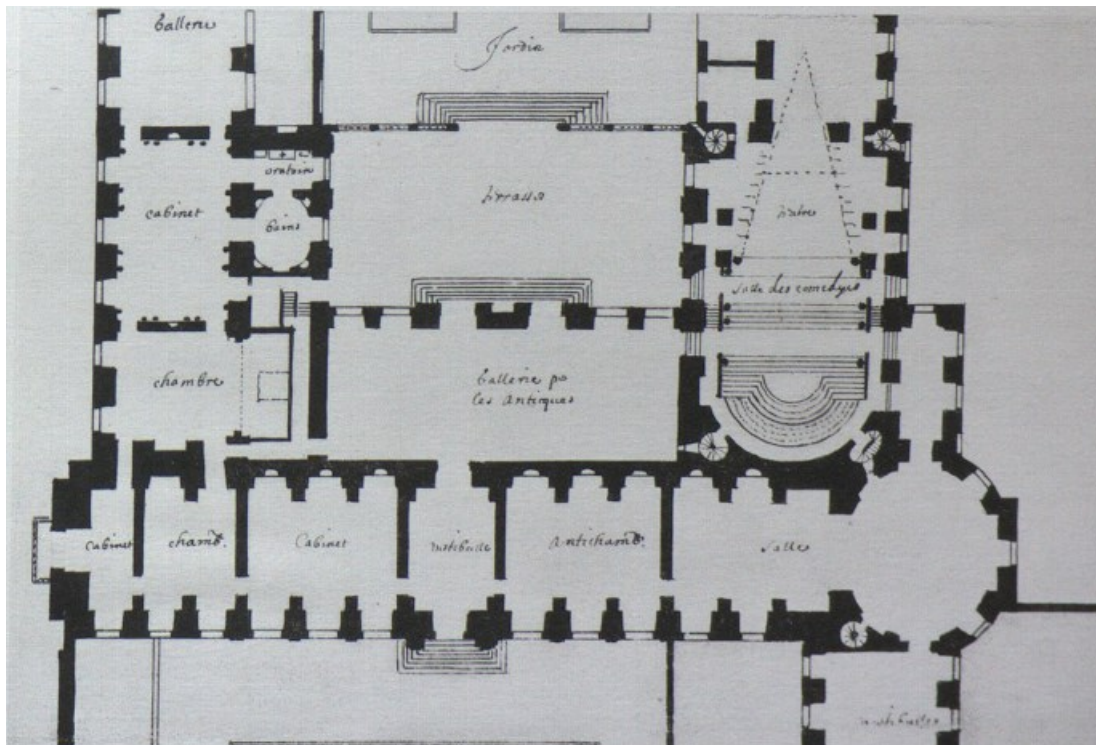


39. Claude Mellan, frontespizio di tesi per Guillaume de Longueil (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)



40. Grégoire Huret, frontespizio di tesi per Léonard Goulas (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)

III. APPARTAMENTO ESTIVO DEL PALAZZO DEL LOUVRE



1. Jacques Androuet du Cerceau, incisione dell'appartamento estivo di Anna d'Austria al Louvre (da Aulanier 1955)



2-5. Giovanni Francesco Romanelli, *Primavera, Estate, Autunno e Inverno*, anticamera dell'appartamento estivo



6-7. Giovanni Francesco Romanelli, *Apollo e Diana* e *Apollo e le arti*, anticamera dell'appartamento estivo



8-10. Giovanni Francesco Romanelli, *Apollo e Marsia*, *Diana e Endimione* e *Diana e Atteone* anticamera dell'appartamento estivo



III. APPARTAMENTO ESTIVO DEL PALAZZO DEL LOUVRE



11. Giovanni Francesco Romanelli, *Marte, Minerva e Mercurio*, vestibolo dell'appartamento estivo



12-13. Giovanni Francesco Romanelli, *Allegoria dell'Abbondanza* e *Allegoria della Pace*, vestibolo dell'appartamento estivo



14. Giovanni Francesco Romanelli (copia da), *Glorificazione di Roma*, gran cabinet dell'appartamento estivo

III. APPARTAMENTO ESTIVO DEL PALAZZO DEL LOUVRE



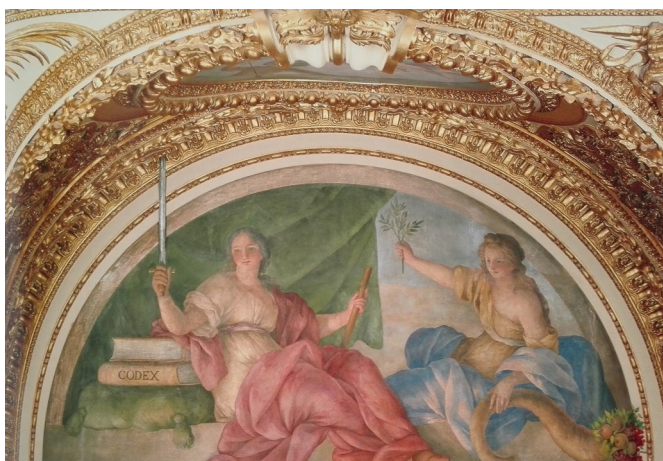
15-16. Giovanni Francesco Romanelli, *Ratto delle Sabine* e *Continenza di Scipione*, gran cabinet dell'appartamento estivo



17-18. Giovanni Francesco Romanelli, *Cincinnato e i senatori di Roma* e *Muzio Scevola e Porsenna*, gran cabinet dell'appartamento estivo



19. Giovanni Francesco Romanelli, *La Religione tra le tre virtù teologali*, camera da letto dell'appartamento estivo

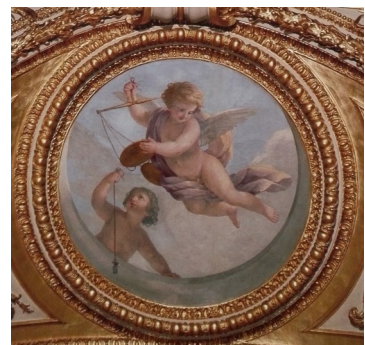


20-21. Giovanni Francesco Romanelli, *Fortezza e Dominio di sé e Giustizia e Pace*, camera da letto dell'appartamento estivo

III. APPARTAMENTO ESTIVO DEL PALAZZO DEL LOUVRE



22-23. Giovanni Francesco Romanelli, *Prudenza e la Vigilanza* e *Castità e Temperanza*, camera da letto dell'appartamento estivo



28-29. Giovanni Francesco Romanelli, *Giuditta e Oloferne* e *Ester e Assuero*, camera da letto dell'appartamento estivo

24-27. Giovanni Francesco Romanelli, *Putti con i simboli delle quattro virtù cardinali*, camera da letto dell'appartamento estivo



30. Giovanni Francesco Romanelli, *Mosè salvato dalle acque* (Compiègne, Musée du Château, già piccolo cabinet dell'appartamento estivo)

31. Giovanni Francesco Romanelli, *Mosè e le figlie di Jetro* (Parigi, Musée du Louvre, già piccolo cabinet dell'appartamento estivo)



III. APPARTAMENTO ESTIVO DEL PALAZZO DEL LOUVRE



32. Giovanni Francesco Romanelli, *Miracolo delle quaglie*, (Parigi, Musée du Louvre, già piccolo cabinet dell'appartamento estivo)



33. Giovanni Francesco Romanelli, *Caduta della manna*, Parigi, Musée du Louvre, già piccolo cabinet dell'appartamento estivo)

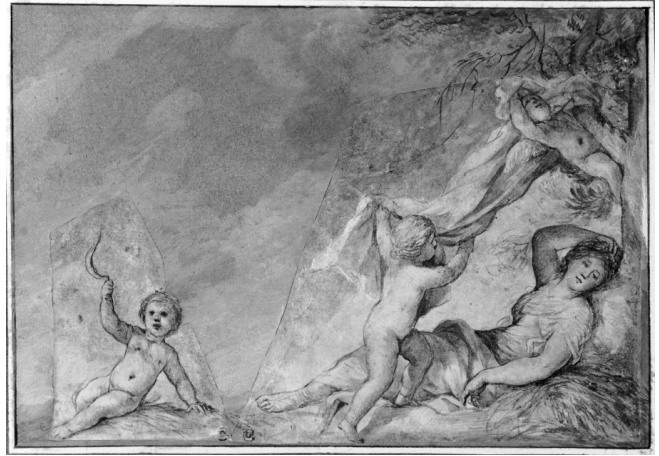
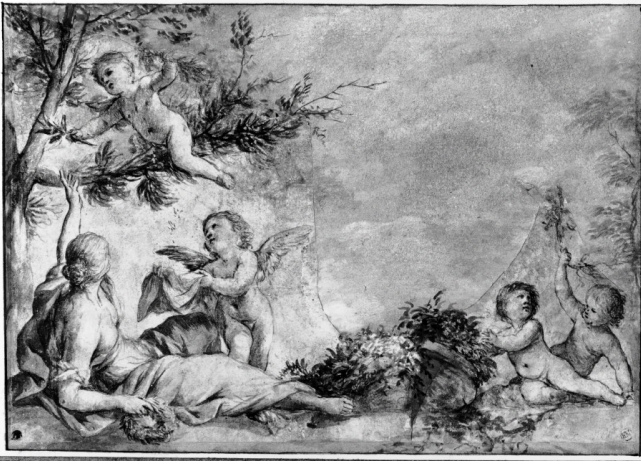


34-35. Giovanni Francesco Romanelli, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* e *Passaggio del Mar Rosso* (Morancez, chiesa di Saint-Germain e Parigi, Musée du Louvre)



36. Giovanni Francesco Romanelli, *Trionfo di Minerva* (Lille, Musée des Beaux-Arts)

III. APPARTAMENTO ESTIVO DEL PALAZZO DEL LOUVRE



37-40. Giovanni Francesco Romanelli, *Allegoria della stagioni* (Stoccolma, Nationalmuseum)



41 Giovanni Francesco Romanelli, *Apollo e Marsia* (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe)



42-43. Giovanni Francesco Romanelli, *Glorificazione di Roma* (Parigi, collezione privata) e *Cincinnato* (Parigi, collezione privata)



44-45. Giovanni Francesco Romanelli, *Continenza di Scipione e Ratto delle Sabine* (Parigi, Musée du Louvre)



III. APPARTAMENTO ESTIVO DEL PALAZZO DEL LOUVRE



46-48. Giovanni Francesco Romanelli, *Temperanza e Castità* (Parigi, Musée du Louvre),
Giustizia e Pace e Prudenza e Vigilanza (Austin, Blanton Museum)



49-52. Giovanni Francesco Romanelli, *Putti con i simboli delle virtù cardinali* (Stoccolma, Nationalmuseum)



53. Giovanni Francesco Romanelli, *Mosè e le figlie di Jetro* (Los Angeles, Los Angeles County Museum)

III. APPARTAMENTO ESTIVO DEL PALAZZO DEL LOUVRE



53.a Giovanni Francesco Romanelli (copia da), *Mosè e le figlie di Jetro* (Düsseldorf, Kunstakademie) e
53.b Giovanni Francesco Romanelli (copia da), *Mosè e le figlie di Jetro* (Nizza, Musée Chréret)



54. Giovanni Francesco Romanelli, *Miracolo delle quaglie* (Londra, Courtauld Institute of Art)



54.a Giovanni Francesco Romanelli (copia da ?), *Miracolo delle quaglie* (Princeton, Princeton University Art Museum)

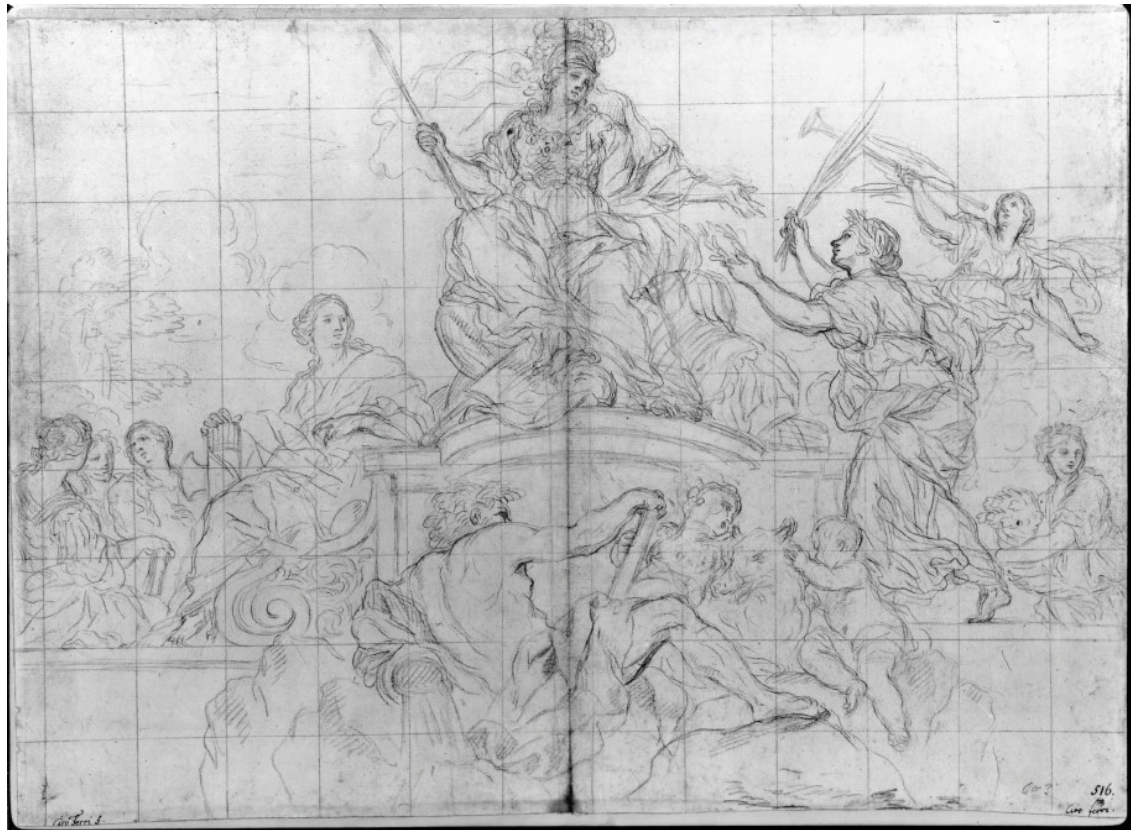


55. Giovanni Francesco Romanelli, *Adorazione del vitello d'oro* (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi)

III. APPARTAMENTO ESTIVO DEL PALAZZO DEL LOUVRE



56. Giovanni Francesco Romanelli, *Trionfo di Minerva* (Lille, Musée des Beau-Arts)



57. Giovanni Francesco Romanelli, *Trionfo di Roma* (Stoccolma, Nationalmuseum)



58. Giovanni Francesco Romanelli, *Studio di panneggio* (Düsseldorf, Kunstakademie)

IV. OPERE FRANCESI



1. Giovanni Francesco Romanelli, *Angelica e Medoro scrivono i loro nomi* (collezione privata)



2. Anonimo, *Virtù teologali* (Saulx-Marchais, chiesa di Saint-Pierre-Saint-Maur)



3. Pierre Mignard, *Clio ed Enterpe* (Fontainebleau, Musée du Château)



4. Giovanni Francesco Romanelli, *Angelica e Medoro ferito* (Oxford, Ashmolean Museum)



5. Giovanni Francesco Romanelli, *Erodiade con la testa di san Giovanni Battista* (Monaco di Baviera, Residenz)

IV. OPERE FRANCESI



6-7. Giovanni Francesco Romanelli, *Combattimento tra Barak e Sisera e Giaele, Barak e Sisera* (Parigi, Musée du Louvre)

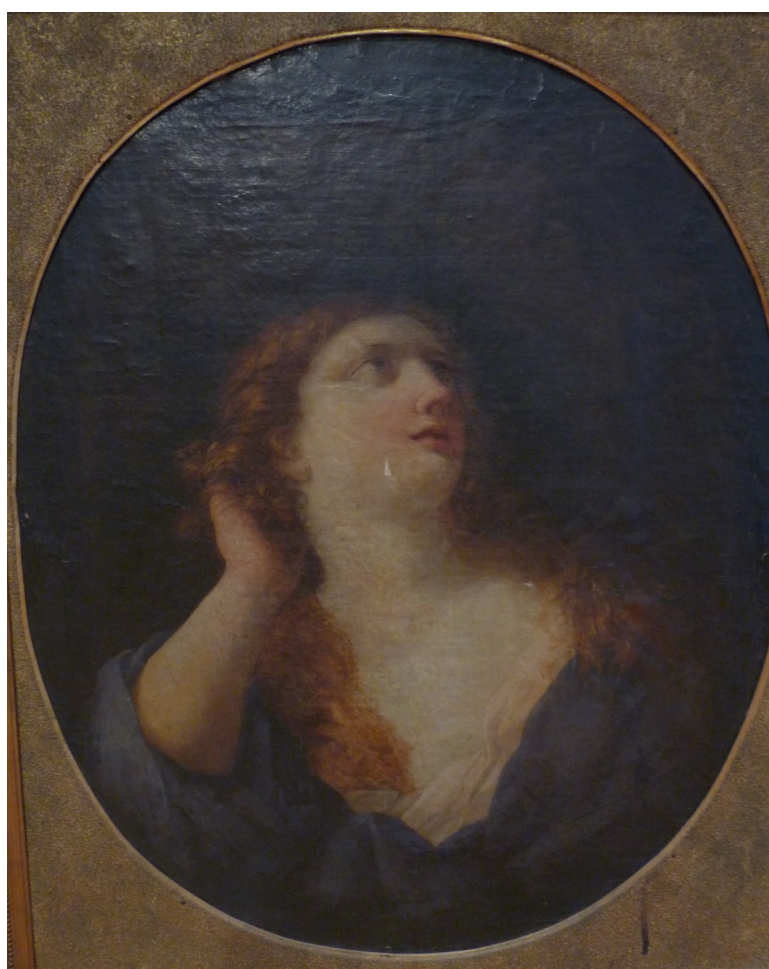




8. Giovanni Francesco Romanelli (copia da), *Maria Maddalena trasportata in cielo dagli angeli* (Düsseldorf, Kunstakademie)



9. Giovanni Francesco Romanelli, *Annunciazione* (Parigi, collezione privata)



10. Giovanni Francesco Romanelli (copia da ?), *Santa Maria Maddalena* (Tours, Musée des Beaux-Arts)

IV. OPERE FRANCESI



11. Giovanni Francesco Romanelli, *Madonna col Bambino e san Giovannino* (Roma, Fondazione Roma)



12. Giovanni Francesco Romanelli, *Venere versa il dittamo sulla ferita di Enea* (Parigi, Musée du Louvre)



13. Giovanni Francesco Romanelli, *Allegoria del Trattato dei Pirenei* (collezione privata)



13.a Giovanni Francesco Romanelli (copia da), *Allegoria del Trattato dei Pirenei* (Düsseldorf, Kunstakademie)



14. Giovanni Francesco Romanelli, *Mosè salvato dalle acque* (Indianapolis, Museum of Art)

IV. OPERE FRANCESI



15. Giovanni Francesco Romanelli, *Mosè e le figlie di Jetro* (Digione, Musée Magnin)



16. Giovanni Francesco Romanelli, *Incoronazione di Luigi XIV* (collezione privata)



17. Giovanni Francesco Romanelli, *Incoronazione di Luigi XIV* (Rouen, Musée des Beaux-Arts)



18. Giovanni Francesco Romanelli (copia da), *Incoronazione di Luigi XIV* (Düsseldorf, Kunstakademie)



19. Giovanni Francesco Romanelli (copia da ?), *Incoronazione di Luigi XIV* (collezione privata)

IV. OPERE FRANCESI



20. Giovanni Francesco Romanelli, *Giustizia* (Parigi, colle-



21. Lazzaro Baldi, *Le donne di Weinsber* (Lipsia, Museum der bildenden Kste)



22. Giovanni Francesco Romanelli (cerchia), *Narciso* (collezione privata)



23. Giovanni Francesco Romanelli, *Fuga di Enea dall'incendio di Troia* (collezione privata)



24. Giovanni Francesco Romanelli, *San Francesco e l'angelo che suona il violino* (collezione privata)



25. Giovanni Francesco Romanelli, *Agar e l'angelo* (collezione privata)



26. Giovanni Francesco Romanelli, *Rinaldo e Armida* (collezione privata)

IV. OPERE FRANCESI



27. Giovanni Francesco Romanelli, *Venere e Adone* (Morlaix, Musée des Jacobins)

30. Giovanni Francesco Romanelli, *La Vergine e gli angeli con gli strumenti della passione* (Londra, Courtauld Institute)



28. Giovanni Francesco Romanelli, *La Vergine e gli angeli con gli strumenti della passione* (Niort, Musée Bernard d'Agesci)



29. Gabriel de Saint-Aubin, schizzo nel catalogo di vendita Verrier 1776



32. Giacinto Gimignani (?), *Orfeo e le baccanti* (Stoccolma, Nationalmuseum)

31. Giovanni Francesco Romanelli, *Combattimento tra Barac e Sisara* (ubicazione sconosciuta)



33. Giovanni Francesco Romanelli, *Sacrificio di Zabide* (Parigi, Musée du Louvre)

IV. OPERE FRANCESI



Giovanni Francesco Romanelli

- 34. *Aurora e Titone* (ubicazione sconosciuta)
- 35. *San Gaetano Thiene* (Parigi, Musée du Louvre)
- 36. *Fortiuna e Tempo* (Parigi, Musée du Louvre)
- 37. *Fama e Vittoria* (Parigi, Musée du Louvre)





38. Giovanni Francesco Romanelli, *Studio di figura* (Parigi, Musée du Louvre)

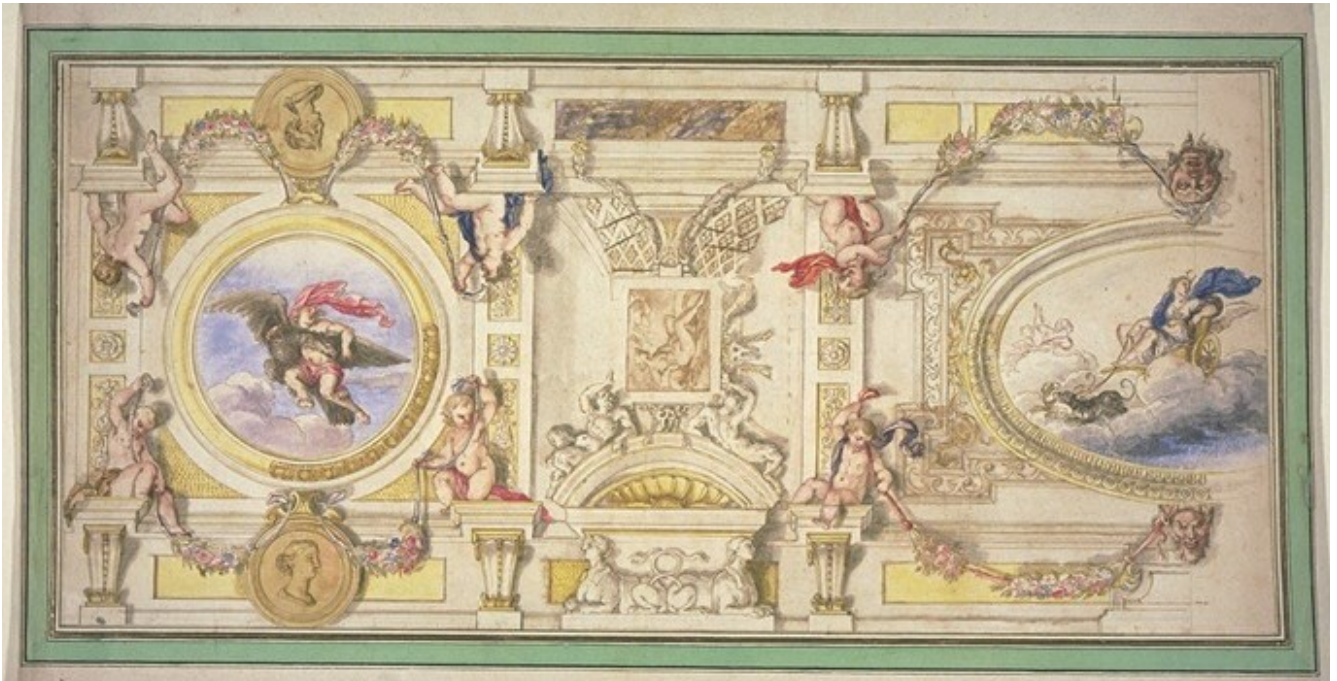


39. Giovanni Francesco Romanelli, *Gloria di san Lorenzo* (Viterbo, cattedrale)



40. Anonimo, *Davide e Abigail* ((Parigi, Musée du Louvre)

IV. OPERE FRANCESI



41. Anonimo, *Progetto di soffitto* (Parigi, Musée du Louvre)



42. Giovanni Francesco Romanelli, *Enea e il ramo d'oro* (Vienna, Albertina)



43. Incisione da un ventaglio di Romanelli (tratta da Blondel 1875)

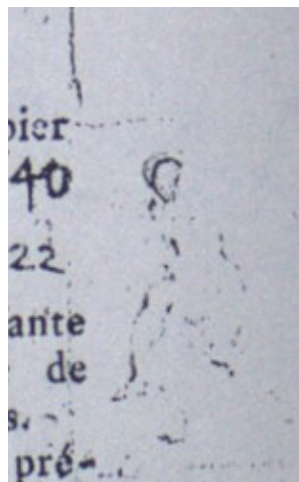
44. Giovanni Francesco Romanelli, *Ratto delle Sabine* (ubicazione sconosciuta)



45. Giovanni Francesco Romanelli, *Accademia* (Parigi, Musée du Louvre)



46. Gabriel de Saint-Aubin, schizzo nel catalogo di vendita Natoire 1778



IV. OPERE FRANCESI



47. Giovanni Francesco Romanelli,
*Giaele invita Barac a constatare la morte di
Sisara* (Londra, British Museum)

48. Giovanni Francesco Romanelli (copia da), *Giae-
le invita Barac a constatare la morte di Sisara* (Parigi,
Musée du Louvre)



49. Giovanni Francesco Romanelli, *Martirio di sant'Orsola*
(Parigi, Musée du Louvre)



50. Giovanni Francesco Romanelli, *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria* (Parigi, Musée du Louvre)



51. Giovanni Francesco Romanelli, *Ritratto di Giovanni Angelo Canini* (Rennes, Musée des Beaux-Arts)



52. Giovanni Francesco Romanelli (?), *Figure femminili e un fanciullo* (Rennes, Musée des Beaux-Arts)



53. Giovanni Francesco Romanelli, *Studio per la testa di san Giovanni Battista* (Rennes, Musée des Beaux-Arts)

IV. OPERE FRANCESI



54. Giuseppe Belloni, *Natività con san Francesco e santa Chiara* (Rouen, Musée des Beaux-Arts, già convento dei Domenicani)



55. Giovanni Francesco Romanelli, *Riposo durante la fuga in Egitto* (ubicazione ignota)

56. Giovanni Francesco Romanelli, *Riposo durante la fuga in Egitto* (Nantes, Musée des Beaux-Arts)





57. Charles Le Brun, *Sacra Famiglia*
(Minneapolis, Institute of Art)



58. Gilles Rousselet, *Sacra Famiglia* (Parigi, Biblioteca nazionale di Francia)



59. Giovanni Francesco Romanelli, *Annunciazione*
(Viterbo, Museo civico)

IV. OPERE FRANCESI



60. Giovanni Francesco Romanelli (attr.), *Adorazione dei pastori* (Lione, chiesa di Saint-Paul)



61a-b. Giovanni Francesco Romanelli, *Battesimo di Cristo e Madonna della misericordia* (Viterbo, chiesa del Gonfalone)



IV. OPERE FRANCESI



62. Giovanni Francesco Romanelli, *Presentazione di Maria al Tempio* (Roma, basilica di Santa Maria degli Angeli, già in S. Pietro)



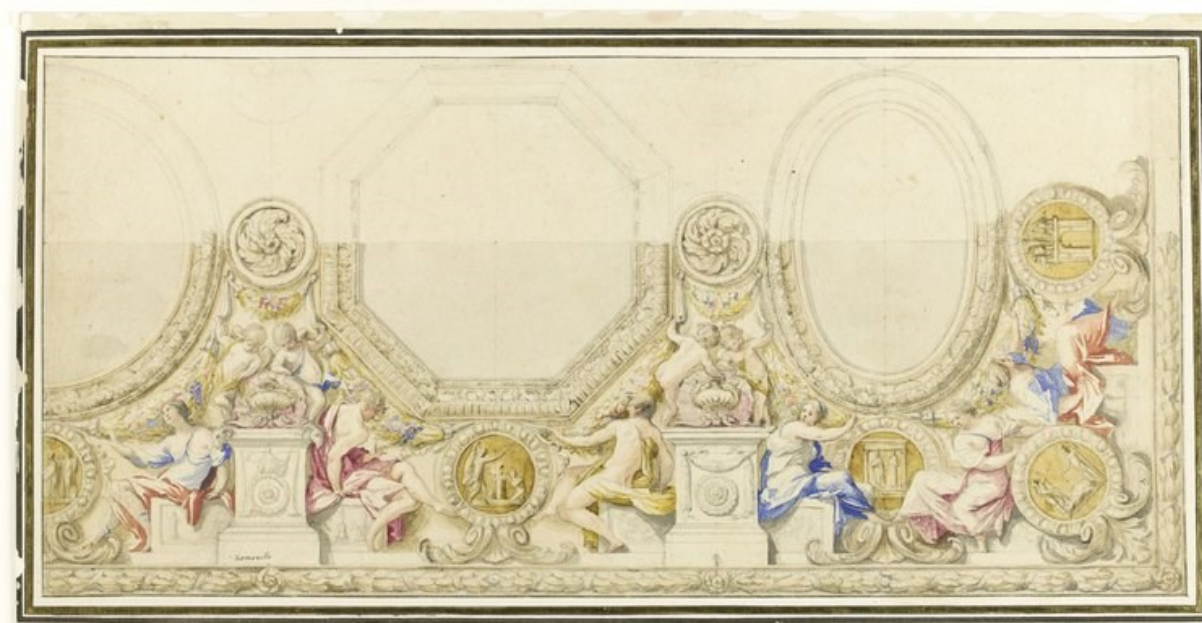
63. Giovanni Francesco Romanelli, *Presentazione di Maria al Tempio* (Parigi, Musée du Louvre)



64. Giovanni Francesco Romanelli, *Allegoria dei quattro elementi* (Parigi, Musée du Louvre)



65. Ludovico Carracci, *Studio di figura inginocchiata* (Parigi, Musée du Louvre)



66. Michel Dorigny (attr.), *Studio per un soffitto* (Parigi, Musée du Louvre)



67-68. Giovanni Francesco Romanelli, *Adorazione dei pastori* e *Adorazione dei magi* (Roma, Galleria nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini)

IV. OPERE FRANCESI



69. Anonimo, *La Vittoria tra Flora e la Felicità Pubblica* (Parigi, Bibliothèque nationale de France, Dép. Cartes et Plans)



70. Giovanni Francesco Romanelli, *Santa Cecilia* (Roma, Pinacoteca capitolina)



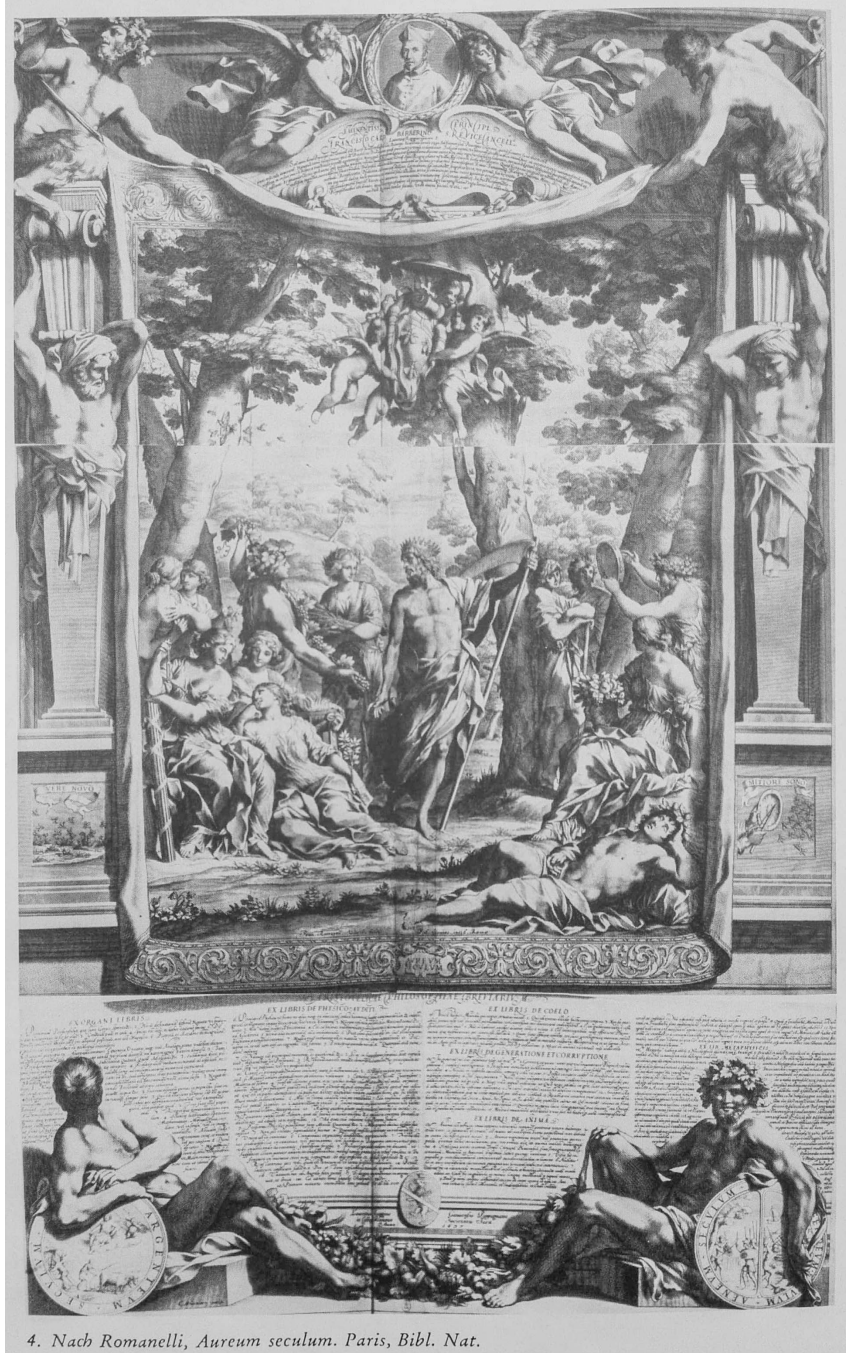
1. Michel Natalis, *Sarcofago di santa Rosa da Viterbo*, 1635

2. Johann Friedrich Greuter, frontespizio delle *Orationes* di Giovanni Battista Ferrari, 1635

3. Johann Friedrich Greuter, *La Chiesa riceve l'omaggio di un soldato*, antiporta dell'*Ecclesiasticae et saecularis potestatis contentio* di Friedrich Hillebrinck, 1636



4. Michel Natalis, *Giove libera Saturno*, antiporta del *Seculum Barberinum sive aetas aureas*, 1636

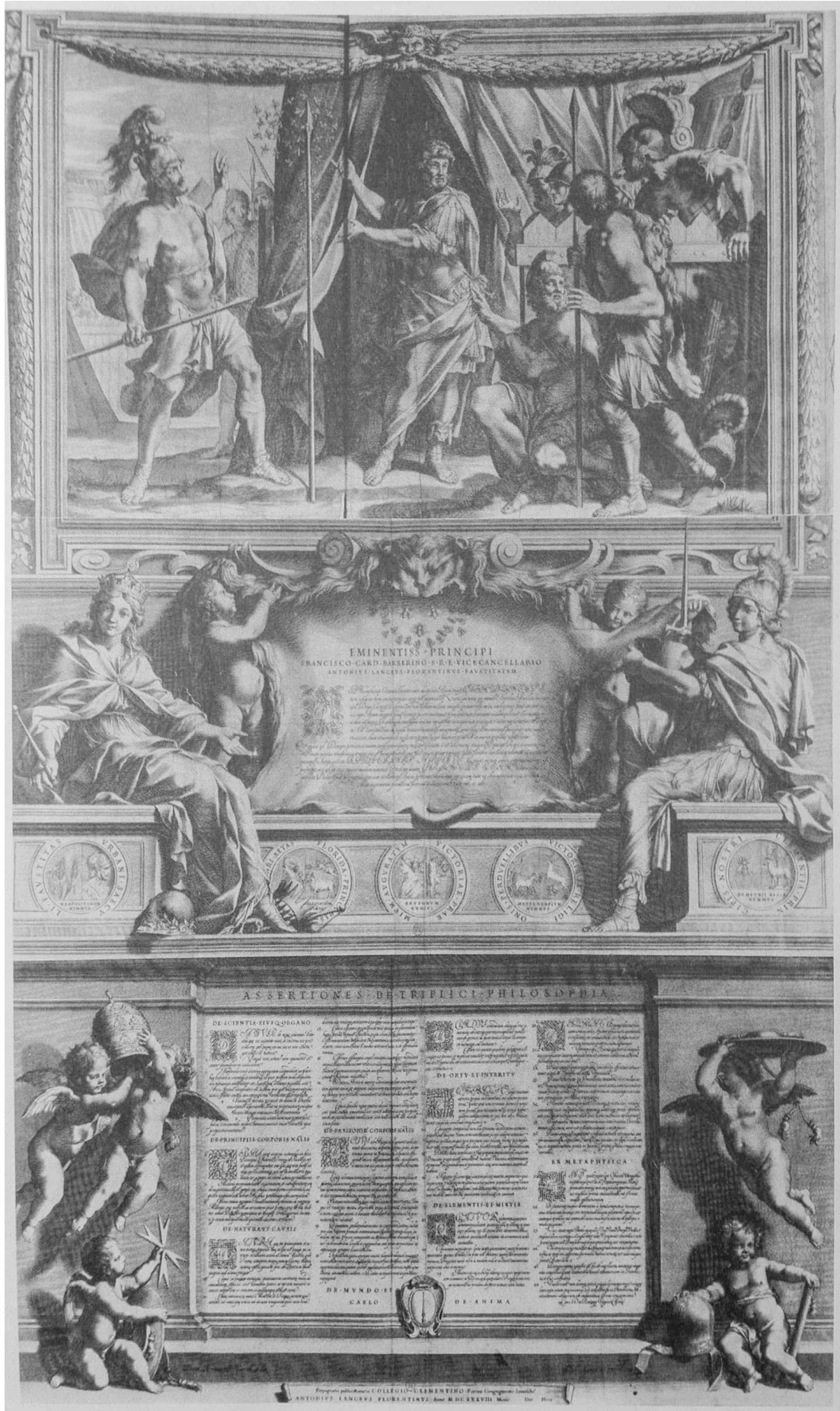


5. Johann Friedrich Greuter e Cornelis Bloemaert, *Aureum saeculum*, 1637

4. Nach Romanelli, *Aureum saeculum*. Paris, Bibl. Nat.

6. Michel Natalis, *I pastori Cromi e Mnasillo e la ninfa Egle legano Sileno addormentato*, 1637 ca.





7. Johann Friedrich Greuter, *Ostilio Rutilio e il prodigio delle api*, 1638



8. Michel Natalis, *La Vittoria*, antiporta dell' *Apum triumphus*, 1638



9. Johann Friedrich Greuter, *La Fama*, frontespizio delle *Tesseræ gentilitiæ* di Silvestro da Pietrasanta, 1638



10. Cornelis Bloemaert, *Il sogno di Socrate*, 1638-1644 ca.

APPENDICE III



11. Johann Friedrich Greuter, *Socrate e i suoi discepoli nel giardino di Academo*, 1638-1640 ca.



12. Michel Natalis, *Arcanis nodis*, 1633-1638 ca.



13.. Claude Goyrand, *Arcanis nodis*,
1640-1650 ca.



14. Johann Friedrich Greuter, *Virtuti sacrum*,
1640-1645 ca.

APPENDICE III



15.. Sébastien Vouillemont, *Allegoria dei Commentari di san Bonaventura*, 1641-1650 ca. o 1655-1657 ca.

16. Cornelis Bloemaert, *Elia e i sacerdoti di Baal*, antiporta per l'*Ignis Triumphator* di Giovanni Battista Andriani, 1644



17. Camillo Cungi, *Honori sacrum*, antiporta del *Placita peripati philalethis* di Ippolito Durazzo, 1645



18. Sébastien Vouillemont, *L'angelo di Dio protegge l'Albero della Vita*, antiporta del *Flamma custos* di Giovanni Battista Andriani, 1645



19. Sébastien Vouillemont, *Allegoria per il battesimo di Cosimo III de' Medici*, frontespizio del *Lustrale Cosmi Tertii* di Guglielmo Dondini, 1645

20. Cornelis Bloemaert, *Enea coglie il ramo d'oro*, 1645 ca.

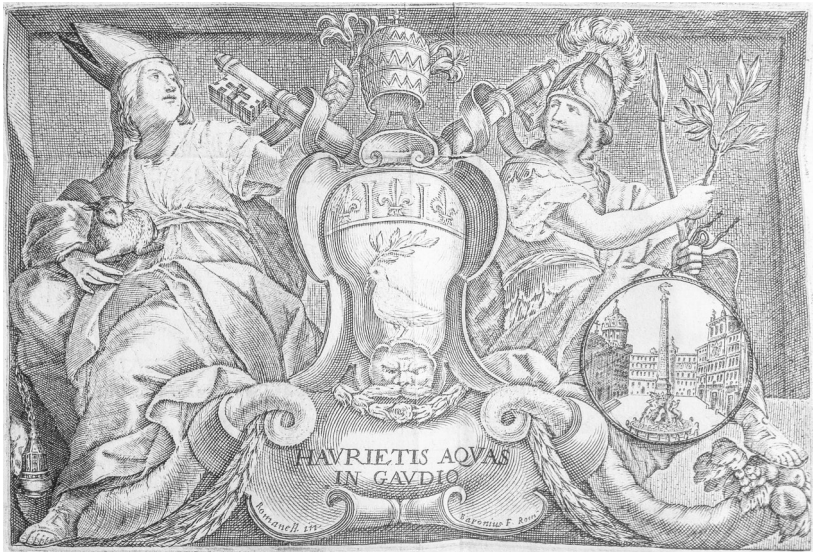




21. Cornelis Bloemaert, *Tiresia trasformata in albero di limone*, tavola delle *Hesperides* di Giovanni Battista Ferrari, 1646

22. François de Poilly, *Cibeles, Giunone e Minerva*, 1648-1655 ca.

23. François de Poilly, *La Gloria*, antiporta del *Panegyricus de institutione* di Girolamo Cattaneo, 1652



24a-c. Jean Baron, *L'Innocenza e Minerva ai lati dello stemma di Innocenzo X Pamphij*, 1652



25. Cornelis Bloemaert, *Stemma di Innocenzo X con le tre Virtù teologali*, 1654

26. François de Poilly, *L'Aurora a cavallo di Pegaso*, antiporta di *Umbræ geniales* di Giovanni Francesco Raimondi, 1654



27a-b. Cornelis Bloemaert, *Giasonè conquista il vello d'oro*, 1650-1654 ca.

28. François de Poilly, *Allegoria in onore del cardinale Mazzarino*, 1655-1661 ca.



29. Nicolas de Poilly, *Cristo appare a san Gaetano Thiene*, 1655-1657

30. Nicolas de Poilly, *Sant'Orsola*, 1655-1657





31. Guillaume Vallet e Etienne Picart, *Minerva mostra alle arti liberali il cammino verso l'immortalità*, 1661 (qui illustrato lo stato del 1711)



32. François de Poilly (editore), *Minerva mostra alle arti liberali il cammino verso l'immortalità*, post 1661



33. Anonimo, *Minerva mostra alle arti liberali*, post 1661



34. Gérard Audran, *Sacrificio di Zabide*, 1661-1662 ca.



35. Gérard Audran, *Morte di Belinda*, 1661-1662 ca.



36. Baldassarre Morone, *Bacco e Arianna*, 1662 ca.



37. Jean Lenfant (editore), *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria*, 1663



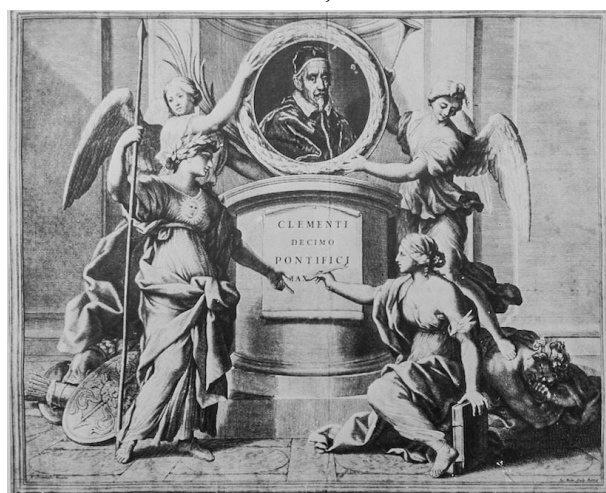
38. Guillaume Chasteau (editore), *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1665-1683 ca.

APPENDICE III



42. Giovanni Battista Bonacina, *Giasone conquista il vello d'oro*, 1670 ca.

43. Jean-Baptiste Nolin, *Allegoria in onore di Clemente X*, 1670-1676 ca.



44. Jean-Baptiste Nolin, *Giasone conquista il vello d'oro*, 1670-1676 ca.



45. Charles de La Haye, *Socrate e i discepoli nel giardino di Academo*, 1670-1782 ca.



46. Charles de La Haye, *Enea coglie il ramo d'oro*, 1670-1782 ca.

APPENDICE III



46.a-b Charles de La Haye, *Enea coglie il ramo d'oro*, 1670-1782 ca.



47. Christoph Lederwasch, *Presentazione al Tempio di Maria*, 1673-1780 ca.



48. Hubert Vincent, *Madonna del Rosario*, 1694



49. Sébastien Barras, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1696-1703 ca.

APPENDICE III

50. Hubert Vincent, *Adorazione dei Magi*, 1716



51. Hubert Vincent, *Virtù teologali*, 1680-1721 ca.





52. Jacob Coelemans e Jean-Baptiste Boyer d'Éguilles, *Santa Maria Maddalena*, 1700-1709 ca.



53. Simon de Lavallée, *Mosè salvato dalle acque*, 1729



55. Jean-Baptiste Haussard, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, 1729



54. Jean Raymond, *Raccolta della manna*, 1729



56. Arthur Pond, *Giaele invita Barac a constatare la morte di Sisara*, 1734



57. James Basire, *Giudizio di Paride*, 1767



58. Jean-Charles Levasseur, *Tancredi e Erminia*, 1776-1783 ca.



59. Claude Boizot, *Cibele, Giunone e Minerva*, 1777-1793 ca.



60. William Baillie, *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria*, 1778

APPENDICE III



61. Jean-Baptiste Michel, *Ercole e Omphale*, 1779



62. Johann Joseph Langenhöffel, *Suicidio di Didone*, 1780



63. Stefano Mulinari, *Santa Prassede e santa Pudenziana raccolgono il sangue dei martiri*, 1784

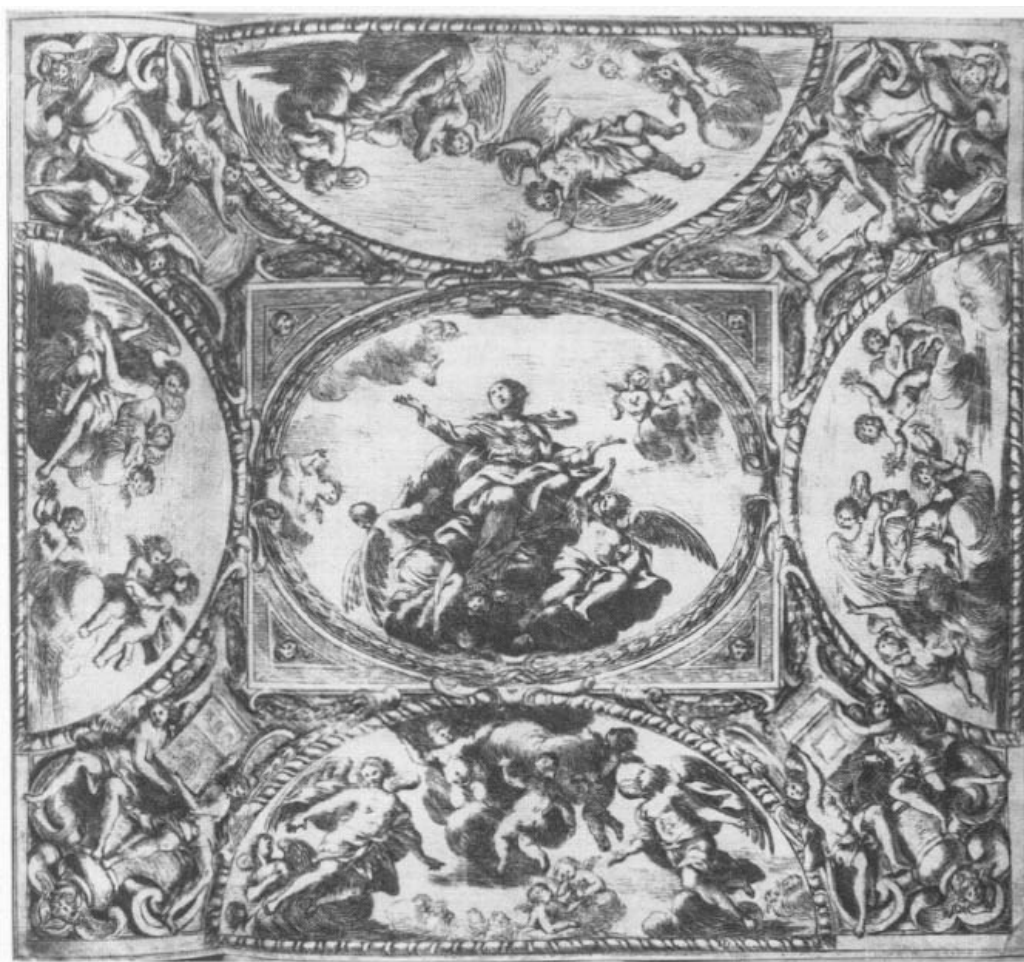


64. John Dean, *L'Armonia tra la Storia e la Poesia*, 1786



65. Pietro Savorelli e Pietro Fontana, *Santa Cecilia*, fine XVIII secolo

APPENDICE III



66. Anonimo, *Assunzione della Vergine*, 1640-1650 ca.



67. D.P. Pariset, *Madonna col Bambino* (*Madonna della cesta* di Correggio), 1772



68. Jean-Charles Levasseur, *Educazione di Amore*, 1778



68.a Nicolas Bertin (cerchia), *Educazione di Amore*, (ubicazione sconosciuta)



69. James Newton, *A Grecian Lady*, 1778



70. Michel Lasne, frontespizio dell' *Academias morales de las Musas*, 1642



71. Michel Lasne, *Ritratto di François Juif*, 1643



72. Jean Valdor, frontespizio delle *Devises des Roys, Princes ecc.*, 1649



73. Jean Valdor e monogrammista L.E.,
Ritratto allegorico di Anna d'Austria., 1649

APPENDICE III



74.a-i. Charles-Nicolas Cochin, nove disegni dalla volta della galleria mazzarina