

IL CAMMINO DI UN MITO:
LEONARDO NELLE COLLEZIONI BARBERINI

MARIA GIULIA BARBERINI

Questo contributo presenta gli esiti di una ricerca sull'interesse che l'opera pittorica di Leonardo da Vinci ha suscitato nell'ambito delle collezioni Barberini lungo un arco di tempo compreso tra Seicento e Ottocento, ad iniziare dalle preferenze personali dei cardinali *nepoti* Francesco (1597-1679) e Antonio (1608-1671). Gli archivi di famiglia sono ricchi di preziose notizie sulla presenza di opere del maestro, all'epoca ritenute autografe. Lo attestano gli *Inventari* seicenteschi pubblicati nel fondamentale lavoro di Marilyn Aronberg Lavin e, con altro significato, i *Carteggi diplomatici* datati 1634-1636; ma anche i documenti contabili e le descrizioni dei dipinti riportate dalle 'guide metodiche della città di Roma' redatte nel corso del Settecento e dell'Ottocento, epoca nella quale l'insieme del patrimonio barberiniano verrà diviso tra diversi rami della famiglia e in gran parte disperso nel mercato artistico internazionale. Il fine di questa ricognizione è stato appurare se le opere documentate sono oggi ancora reperibili e se gli studi moderni confermano le

antiche attribuzioni. O se, piuttosto, si tratta di opere realizzate da seguaci e allievi del grande maestro.

La storia del mito di Leonardo prende il via nella quadreria del cardinale Francesco, formata tra il 1626 e il 1633; e in quella del fratello minore cardinale Antonio, iniziata nel 1628 con acquisti che si susseguono negli anni a venire, e che già nel 1642 furono fatti oggetto di celebrazione da parte del suo gentiluomo Girolamo Tezi, autore delle *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae*. Tali acquisti furono il frutto di una intensa e ambiziosa attività di collezionismo, come si apprende dalle descrizioni fornite dagli inventari rispettivamente del 1644 e del 1649, che restituiscono il variegato splendore delle raccolte, protette fin da subito dall'espedito del fedecommesso voluto già da Urbano VIII nel 1627: strumento di tutela necessario per conservare il patrimonio quale base imprescindibile del prestigio sociale. Il fedecommesso prevedeva il vincolo ad una famiglia, divieto di alienazione, ordine prestabilito di successione e censimento ad ogni passaggio di generazione. Tutto filò liscio per circa un secolo fino al terzo decennio del Settecento, seguendo la linea di discendenza maschile, fino ai due fedecommessi aggiuntivi istituiti dai cardinali Carlo e Francesco junior nel 1738.

Dietro le quinte degli acquisti iniziali di Francesco e di Antonio ci sono altrettanti protagonisti ai quali compete un ruolo fondamentale nel determinare gli aspetti culturali ed economici che si riflettono in questa preziosa eredità. Alle collezioni dei due cardinali presiede, fin dall'inizio, l'impegno attento di Cassiano dal Pozzo (1588-1657), personaggio di riferimento per le dina-

Ringrazio Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Barbara Agosti, Carmelo Occhipinti, Francesco Grisolia, Maria Giulia Cervelli, dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"; Luigi Cacciaglia e il personale della Biblioteca Apostolica Vaticana; Andrea Bacchi, direttore della Fondazione Federico Zeri dell'Università di Bologna, dal cui archivio fotografico provengono le foto qui pubblicate; Luke Syson (Cambridge, Fitzwilliam Museum); i funzionari e il personale della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma; Pier Andrea De Rosa per le informazioni su Francesco Pulini. Inoltre Sergio Massetti del Centro Copie Stampa e Taglio Roma e Idalberto Fei per l'infinita pazienza.

¹ Per le figure del cardinale Francesco e Antonio si vedano MEROLA 1964; HAMMOND 1994, pp. 2-36; WOLFE 2007, pp. 252-253 e HAMMOND 2010, pp. 3-6.

niche artistiche e culturali della Roma d'inizio secolo dove egli giunse nel 1612 dal nativo Piemonte, dopo una breve sosta a Bologna e il soggiorno di studio universitario a Pisa. Il suo gusto – come i suoi interessi per le opere d'arte e per gli argomenti scientifici già sperimentati nei circoli intellettuali pisani e toscani – si era specializzato nella celebre quadreria del cardinale Francesco Maria del Monte dove convivevano il realismo caravaggesco e il classicismo dei maestri della scuola bolognese. Nel 1622 Cassiano entrò nell'*Accademia dei Lincei* e nel 1623 – pochi mesi dopo l'elezione al soglio pontificio di Maffeo Barberini – iniziò la propria ascesa con la nomina a *gentiluomo ordinario* della segreteria del giovane cardinale Francesco che aveva ottenuto il cappello cardinalizio proprio in quello stesso anno. Nell'*entourage* di Francesco diventa a poco a poco consigliere in materia di arte e di ricerca scientifica².

In quello stesso 1623 viene scelto per una posizione di spicco anche Marcello Sacchetti (1586-1629), di famiglia fiorentina legata a doppio filo con i Barberini e con gli interessi della Curia ancor prima che Maffeo salisse sul trono pontificio. Abile uomo d'affari, banchiere pontificio colto e raffinato, è anche erudito e poeta legato a Cassiano dal Pozzo e punto di riferimento per intellettuali, artisti e scienziati che gravitavano a Roma in quegli anni intorno alle Accademie dei Lincei, di San Luca, degli Umoristi, istituzioni che vivacizzavano la scena culturale romana del primo trentennio del Seicento. È lui il 'referente finanziario' dei due cardinali³. Entrambi, Cassiano e Marcello, fanno parte della numerosa *famiglia* che nel marzo del 1625 accompagna a Parigi il

² Nel 1627 Cassiano diventa membro della *famiglia intima*; nel 1633 è nominato *primo maestro di camera*. Spesso è citato nei documenti con il titolo di *coppiere* del cardinale Francesco, OSBORNE, CLARIDGE, 1996; SOLINAS 2000, pp. 1-11.

³ FOSI 1997, pp. 222-230; MOCHI ONORI 2000, pp. 17-20. Marcello nasce nel 1586 e muore nel 1629. Raffigurato nel ritratto di Pietro da Cortona (Roma, Galleria Borghese), è l'esempio di perfetta armonia fra l'esercizio della mercatura e la pratica delle arti. Come banchiere della famiglia papale, gestiva le somme per il mantenimento del palazzo, della famiglia dei cardinali, nonché per la loro attività di committenza. Nel 1630 il debito del cardinal Francesco nei confronti del banco Sacchetti era di 13.340 scudi; quello di Antonio, per pagare debiti di gioco, ancora superiore: FOSI 1997, p. 181, n. 13.

cardinale Francesco alla sua prima esperienza diplomatica internazionale, cui fece seguito nel gennaio del 1626 quella in Spagna: legazioni promosse dalla Santa Sede per cercare di favorire un pacifico accordo tra le corone di Francia e di Spagna in seguito alla questione della Valtellina. Tali missioni, sfortunate dal punto di vista politico, si risolsero in una palese sconfitta per il papato e per la sua diplomazia, ma al tempo stesso furono istruttive. In Francia Cassiano viene ospitato, come tutta la famiglia del cardinale legato, a Fontainebleau. Qui conosce l'opera di Leonardo e si interessa alle riflessioni teoriche e scientifiche del pittore, una curiosità che lo porterà, in un futuro prossimo, a progettare la pubblicazione del *Trattato della pittura* del maestro. Intorno al 1633 inizierà infatti a far copiare, in una versione abbreviata, gli appunti di Leonardo provenienti da vari manoscritti autografi oggi in gran parte perduti, comprendenti un vasto campionario di precetti che spaziano dall'ottica all'anatomia, dalle regole compositive alla fisiognomica. Come premessa alla raccolta di tali precetti viene riportata la *Vita di Leonardo da Vinci descritta da Giorgio Vasari Aretino*; in appendice sono allegate le *Memorie su Leonardo da Vinci* del barnabita Giovanni Ambrogio Mazenta, architetto milanese di base a Roma. Il manoscritto si trovava nella biblioteca del cardinale Francesco che condivideva con Cassiano l'interesse per le scienze naturali e per tutte le tipologie di materiali che costituivano parte integrante del progetto del Museo Cartaceo e che popolavano le collezioni degli eruditi del tempo con i quali entrambi avevano un'intensa frequentazione⁴.

⁴ Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Mss. Barb. Lat. 4304. Con la morte di Urbano VIII viene meno l'appoggio economico del cardinale Francesco e la progettata prima edizione del *Trattato* sarà realizzata a Parigi nel 1651: SOLINAS 2001, pp. 1-11; OCCHIPINTI 2019, pp. 7-45; PEDRETTI 2019, p. 452. Per la cerchia di antiquari gravitante intorno al cardinale Francesco si veda HERKLOTZ 1999, pp. 32-52. Per la legazione in Francia PIEYRE 2004, pp. 87-94. Per l'impatto dell'opera e delle teorie di Leonardo in Francia PAVESI 2000, pp. 77-79, n. 77; FRANGENBERG, 2004, pp. 141-156. Per il viaggio in Spagna ANSELMINI 2004, p. 190 e n. 419. Nel suo *Diario del viaggio in Spagna*, alla data 29 giugno 1626, Cassiano scrive che il cardinale e il suo seguito visitano con gran diletto l'Escorial, dove ammirano quadri diversi di pittori italiani del rinascimento tra i quali «una Madonna in tavola con il S.re e S. Giovanni, che

Tornato a Roma, ancora sotto la guida attenta di Cassiano, il cardinale Francesco acquista in blocco nel luglio 1627 diversi disegni dal *Braccianese*, alias Francesco Stati (1592-1628), figlio dello scultore fiorentino Cristoforo Stati impiegato nel 1615 nel cantiere decorativo della cappella dei Barberini in Sant'Andrea della Valle. Come il padre, anche il figlio si dedicava al commercio di opere d'arte ed era in contatto con Cassiano, come testimonia una lettera di Carlo Antonio dal Pozzo, datata maggio 1659 («Hebbe per suoi amorevoli tra gli scultori Francesco Braccianese»). Di lui Baglione scriveva che, pur essendo scultore di talento, «diedesi al bazzarro de' quadri, disegni, statue, medaglie e gioie. In queste sorti di cambi tutto l'ingegno e il tempo impiegava e spendeva»⁵.

Nell'inventario del cardinale compilato tra il 1626 e il 1631, tra le «Carte», cioè i disegni, conservate «Al Palazzo a Capo le case», alla data 7 luglio 1627 sono registrati «dua disegni in carte una torchina e l'altra gialla con due teste piccole di Leonardo»⁶. Nove disegni, tutti attribuiti a Leonardo, vengono registrati invece nel palazzo della Cancelleria nell'inventario del 1649 redatto al rientro del porporato dalla Francia dopo la fuga della famiglia a Parigi. La genericità delle descrizioni rende impossibile oggi identificare i materiali qui citati.

Un disegno però esce da questa casistica negativa e può essere individuato grazie ad un indizio fornito dall'oratoriano milanese, conoscitore e mercante d'arte, padre Sebastiano Resta (1635-1714), attivo a Roma dal 1661 alla morte nel 1714, e protagonista del collezionismo e del mercato dei disegni. In data 21 gennaio 1684 in una postilla alle *Vite* di Giorgio Vasari, a proposito della descrizione del *Battesimo di Cristo* del Verrocchio, Resta scrive: «hebbi il disegno di Lionardo del Battesimo donatomi dalla Illustrissima Duchessa di Palestrina». E aggiunge: «Lionar-

s'abbracciano, e S. Giuseppe appresso la Vergine, di mano di Leonardo da Vinci ò del Luino suo discepolo». Il dipinto raffigurante la *Sacra Famiglia* è conservato al Museo del Prado con una consolidata attribuzione a Bernardino Luini.

⁵ HERKLOTZ 1999, pp. 78, 404; CAPOFERRO 2008, p. 138, nota 22.

⁶ ARONBERG LAVIN 1975, III. inv. 26-31, nn. 276-281, p. 86, 87; EAD., III inv. 49, nn. 113, 115, 118, 125, 679; EAD., III Barb. Lat. 5635, p. 122, n. 132.

do vi colori uno angelo di sua mano: io l'ho». Oggi il foglio è attribuito a Pietro Perugino (Cambridge, Fitzwilliam Museum), mentre Resta riteneva infondatamente il recto preparatorio per il *Battesimo di Cristo* del Verrocchio e il verso uno studio di Leonardo per la figura dell'Angelo nello stesso dipinto⁷.

Data l'attendibilità delle notizie che Resta fornisce sulla provenienza di dipinti e disegni presenti al suo tempo nelle collezioni romane, la sua affermazione di avere ricevuto in dono il disegno dalla «duchessa di Palestrina» sembra credibile, anche se il titolo nobiliare non corrisponde con quello della principessa di Palestrina, all'epoca Olimpia Giustiniani (1641-1729), sposa di Maffeo Barberini (1653) e figlia di Maria Pamphilj, nipote di Innocenzo X. Problematico è il rapporto tra padre Resta e donna Olimpia, perché nel 1684 il marito Maffeo è ancora vivo (morirà nel 1685) e, almeno ancora formalmente, capo del casato.

Probabilmente il disegno oggi a Cambridge faceva parte di un nucleo di beni personali di Olimpia, non censiti in occasione della suddivisione del patrimonio della famiglia avvenuta nel 1680, e che comprendeva anche un disegno con San Francesco che riceve le stimmate, creduto da Resta di Michelangelo per la tavola giovanile segnalata da Vasari in San Pietro in Montorio, e un frammento del cartone per la *Battaglia di Cascina*⁸.

⁷ SCRASE 2011, cat. 519, pp. 506-507; PIZZONI 2015, p. 165, n. 411. Il disegno (*Battesimo di Cristo*, recto; *Studio di figura*, verso [le misure nella scheda del museo sono, per il recto, mm. 280x368 e, per il verso, mm. 134x92; nella scheda dell'Archivio Scala sono invece mm. 280x368 per il recto e verso], penna, inchiostro bruno, iscrizione di mano del Resta) giunge a Cambridge, Fitzwilliam Museum (inv. 3092) attraverso Lord Somers (n. G 46) e il reverendo Richard Edward Kerrich (1873). Come noto, la maggior parte dei volumi dei disegni raccolti da Resta furono acquisiti tra il 1689 e il 1703 dal vescovo Matteo Marchetti e successivamente passarono in Inghilterra a Lord Somers, per essere di nuovo venduti e dispersi sul mercato ad un'asta del 1717.

⁸ Nel 1680 la principessa si era fatta consegnare svariati oggetti e accessori della più varia natura testimoniati da una ricevuta rilasciata al custode della guardaroba per dare conto dei propri comportamenti agli altri membri del nucleo familiare. Vi fu comunque un conflitto economico e legale tra Olimpia e il figlio primogenito Urbano. Olimpia era figlia di Andrea Giustiniani, erede dei grandi collezionisti Benedetto e Vincenzo. Il matrimonio con Maffeo Barberini, figlio di Taddeo Barberini ed Anna Colonna, era avvenuto nel 1653, in pieno pontificato Pamphilj, ed era stato preparato dal cardinale Francesco. Al ritorno dalla Francia, alla fine degli anni Quaranta, infatti la casa Barberini si era trovata in grande disgrazia e aveva dovuto rappacificarsi con

Nel frattempo il più giovane dei tre nipoti del papa, Antonio, essendo alla ricerca di visibilità sociale, acquista in blocco lotti di dipinti e sculture antiche che andranno ad arredare gli appartamenti di palazzo Barberini da lui abitati. Tra maggio e giugno del 1628, probabilmente su indicazione di Cassiano dal Pozzo, acquista importanti dipinti dagli eredi del cardinale Francesco Maria del Monte nel cui inventario, datato 1627, risultava una «Marta e Maria Maddalena in Tavola di Leonardo da Vinci»⁹ (fig. 1).

Si tratta di una tavola raffigurante *Modestia e Vanità*, soggetto interpretato negli inventari anche come *Marta e Maria Maddalena*, oppure *Amor sacro e Amor profano*, che inizialmente si offriva allo sguardo degli ospiti e famigliari «nell'appartamento da basso» di palazzo Barberini alle Quattro Fontane. Il tema della Maddalena, eccezionalmente fortunato nella cultura cinque e seicentesca, nella produzione sia pittorica sia letteraria, era stato affrontato anche dallo stesso Urbano VIII, che le aveva dedicato un'ode¹⁰. Nel dipinto, riconosciuto in quello già in collezione Rothschild, è rappresentato il momento precedente la conversione: vi sono raffigurate a destra una procace Maria Maddalena immersa nella vita mondana, riccamente vestita, ornata di gioielli e con l'immane vaso d'unguento, ripresa dalla severa sorella Marta che la ammonisce ad abbandonare le seduzioni terrene. Il gioco delle mani, la direzione dello sguardo di Maddalena diretto fuori dal quadro e il movimento del corpo di Marta suggeriscono il dialogo tra le due donne e il motivo della discussione. Basata su spunti leonardeschi, l'opera è stata restituita a Bernardino Luini e dovrebbe risalire agli anni venti circa, al

Innocenzo X Pamphilj; AGO 2009, pp. 189 ssg; PIZZONI 2015, pp. 125, 266. Per il *Ritratto del principe Maffeo* (Roma, collezione privata): PETRUCCI 2007, p. 80, cat. XXVI.

⁹ Per l'inventario della collezione del cardinal del Monte risalente al 1627: FROMMEL 1971, p. 37 («palazzo a Ripetta, secondo camerino»).

¹⁰ *Maphaei S.R.E. Card. Barberini nunc Urbani PP. VIII Poemata*, Romae, Ex Typographia Rev. C. Apost. 1635, pp. 81-88.

tempo in cui il pittore è fortemente influenzato dalla maniera del maestro¹¹.

Ma che l'attribuzione a Leonardo risultasse controversa fin da subito ce lo rivelano due importanti testimonianze. Il primo è il testo del colto gentiluomo perugino Girolamo Tezi, le *Aedes Barberinae ad Quirinalem*. Tezi ammira l'opera al punto di scrivere che qui «nella regolarità dei contorni, nella fusione dei colori e nella vera espressione degli affetti Vinci sicuramente vince tutti»¹². Il secondo riscontro è l'inventario del 1644 di Antonio, stilato solo due anni dopo il testo del Tezi, dove il dipinto viene riconosciuto come «di mano» di Bernardino Luini ed esposto nell'appartamento «da basso» nel palazzo alle Quattro Fontane. Al suo rientro a Roma dall'esilio parigino nel 1653, Antonio acquista dal nipote Maffeo la vecchia residenza di famiglia, la «Casa Grande ai Giubbonari», già appartenuta al prozio canonico entrato come primo della famiglia a far parte della curia romana, e vi trasferisce gli oltre cinquecento quadri in suo possesso e le oltre duecento sculture¹³. Qui la tavola viene collocata in una stanza al piano terreno, indicata come stanza D, «sopra il letto di riposo»: annotazione che suggerisce che il cardinale si intrattenesse in questo ambiente, adiacente a una sala per le udienze, per momenti di meditazione ai quali ben si addiceva l'iconografia del dipinto. Ritroviamo l'opera nell'inventario *post mortem* del 1671, che ripropone il nome di Leonardo e la stima di 300 scudi¹⁴. Tale attribuzione è mantenuta ancora a distanza

¹¹ CLAYTON 2015, p. 215.

¹² OTTINO DELLA CHIESA 1956, cat. 222; EAD., 1967, cat. 91; FROMMEL 1971, p. 37; ARONBERG LAVIN 1975, IV inv. 44, n. 283, p. 168; EAD., IV inv. 71, n. 115, p. 297; VI, inv. 92-04, n. 115, p. 432; VEZZOSI 1983, n. 471; PIETRANGELI 1986, p. 342, fig. 322 e nota 13; TRUTTY-COOHILL 1988, pp. 29-30; FAEDO, FRANGENBERG 2005, p. 452, nota 137; BATTEZZATI 2009, p. 83, nota 99; FAEDO 2013, p. 16, nota 51.

¹³ Sul palazzo ai Giubbonari: LOTTI 1974, pp. 13-15; WADDY 1990, pp. 132-172; EAD. 2007, pp. 487-500; FAEDO 2013, p. 4 sgg. Il palazzo è ora sede dell'Istituto Vittoria Colonna.

¹⁴ Esiste un'altra versione di differenti dimensioni nel Museo di San Diego in California (olio su tavola, cm. 63,7x 82,5, inv. 1936.23) classificata come *Amore sacro e Amore profano*, con varianti nella posizione delle mani, TRUTTY-COOHILL 1988, pp. 27-31, fig. 1. Nell'Archivio Zeri è documentata in fotografia una copia parziale su tavola

di un secolo nell'inventario del 1738. Anche padre Resta, che segnalava la presenza del dipinto nella raccolta Barberini, lo riferiva a Leonardo¹⁵. La consapevolezza che si dovesse trattare di un'opera pregevole di Leonardo non venne mai abbandonata, e per questo motivo nel 1773 il dipinto viene inciso da Giovanni Volpato per la *Schola italica picturae* di Gavin Hamilton (fig. 2)¹⁶.

Agli inizi dell'Ottocento, però, la disinvolta autonomia nella gestione del patrimonio da parte dell'ultima erede Barberini, Cornelia Costanza, moglie di Giulio Cesare Colonna di Sciarra, sarà motivo di violente liti ereditarie e contenziosi giudiziari tra i figli di lei, Carlo Maria e Urbano, nonché, alla morte di quest'ultimo avvenuta nel 1796, tra Carlo Maria e il nipote Maffeo. Nel 1810 si arriva alla causa¹⁷. Dagli atti scopriamo che succede un po' di tutto: addirittura il pittore Francesco Polini (è lui il «Pulini» citato), restauratore di quadri abitante in via Sistina 86, viene accusato di falso per essere stato sorpreso «a copiare furtivamente un quadro di Leonardo da Vinci». In difesa del pittore, per attestarne l'assoluta onestà, accorreranno nomi importanti: Carlo Albacini, Antonio Canova, Vincenzo Camuccini e Antonio d'Este. Purtroppo l'accusa non specifica quale quadro Polini stesse copiando: certo è che negli anni in cui si svolgono i fatti la tavola del Luini era ancora presente nel palazzo, come del resto anche le altre opere cosiddette di Leonardo. Interessante è invece la motivazione addotta dall'accusa: «Si diceva pubblicamente che la Sig. D. Cornelia essendo padrona dispotica di Casa Barberini, faceva fare delle copie di quadri e li surrogava agli originali per venderli»¹⁸. Alla fine del luglio 1811 ci fu la sentenza

raffigurante *Santa Marta* attribuita a Aurelio Luini, già in collezione privata e nel 1965 passata all'asta Sotheby's, nella quale compare la stessa figura della tavola Rothschild (Fototeca Zeri n. 79717).

¹⁵ PIZZONI 2015, p. 105, nota 189.

¹⁶ OTTINO DELLA CHIESA 1956, p. 132.

¹⁷ Cornelia, nata nel 1716, era figlia di Urbano, terzo principe di Palestrina e di Maria Teresa Boncompagni. Morì a Roma nel 1797, BAV., R. G. Dir. Civ., III. 1350, *Corte d'Appello Residente in Roma. Seconda Sezione*, 1810.

¹⁸ Su Francesco Pulini, KELLER 1824, p. 66, ID. 1830, p. 118.

della Corte di Cassazione di Parigi a seguito della quale la Galleria di famiglia venne divisa in due parti: metà rimase a Carlo Barberini, l'altra metà al nipote Maffeo Colonna di Sciarra, che divenne proprietario di 284 dipinti, vincolati dal fidecomiso del 1818, e tra i quali si trovava anche la *Modestia e Vanità*. E a palazzo Sciarra la videro, tra gli altri, Mariano Vasi, Antonio Nibby e Barbier de Montault che la descrivono nei loro rispettivi *Itinerari*: indiscusso segno della grande fortuna goduta dall'opera, altamente celebrata per «la tanta grazia, tanto buon disegno, tanta espressione di verità nei volti e così bel colorito»¹⁹. Unica voce fuori dal coro è Carl Friedrich von Rumohr che nei suoi *Italienischen Forschungen* del 1827 attribuisce il dipinto all'apprendista di Leonardo, Gian Giacomo Caprotti detto il Salai: questi «avrebbe lavorato molto ancora sotto Lionardo e finito con la partecipazione del maestro; così entrambe le mezze figure femminili, la virtù e la vanità nella Galleria Sciarra a Roma». Il quadro sarebbe stato cioè frutto di una collaborazione²⁰. Alla fine del secolo, tra il 1892 e il 1894, un altro Maffeo Colonna di Sciarra, politico, giornalista fondatore della rivista *La Tribuna*, amico di D'Annunzio, Scarfoglio e di Matilde Serao, proprietario di latifondi ma anche grande appassionato di teatro – fondò il teatro Quirino, primo teatro popolare di Roma capitale – travolto dalla rovina economica per tracolli finanziari, dallo scandalo della Banca Romana e da una prodigalità leggendaria, esporta illegalmente a Parigi parte della collezione²¹. Qui il dipinto, all'epoca già restituito al Luini dal Fumagalli (1812), suscitò inizialmente l'interesse della collezionista americana Isabella Steward Gardner, cui fu segnalato dallo scultore Waldo Story

¹⁹ VASI 1820, I, pp. 21-24; NIBBY 1841, IV, pp. 819-823; BARBIER DE MONTAULT 1870, pp. 429-437. I documenti in BAV., Archivio Barberini Colonna di Sciarra, buste IV.124.20, IV. 132. 24.

²⁰ BATTEZZATI 2009, p. 83.

²¹ DORE, 1964; SPEAR 1972, pp. 8-9. Nel 1889, poco prima dell'asta definitiva, dieci dipinti della collezione furono incisi e pubblicati da Francesco Paolo Michetti. I dipinti vennero nascosti tra le scenografie del Teatro Quirino: MAES 1894, p. 245.

(1855-1915)²². Caduta la transazione, forse a causa dell'esagerato prezzo di 700.000 franchi richiesto, venne successivamente acquistato come autografo di Leonardo dal barone Edmond de Rothschild e trasferito nel castello di Pregny in Svizzera.

Dopo il fortunato acquisto dagli eredi del Monte, il cardinale Antonio punta l'attenzione sulla raccolta del cardinale Francesco Sforza di Santa Fiora, messa in vendita per liquidarne i creditori. Tra il 1629 e il 1630 Antonio sollecita il fratello Taddeo a partecipare all'asta, dove sarà presente un unico compratore, un prestanome dei Barberini: Pietro Rapaccioli, mercante alla Rotonda e già depositario delle opere Sforza. Nel gennaio 1630, il segretario del cardinale, Fausto Poli, annuncia che l'operazione è andata in porto allegando una nota con l'elenco delle opere acquistate. E nel luglio del 1630 il banchiere pontificio Marcello Sacchetti verserà proprio al Rapaccioli la somma di 5000 scudi a risarcimento. Come nel caso della collezione del Monte, in mano del cardinale Antonio arrivano diverse opere illustri acquistate a prezzi molto inferiori al loro reale valore. Certamente la *Fornarina* di Raffaello, ma anche questa *Salome*²³ (fig. 3).

Il dipinto, che secondo le antiche citazioni raffigurerebbe una *Erodiade*, è oggi considerato come un originale di Cesare da Sesto (e per tale esposto alla National Gallery) oppure, più prudentemente, come copia di bottega ad opera di un artista del XVI secolo²⁴. Ma nel Seicento era creduto di Leonardo, come rivela l'editto dell'asta del 1630. Sul retro della tavola si legge una scritta antica con la cifra CFB, da riferirsi al Cardinale Francesco Barberini che la ricevette nel 1672 tramite l'eredità del fratello Antonio. La vitalità dell'invenzione leonardesca, perpetuata per buona parte del Cinquecento, si individua nella resa dei 'moti dell'animo' nella figura della giovane e in quella del carne-

²² *Letter to Isabella Steward Gardner from Palazzo Barberini, Roma and Letter to Waldo Story from Prince Maffeo Sciarra Colonna*, January 1894, consultabile sul sito gardnermuseum.org.

²³ BAV., Arch. Barb, Barb. Lat 6529, fol. 18-20; CORSINI SFORZA 1898, p. 273, secondo cui l'opera potrebbe provenire dalla collezione di un esponente minore della famiglia pesarese Galeazzo Sforza; CALZONA 2004, p. 76.

²⁴ DAVIES 1961, pp. 139- 142; MARANI 1987, p. 49; CARMINATI 1994, cat. 19.

fice. Il quadro era stato visto e descritto in una lettera del 1597 da Lodovico Cremaschi, agente inviato dal duca di Mantova a Roma con l'incarico di trattare l'acquisto di alcuni dipinti della collezione Sforza di Santa Fiora. A proposito di questo dipinto, Cremaschi scrive nel febbraio 1597: «opra sicuramente miracolosa e fatta con arte stupenda già fra le delizie di Galeazzo Sforza, forse delle più meravigliose et degne di essere vedute»²⁵. Ma la proposta di acquisto ottiene un deciso rifiuto da parte dell'allora proprietaria Caterina Nobili Sforza, madre di quel cardinale Francesco Sforza sopra citato²⁶. Si tratta di un soggetto affrontato altre volte dallo stesso Cesare da Sesto: la versione principale, proveniente dalla collezione di Rodolfo II, si trova a Vienna nel Kunsthistorisches Museum²⁷. La tavola già Barberini raffigura la giovane Salomè coronata di mirto, che indica con la mano destra il bacile su cui il carnefice tiene sospesa la testa mozzata di San Giovanni Battista. Il bacile poggia su un piano marmoreo ricoperto da un drappo in parte sollevato che lascia scorgere il supporto a forma di arpia. La vitalità dell'invenzione leonardesca si individua nuovamente nei 'moti dell'animo' espressi dalla giovane e dal carnefice. Il dipinto compare a palazzo Barberini nel dettagliato inventario dell'aprile del 1644, fatto redigere dal cardinale in previsione di inevitabili complicazioni economiche che si andavano profilando con la morte di Urbano VIII. Si tratta di una lista dei beni conservati nel palazzo di famiglia dove Antonio si era trasferito nel 1635. La tavola risulta esposta con attribuzione a Leonardo in una sala dell'«appartamento da basso» e stimata per la eccezionale cifra di mille scudi²⁸. Dopo la fuga a Parigi nel 1645 e il ritorno a Roma nel 1653, in una nuova distribuzione dei rispettivi ruoli, nel 1658 Antonio prende possesso della «Casa Grande ai Giubbonari» dove morirà nel 1671. L'inventario steso alla sua scomparsa descrive con scrupolo il ricco arredo: l'opera è visibile nel-

²⁵ CALZONA 2004, p. 76.

²⁶ CALZONA 2004, p. 76, fig. 6.

²⁷ MARANI 1987, p. 49, 1514 circa.

²⁸ ARONBERG LAVIN 1975, IV inv. 44, n. 298, p. 169.

la «stanza F, facciata del baldacchino». E ancora compare nell'inventario dei lasciti, stilato nel 1672, relativo alla divisione dei beni tra l'ormai anziano fratello cardinale Francesco e il nipote Maffeo, principe di Palestrina, e nuovamente trasferita a palazzo Barberini in una sala dell'appartamento terreno «a mano manca» con la stessa attribuzione e stima²⁹. Compare poi negli inventari settecenteschi con attribuzione a Leonardo ma senza stima. E nell'appartamento terreno del palazzo alle Quattro Fontane la videro Francesco Posterla nel 1725 e alla fine del secolo Friedrich von Ramdohr, avvocato e critico d'arte³⁰. Nei primi anni dell'Ottocento, il dipinto viene venduto in Inghilterra per 16.000 franchi forse a un collezionista privato francese o forse ad un'asta, per ricomparire alla National Gallery di Londra nel 1910³¹.

Ma i quadri possono giocare anche il ruolo di strumenti di consenso politico e far conquistare al donatore una posizione di favore agli occhi del beneficiario. È il caso di un dipinto inviato dal cardinale Francesco Barberini, segretario di Stato, alla regina cattolica Enrichetta Maria di Francia, moglie del re protestante Carlo I Stuart e raffigurante il *Ritratto di Gerolamo Casio* (recto); sul verso *Teschio* (Devonshire Collection, Chatsworth Uk, inv. 51 [figg. 4 e 5]). La storia del dipinto attribuito a Leonardo e dell'acquisto da parte del cardinale, che si autodefinisce «un poco vanaglorioso di questo quadro», è tutta raccolta nella preziosa corrispondenza con l'oratoriano Gregorio Panzani (1592-1660), di famiglia aretina, agente accreditato presso la regina, conservata nei Carteggi diplomatici dell'Archivio Barberini della Biblioteca Apostolica Vaticana, che intercorse fra il luglio 1635 e il febbraio 1636. Dalle lettere apprendiamo che diverse opere d'arte erano state richieste tramite il confessore della regina Philipp of Sanquhar. E l'agente Panzani scrive: «i sovrani non si cu-

²⁹ ARONBERG LAVIN 1975, IV inv. 71, n. 162, p. 299; EAD., 1975, IV Ered. 72, n. 65, p. 339; EAD., VI, inv. 92-04, n. 383 (inv. Cardinal Carlo, 1692-1704).

³⁰ POSTERLA 1725, p. 207; VON RAMDOHR 1787, p. 314.

³¹ DAVIES 1961, p. 142; CARMINATI 1994, p. 214.

rano quali che siano, o vecchi o moderni purché siano buoni»³². La lettera si chiude con un consiglio personale: «Usi qualche regali et insomma si servi in ciò di tutti quelli modi con li quali si può cattivare la benevolenza». Un mese dopo Panzani avverte il cardinale: «ho parlato con un pittor fiorentino che è qua assai buono, chiamato il Gentileschi [cioè Orazio Gentileschi] et de-stramente gli ho dimandato del Re e mi ha confermato che il Re ha buon naso in queste materie». Siamo nella congiuntura in cui la diplomazia pontificia andava perseguendo una politica di distensione nei riguardi del fronte anglicano e, indirettamente, portava avanti il tentativo di spingere il sovrano alla conversione. Il matrimonio tra Carlo I e Enrichetta Maria de Bourbon, figlia di Enrico IV di Francia e di Maria de' Medici, era avvenuto nel maggio del 1625 ed era stato possibile grazie alla dispensa papale rilasciata da Urbano VIII e agli uffici politici del cardinale Francesco durante la sua prima legazione in Francia avvenuta proprio in quell'anno. L'arrivo della giovane donna in Inghilterra e, a seguire, una serie di tensioni correlate alle disposizioni inserite negli accordi del contratto matrimoniale avevano dato inizio ad una spirale di provvedimenti in favore dei cattolici che avevano allarmato il fronte anglicano. Non ci addentreremo nella complessa storia politica di questo momento³³. Va segnalato però che nell'*entourage* della giovane regina era maturata l'ipotesi che per migliorare le condizioni dei cattolici fosse necessario poter contare a Londra su un rappresentante della Curia. Così nel 1634, su indicazione dello stesso cardinale Francesco, viene designato il citato Gregorio Panzani, neutrale rispetto alle diverse fazioni politiche, che giunge in Inghilterra nel dicembre del

³² WITTKOWER 1948, pp. 50-51; VON PASTOR 1961, p. 833, n. 1; SERRES 2018, pp. 172, 173. Il carteggio tra Francesco Barberini e Gregorio Panzani è in BAV., Barb. Lat. 8633-8638. Per il ritratto e notizie su Gregorio Panzani, MARIOTTI 2001, pp. 201, 206, 211, 215.

³³ VILLANI 2013, pp. 311-320; EAD. 2014, LXXXI, pp. 43-46; BACCILOLO 2018, https://www.youtube.com/watch?v=9uOiPWDqAw4&feature=emb_title.

1634 per rimanervi due anni, fino al 1636³⁴. In un documento del 25 luglio 1635 si legge:

È compro per le mani del Sig.r Cavalier Bernino tre quadri da testa [...] uno bellissimo di p.mi 2/ 1/2 in tavola con ritratto da testa di un paggio chredesi esser mano di Leonardo Vinci con una cornice di ebano fatto a onne [onde] con fregio di pietre lustre fine dure.

Ancora più preciso per l'identificazione del dipinto è il secondo documento, datato solo alcuni giorni dopo, al 28 luglio:

Quadri diversi donati da Sua Em.za mandati in Inghilterra. Uno bellissimo di p.mi 2 1/2 in tavola con ritratto di un paggio giuone [giovanne] con cornice in ebano lavorata a onde profilate in argento con il fregio de diverse pietre fine o lastre chredove esser mano di Leonardo da Vinci in tavola con una testa di morto dietro³⁵.

Molto interessante è qui il riferimento al Bernini, la cui presenza in Inghilterra va posta in relazione con la richiesta avanzata dal re a Urbano VIII, ancora in quel medesimo 1635, di un busto che lo raffigurasse: scultura compiuta e inviata nel 1637 alla regina come dono del papa e distrutta nel 1698 durante l'incendio del Palazzo Reale di Whitehall a Londra³⁶. Il 29 agosto 1635 il cardinale conferma il prossimo invio: «Alcuni pezzi dei quadri [...] ho mandato a Genova con ordine che di la si mandino [...] al P. Paolino Sessi che l'invij a V.S. I quadri sono in due casse una lunga e stricta, l'altra minore e larga». Ci fu chi, nella corte,

³⁴ Le istruzioni del cardinale Francesco agli agenti inviati all'estero erano state molto chiare: «E perché la conservazione della religione cattolica dove ella è e la restituzione e propagazione dove non è, deve essere lo scopo principale del Sommo Pontefice [...]», HAMMOND 2010, p. 5, n 3.

³⁵ ARONBERG LAVIN 1975, p. 6, doc. 40: «25 luglio 1635»; EAD., doc. 176, p. 22: «28 luglio 1635, Quadri diversi donati da Sua Em.za mandati in Inghilterra».

³⁶ AVERY 1997, pp. 225-230; SERRES 2018, p. 174.

giudicò che «questa cortesia fa più danno che non hanno fatto tutte le minacce e scomuniche da Roma»³⁷.

Ma fondamentale per questa storia è l'aggiunta finale di pugno del cardinale:

C'è un quadro li cui cornice sono *incastonati* [...] di pietre e suoi filetti d'argento, in esso è un ritratto di un giovane vestito all'antica [...] e mi parse l'esse [...] la diligenza dell'opera et l'esattezza colla quale è compito lo dimostra chiaramente esser di Lionardo da Vinci quel medesimo che a tempo del Re Francesco fece il ritratto d'una sig.ra del Giocondo quale è [...] a Fontanableaux et so che dal D.ca di Buchingam fu stimato molto.

Il 12 settembre del 1635, il cardinale si rivolge ancora a Panzani allegando una minuta in cui viene citato semplicemente «un quadro di Leonardo da Vinci spedito alla regina». In quella stessa data aggiunge una lettera dal contenuto più chiaro:

Nella trascritta Le circa i quadri la fretta mi fece un po' imbrogliare nel quadro di Lionardo da Vinci. Sappia dunque che così la parte anteriore principale, come il reverso della raccolta che rappresenta una testa di morte, è mano dello stesso Lionardo³⁸.

Ma la futura esposizione del dipinto preoccupa il cardinale, che ancora scrive:

bisogna haverli cura di collocarlo in modo che habbia un drappo sotto o altro che non patisca dal stare accosso al muro. Si pretende che di questo quadro si parli dal Vasari nelli Vita di detto Lionardo con le parole che sono notate nell'annesso foglio, e la persona l'havuto in mano dice hauerlo comperato in Pescia dagli heredi del Turini [*scil.* Baldassarre Turini]. Io sono forse tedioso ad aggiungere questo allo scritto con le altre, ma sono un puoco vanaglorioso di questo quadro, che

³⁷ La critica venne mossa dall'avvocato puritano William Prynne, autore di un *pamphlet* nel quale denunciava la politica dei doni inviati al sovrano, SERRES 2018, p. 172.

³⁸ BAV. Barb Lat 8635, f. 38 r; f. 39 v. (12 settembre 1635); WITTKOWER 1966, p. 207.

se bene è bagatella, nondimeno in genere che i ritratti non potevo, stimo, trouar cosa migliore e non indegna d'arrivare dove prego Id-dio, che arrivi ben conservata.

E aggiunge:

fece in questo tempo per M. Baldassarre Turini da Pescia, che era Datario di Leone X [...] un altro quadretto dove ritrasse un fanciulletto che è bello e gratoso à meraviglia che oggi è in Pescia appresso a M. Giulio Turini³⁹.

Finalmente le casse arrivano a Londra nel gennaio del 1636 e vengono portate a Withehall. Il 30 gennaio Panzani informa il cardinale:

Sdoganai finalmente le casse. Li presentai dunque alla regina facendoli portare ad uno ad uno al suo letto, et hebbe ella mirabilissimo gusto, mentre che essendo piena la camera di dame principalissime tutte approvorno detti quadri. Piacque straordinariamente alla regina ed al re quel del Vinci [...].

Il 6 febbraio Panzani racconta con vena polemica:

Il Gions [Inigo Jones] subito che li vidde accomodò li occhiali, e prese una candela in mano e volse considerarli tutti minutamente insieme col re. Crede che il quadro del Vinci sia il ritratto d'una tal Ginevra Benzi Venetiana e lo raccoglie da la G e B che hà nel petto, e questo suo concetto, come che huomo vanissimo, e molto vantatore, lo replica spesso per mostrare la sua gran pratica di pitture⁴⁰.

Il dipinto, oggi a Chatsworth, è un sofisticato prodotto della cultura cortigiana in area padana e raffigura sul recto il ritratto idealizzato del poeta bolognese Girolamo Pandolfi, detto Giro-

³⁹ Baldassarre Turini era nato a Pescia in Toscana nel 1486 e morto a Roma nel 1543. Agente dei Medici, Turini viveva nel palazzo 'Madama'; era in contatto con Leonardo e in rapporti stretti con Raffaello del quale fu esecutore testamentario CONFORTI 1987, pp. 603-628; DE JONG 1996, p. 448; EKSERDJIAN 2018, pp. 100, 102.

⁴⁰ WITTKOWER 1948, cit.

lamo da Casio (1467-1533). Sul risvolto della giubba si leggono le cifre CB, interpretate come «Casius Bononiensis». Sul verso, dove è stato ipotizzato dal cardinale un intervento diretto di Leonardo, è raffigurato un teschio accompagnato dalla scritta: «Insigne Sum Jeronymi Casii». Le due facce del dipinto sono strettamente collegate: da una parte il verseggiatore d'amore, dall'altra il poeta di epitaffi, che costituiscono la maggior parte della sua produzione poetica⁴¹.

L'attribuzione a Leonardo è stata messa in discussione già nel secolo XIX⁴². L'opera è oggi attribuita a Giovanni Antonio Boltraffio, grande autonomo interprete della lezione di Leonardo e amico del Casio, e viene datata al 1500-1501.

È registrato nella collezione del duca di Devonshire dal 1761 ma non si conoscono le circostanze del passaggio dalle raccolte reali a quella attuale. Dai documenti sopra citati abbiamo visto che il cardinale Francesco lo acquista, tramite Gian Lorenzo Bernini, dagli eredi di Baldassarre Turini, datario papale di Leone X e poi di Clemente VII. A buon diritto si potrebbe pensare che a suggerire questo acquisto fosse stato Cassiano dal Pozzo e che il dono del cardinale al sovrano inglese evocasse un'epoca straordinaria, in cui la corte inglese era protetta dai Barberini.

Vediamo ora il caso di due quadri molto problematici perché quasi niente si sa della loro provenienza e la loro descrizione negli inventari è sommaria. Si tratta di una *Madonna del latte* e di un'altra *Madonna*.

La prima (fig. 6) potrebbe essere identificata con un dipinto che compare nell'inventario *post mortem* del cardinale Antonio e che risulta presente nella Casa ai Giubbonari con una stima di 300 scudi, valutazione da cui si evince che veniva considerata

⁴¹ Girolamo Pandolfi, detto Casio o da Casio, era nato a Bologna nel 1467 e morto a Roma nel 1533. Era stato poeta, umanista, antiquario e tramite fra le corti padane e Firenze per il commercio di opere d'arte nel primo Cinquecento. La sua opera più importante fu il *Libro intitolato Cronica ove si tratta di epitaphii di amore e di virtute composto per il Magnifico Casio Felsineo Cavaliero e Laureato*, QUAQUARELLI 2014.

⁴² PASSAVANT 1836, pp. 161-162; MARANI 1987, p. 95 (come Ritratto di Costanza Bentivoglio); FIORIO 2000, cat. A 7.

un'opera di rilievo⁴³. Ereditata dal principe Maffeo, viene trasferita a palazzo Barberini; ma nel corso degli anni successivi perde sempre più di valore e viene declassata («si dice scuola di») e stimata sempre di meno. Ricompare poi nell'inventario *post mortem* del principe Maffeo del 1686 con attribuzione a Luini. Come opera di «Mecherino», cioè Domenico Beccafumi, è ricordata nell'*Inventario generale di Quadri* redatto nel 1844. E proprio a Beccafumi la *Madonna con il Bambino e san Giovannino* fu riferita da Federico Zeri nel 1954, quando si trovava sul mercato antiquario⁴⁴. Nel 1959 venne acquistata dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini ed è oggi unanimemente ritenuta un capolavoro del maestro senese, che al principio degli anni quaranta nel volto della Vergine offre «la più inquieta interpretazione data fino ad allora dell'ermetismo espressivo leonardesco»⁴⁵. E come Beccafumi con riferimenti agli inventari del 1730 e del 1844 è pubblicato nel *Catalogo sistematico dei dipinti* del 2008⁴⁶.

Riguardo al secondo dipinto, una traccia per una possibile identificazione viene fornita da un'annotazione del Padre Resta, che si direbbe presa 'dal vivo': «In Galleria del Principe di Palestrina vi sono una Madonnina con l'ampolla de fiori di Leonardo, finitissima», descrizione che rimanda ad evidenza alla *Madonna del Garofano* di Leonardo, oggi all'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera⁴⁷. Il quadro visto da Resta potrebbe essere riconosciuto nella tavola (fig. 7), copia con varianti del prototipo di Leonardo, apparsa alla metà del Novecento sul mercato antiquario fio-

43 ARONBERG LAVIN 1975, IV 71, n. 153, p. 299: «Un quadretto di una Madonna et Bambino Giesù che zinna di p.mo 2 mezzo di mano di Leonardo da Vinci, con cornice color di noce intagliata filettata d'oro»; EAD, IV Eredità 1672, n. 268 (come Leonardo); EAD, VII. Inv. 86, n. 618, p. 420 (come Bernardino Luini); Inventario 1738, Arch. Barb. 2458, f. 79, (come Scuola di Leonardo).

44 ZERI 1954, cat. 10.

45 SANMINIATELLI 1967, p. 115 n. 66. E cfr. la scheda non firmata in DOMENICO BECCAFUMI 1990, pp. 210-211, n. 36.

46 ARONBERG LAVIN 1975, IV, inv. 71, 153, p. 299; EAD., VII, inv. 86, 618 (Luini); ZERI 1954, cat. 10; MOCHI ONORI, VODRET 2008, p. 184.

47 PIZZONI 2015, p. 83, n. 92.

rentino e registrata da Zeri con la qualifica «da Leonardo/molto rifatto». Si tratta di un dipinto di modesta qualità, come dimostra la riproduzione fotografica.

Tra le attribuzioni a Leonardo attestate negli inventari barberiniani, manca qualsiasi indizio per l'identificazione di una tavola con la «Madonna che tiene abbracciato il bambino Gesù con S.Giovannino a' piedi con un ucelletto che beve in una scudella in mano, con cornice di noce intagliata, parte dorata», valutata 50 scudi, pertinente al cardinale Antonio⁴⁸; così come accade per «Un vecchio con berretta rossa, carta sopra lavagna, Leonardo», che potrebbe essere quello visto da Mariano Vasi ancora nel 1791, e descritto nell'inventario del 1844⁴⁹.

In conclusione, lo studio delle vicissitudini materiali e critiche attraversate da questi dipinti offre interessanti elementi di riflessione in merito alle diverse attitudini dei proprietari nell'ambito del collezionismo, e sollecita ulteriori approfondimenti della ricerca.

⁴⁸ ARONBERG LAVIN 1975, IV, inv. 44, n. 295, p. 169; EAD., IV, inv. 71, n. 195.

⁴⁹ BAV., Archivio Barberini, Indice II, vol. II, 2731, *Inventario generale di tutti i quadri esistenti nel Palazzo Barberini a tutto il dì 18 novembre 1834 tanto appartenenti al Maggiorasco quanto di quelli di libera proprietà di S.E. il Sig. D. Francesco Barberini Prpe di Palestrina e degli altri provenienti dall'Eredità di S.E. la Sig.ra Prpsa D. Vittoria Colonna Barberini con altro dell'anno 1845*: App. della Principessa, Camera verde con quadri n. 24, pert. libera, al n. 199: «Un vecchio con berretta rossa, carta sopra lavagna, Leonardo, alt. P.mi 2 1/2, larg. P.mi 2; VASI [1794] 1970, p. 185: Secondo piano, negli appartamenti della Principessa di Palestrina che contengono parimenti una ricca raccolta di buoni quadri [...] nella terza stanza tutta adornata di ritratti, il primo de' quali a destra è del Vandick, il secondo di Leonardo da Vinci».

Bibliografia

Fonti manoscritte

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Mss. Barb. Lat. 4304; R. G. Dir. Civ., III. 1350, *Corte d'Appello Residente in Roma. Seconda Sezione*, 1810; Archivio Barberini Colonna di Sciarra, buste IV.124.20, IV. 132. 24; Arch. Barb, Barb. Lat 6529, fol. 18-20; Barb. Lat. 8633-8638; Inventario 1738, Arch. Barb. 2458, f. 79; Archivio Barberini, Indice II, vol. II, 2731, *Inventario generale di tutti i quadri esistenti nel Palazzo Barberini a tutto il dì 18 novembre 1834 tanto appartenenti al Maggiorasco quanto di quelli di libera proprietà di S.E. il Sig. D. Francesco Barberini Prpe di Palestrina e degli altri provenienti dall'Eredità di S.E la Sig.ra Prpssa D. Vittoria Colonna Barberini con altro dell'anno 1845*; *Maphaei S.R.E. Card. Barberini nunc Urbani PP. VIII Poemata*, Romae, Ex Typographia Rev. C. Apost. 1635

Volumi a stampa

- AGO 2009 = RENATA AGO, *Le stanze di Olimpia. La principessa Giustiani Barberini e il linguaggio delle cose*, in *I linguaggi del potere nell'età barocca 2. Donne e sfera pubblica*, a cura di F. Cantù, Viella, Roma 2009, pp. 171- 195.
- ANSELMINI 2004 = ALESSANDRA ANSELMINI, *Il Diario del viaggio in Spagna del cardinal Francesco Barberini scritto da Cassiano dal Pozzo*, Ediciones Doce Calles, Madrid 2004.
- ARONBERG LAVIN 1975 = MARILYN ARONBERG LAVIN, *Seventeenth Century Barberini Documents and Inventories of Art*, voll. 1-2, New York University Press, New York 1975.
- AVERY 1997 = CHARLES AVERY, *Bernini: Genius of the Baroque*, Thames & Hudson, London 1997.
- BARBIER DE MONTAULT 1870 = XAVIER BARBIER DE MONTAULT, *Les Musées et Galeries de Rome : catalogue general de tous les objets d'art qui y sont exposés*, Jos. Spithover Éditeur, Rome 1870.
- BATTEZZATI 2009 = CHIARA BATTEZZATI, *Carl Friedrich von Rumohr e l'arte nell'Italia settentrionale*, in «Concorso arti e lettere», Milano 2009, n. III, p. 6-98.
- CALZONA 2004 = LUCIA CALZONA, *La collezione occultata*, in *I Barberini e la cultura europea nel Seicento*. Atti del Convegno Internazionale (Roma, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004), a

- cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, De Luca, Roma 2007, pp. 71-82.
- CAPOFERRO 2008 = ASTRID CAPOFERRO, *Francesco Stati scultore, antiquario e falsario*, in *Epigrafia 2006. Atti della XIV rencontre sur l'epigraphie*, in onore di S. Panciera, a cura di M. L. Caldelli, G. L. Gregori, S. Orlandi, Edizioni Quasar, Roma 2008, pp. 115-138.
- CARMINATI 1994 = MARCO CARMINATI, *Cesare da Sesto*, Jandi Sapi Ed., Milano 1994.
- CLAYTON 2015 = MARTIN CLAYTON, *Dell'anatomia e dell'anima*, in *Leonardo Da Vinci (1452-1518): il disegno del mondo*, catalogo mostra Milano, Palazzo Reale, 16 aprile – 19 luglio 2015, a cura di P. Marani, M. T. Fiorio, Skira, Milano 2015, pp. 213-221.
- CONFORTI 1987 = CLAUDIA CONFORTI, *Architettura e culto della memoria. La committenza di Baldassarre Turini datario di Leone X*, in *Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, pp. 603-628.
- CORSINI SFORZA 1898 = LINA CORSINI SFORZA, *La collezione artistica di Caterina Nobili Sforza*, in «L'Arte», XXVII, 1898, pp. 273-278.
- DAVIES 1961 = MARTIN DAVIES, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, National Gallery, London 1961.
- DE JONG 1996 = JAN DE JONG, *Turini, Baldassarre*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, vol. 31, Grove, New York 1996, p. 448.
- DOMENICO BECCAFUMI 1990 = *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, 16 giugno – 4 novembre 1990), coordinamento editoriale di A. Bagnoli, R. Bartalini, M. Maccherini, Electa, Milano 1990.
- DORE 1964 = GRAZIA DORE, *Barberini Colonna di Sciarra Maffeo*, in *DBI*, vol. VI, Roma 1964, pp. 182-183.
- EKSERDJIAN 2018 = DAVID EKSERDJIAN, *Charles I and the Italian Renaissance*, in *Charles I King and Collector*, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 27 January – 15 April 2018), Royal Academy of Arts, London 2018, pp. 100-123.
- FAEDO, FRANGENBERG 2005 = LUCIA FAEDO, THOMAS FRANGENBERG, *Tezi Girolamo, Aedes Barberinae ad Quirinale descriptae: descrizione di palazzo Barberini al Quirinale: il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte*, a cura di L. Faedo e T. Frangenberg, Edizioni della Normale, Pisa 2005.
- FAEDO 2013 = LUCIA FAEDO, *Intrecci allusivi tra sculture e dipinti: la collezione del Cardinal Antonio Barberini in via dei Giubbonari (1658- 1671)*, in *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della Scultura antica*,

- Atti del convegno internazionale, Pisa, Scuola Normale Superiore, 15-16 settembre 2011, a cura di L. Di Cosmo e L. Faticcioni, Bentivoglio, Roma 2013, pp. 1- 43.
- FIORIO 2000 = MARIA TERESA FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Jandi Sapi, Milano 2000.
- FOSI 1997 = IRENE FOSI, *All'ombra dei Barberini. Fedeltà e servizio nella Roma barocca*, Bulzoni, Roma 1997.
- FRANGENBERG 2004 = THOMAS FRANGENBERG, *Leonardo's 'Excellent Maxims' in the Development of Seventeenth-Century French Art Theory*, in *Estetica Barocca*, a cura di S. Schütze, Campisano, Roma 2004, pp. 141-156.
- FROMMEL 1971 = CHRISTOPH LUTTPOLD FROMMEL, *Caravaggio Frühwerk und der Kardinal Francesco del Monte*, in «Storia dell'Arte», 9/10, 1971, pp. 30-49.
- HAMMOND 1994 = FREDERICK HAMMOND, *Music and Spectacle in Baroque Rome*, Yale University Press, New Haven 1994.
- HAMMOND 2010 = FREDERICK HAMMOND, *The Ruined Bridge. Studies in Barberini Patronage of Music and Spectacle 1631-1679*, Harmonie Park Press, Sterling Heights 2010.
- HERKLOTZ 1999 = INDO HERKLOTZ, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, Hirmer, München 1999.
- KELLER 1824 = HEINRICH KELLER, *Elenco di tutti gli pittori scultori, architetti, miniatori incisori in gemme e in rame scultori in metallo e mosaicisti... e finalmente i negozi di antichità e di stampe esistenti in Roma l'anno 1824 compilato ad uso de' stranieri*, presso Francesco Bourliè, Roma 1824.
- KELLER 1830 = HEINRICH KELLER, *Elenco di tutti gli pittori scultori, architetti, miniatori incisori in gemme e in rame scultori in metallo e mosaicisti... e finalmente l'indicazione delle ore quando cominciano le sacre funzioni*, per Mercurj e Robaglia, Roma 1830.
- LOTTI 1974 = LUIGI LOTTI, *Il Palazzo del Monte di Pietà e la Casa Grande dei Barberini*, in «Alma Roma», a. XV, gennaio-aprile 1974, n. 1/2, pp. 3-15.
- MAES 1894 = COSTANTINO MAES, *La sentenza della causa Sciarra*, in «Diario Ordinario di Roma», III S., a. II, 6 maggio 1894, n. 16, G. F. Chracas, Roma 1894, pp. 241-248.
- MARANI 1987 = PIETRO CARLO MARANI, *Leonardo e i leonardeschi a Brera*, Cantini, Firenze 1987.
- MARIOTTI 2001 = MARIA MARIOTTI, *I vescovi di Oppido e di Mileto in età moderna*, in *Calabria cristiana. Società, Religione, Cultura nel territorio della Diocesi di Oppido Mamertina*, a cura di S. Leanza, P. Borzonati, vol. II, Rubettino, Soveria Mannelli 2001.

- MEROLA 1964 = ALBERTO MEROLA, *Barberini, Antonio*, in *DBI*, VI, Roma 1964, pp. 166-170.
- MEROLA 1964 = ALBERTO MEROLA, *Barberini, Francesco*, in *DBI*, VI, Roma 1964, pp. 172-176.
- MOCHI ONORI, VODRET 2008 = LORENZA MOCHI ONORI, ROSSELLA VODRET, *Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini. I Dipinti. Catalogo sistematico*, L'erma di Bretschneider, Roma 2008.
- MOCHI ONORI 2000 = LORENZA MOCHI ONORI, *Il Cavalier dal Pozzo ministro dei Barberini*, in *I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, palazzo Barberini, 29 settembre – 26 novembre 2000), a cura di F. Solinas, De Luca, Roma 2000, pp. 17-20.
- NIBBY 1841 = ANTONIO NIBBY, *Roma nell'anno 1838*, vol. IV, Valentini, Roma 1841.
- OCCHIPINTI 2019 = CARMELO OCCHIPINTI, *Introduzione al Trattato della Pittura nella redazione della Princeps (Parigi, 1651) con i Libri della Pittura e della Statua di Leon Battista Alberti*, a cura di M. Carnevali, Collana *Fonti e Testi di «Horti Hesperidum»*, 34, UniversItalia, Roma 2019, pp. 7-45.
- OSBORNE, CLARIDGE 1996 = JOHN OSBORNE, AMANDA CLARIDGE, *Early Christian and Medieval Antiquities*, vol. I, *Mosaics and wallpaintings in Roman churches*, Harvey Miller, London 1996, pp. 9-26.
- OTTINO DELLA CHIESA = ANGELA OTTINO DELLA CHIESA, *Bernardino Luini*, Istituto Geografico de Agostini, Novara 1956.
- OTTINO DELLA CHIESA = ANGELA OTTINO DELLA CHIESA, *L'opera completa di Leonardo pittore*, Rizzoli, Milano 1967.
- PASSAVANT 1836 = JOHANN DAVID PASSAVANT, *Tour of a German Artist in England*, Saunders and Otley, London 1836.
- VON PASTOR 1961 = LUDWIG VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del Medioevo*, vol. XIII, Desclées e C. Editori Pontifici, Roma, 1961.
- PAVESI 2000 = MAURO PAVESI, *Scheda La pittura filosofica*, in *I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, palazzo Barberini, 29 settembre – 26 novembre 2000), a cura di F. Solinas, De Luca, Roma 2000, pp. 77-79, n. 77.
- PEDRETTI 2019 = CARLO PEDRETTI, *Leonardo & io*, Mondadori Libri, Milano 2019.
- PETRUCCI 2007 = FRANCESCO PETRUCCI, *Scheda XXVI*, in *Il Principe romano. Ritratti dell'aristocrazia pontificia nell'Età Barocca*, catalogo della mostra (Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 ottobre – 2 di-

- cembre 2007), a cura di F. Petrucci, M. E. Tittoni, Gangemi, Roma 2007, p. 80.
- PIETRANGELI 1986 = CARLO PIETRANGELI, *Palazzo Sciarra*, Cassa di Risparmio di Roma-Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 1986.
- PIEYRE 2004 = CLEMENT PIEYRE, *La légation du cardinal Francesco Barberini en France en 1625, insuccès de la diplomatie du pape Urbain VIII*, in *I Barberini e la cultura europea nel Seicento*. Atti del Convegno Internazionale (Roma, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, De Luca, Roma 2007, pp. 87-94.
- PIZZONI 2015 = MARIA ROSA PIZZONI, *Postille contenute nelle Vite di Giorgio Vasari*, in *Le postille di Padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di B. Agosti, S. Prosperi Valenti Rodinò, trascrizione e commento di M.R. Pizzoni in «Studi e Testi», 495, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2015, pp. 53-221.
- POSTERLA 1725 = FRANCESCO POSTERLA, *Roma Sacra e Moderna*, Barbiellini, Roma 1725, pp. 205-211.
- QUAQUARELLI 2014 = LEONARDO QUAQUARELLI, *Pandolfi, Girolamo*, in *DBI*, LXXX, Roma 2014.
- VON RAMDOHR 1787 = FRIEDRICH WILHELM VON RAMDOHR, *Über Malerei und Bildhauerearbeit in Rom für Liebhaber der Schoenen in der Kunst*, vol. II, Weidmann und Reich, Leipzig 1787.
- SANMINIATELLI 1967 = DONATO SANMINIATELLI, *Domenico Beccafumi*, Bramante Ed., Milano 1967.
- SCRASE 2011 = DAVID SCRASE, *Italian Drawings at the Fitzwilliam Museum Cambridge. Together with Spanish Drawings*, Cambridge University press, Cambridge 2011.
- SERRES 2018 = KAREN SERRES, *Henrietta Maria, Charles I and the Italian Baroque*, in *Charles I King and Collector*. Catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 27 January – 15 April 2018), by P. Rumberg, D. Shawe-Taylor, Royal Academy of Arts, London 2018, pp. 172-179.
- SOLINAS 2000 = FRANCESCO SOLINAS, *Cassiano dal Pozzo e le arti a Roma nella prima metà del Seicento*, in *I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*. Catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, palazzo Barberini, 29 settembre – 26 novembre 2000), a cura di F. Solinas, De Luca, Roma 2001, pp. 1-11.

- SPEAR 1972 = RICHARD E. SPEAR, *Renaissance and Baroque Paintings from the Sciarra and Fiano Collections*, Bozzi, Roma 1972.
- TRUTTY COOHILL 1988 = PATRICIA TRUTTY-COOHILL, *Narrative to Icon: The San Diego Luni and Leonardo's Language of the Dumb*, in «Achademia Leonardi Vinci», I, Giunti, Firenze 1988, pp. 27-31.
- VASI [1794] 1970 = MARIANO VASI, *Roma nel Settecento* (con note di G. Matthiae), Editrice Golem, Roma 1970, pp. 182-187.
- VASI 1820 = MARIANO VASI, *Itinerario Istruttivo di Roma antica e moderna*, voll. I-IV, Roma 1820.
- VEZZOSI 1983 = ALESSANDRO VEZZOSI, *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*. Catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Roma Palazzo Venezia, 1983-1984, s.d.), a cura di A. Vezzosi; con la collaborazione di R. Barbiellini Amidei [et al.]; testi introduttivi di C. Pedretti, Barbera, Firenze 1983.
- VILLANI 2013 = STEFANO VILLANI, *Britain and the Papacy: Diplomacy and Conflict in the Sixteenth and Seventeenth Century*, in *Papato e politica internazionale nella prima età moderna*, a cura di M. A. Visceglia, Viella, Roma 2013, pp. 301-320.
- VILLANI 2014 = STEFANO VILLANI, *Panzani, Gregorio*, in *DBI*, LXXXI, Roma 2014, pp. 43-46.
- WADDY 1990 = PATRICIA WADDY, *Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan*, The MIT Press, New York 1990.
- WADDY 2007 = PATRICIA WADDY, *Barberini Cardinals need places to live in I Barberini e la cultura europea nel Seicento*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, De Luca, Roma 2007, pp. 487-500.
- WITTKOWER 1948 = RUDOLF WITTKOWER, *Inigo Jones. Puritanissimo Fiero*, in «The Burlington Magazine», January 1948, vol. XC, n. 538, pp. 50-51.
- WOLFE 2007 = KARIN WOLFE, *Ten Days in the Life of a Cardinal Nephew at the Court of Pope Urban VIII: Antonio Barberini's Diary of December 1630*, in *I Barberini e la cultura europea nel Seicento*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004), per cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, De Luca, Roma 2007, pp. 253-264.
- ZERI 1954 = FEDERICO ZERI, *Catalogo del Gabinetto Fotografico Nazionale*, 1. *La Galleria e la collezione Barberini*, Gabinetto Fotografico nazionale, Roma 1954.

Sitografia

BACCILOLO 2018 = ANDREA BACCILOLO, “*Piaccia a Sua Maestà che ogni giorno vengano maggiori creazioni di mandare regali a questa volta*”. *Paintings and Drawings from the Papal Curia of the Barberini*, in *Charles I King and Collector Conference*, 12 April 2018, Burlington House, by Society of Antiquaries of London and the Paul Mellon Centre: https://www.youtube.com/watch?v=9uOiPWDqAw4&feature=emb_title

Didascalie

Fig. 1. Bernardino Luini, *Marta e Maria Maddalena*, tavola, cm.71x79, coll. barone Maurice de Rothschild (1881-1957), Pregny-Chambésy, inv. 91, Fototeca Zeri n. 32964.

Fig. 2. Giovanni Volpato, *Modestia e Vanità*, incisione per la *Scola Italica picturae*, di Gavin Hamilton, Fototeca Zeri n. 31964.

Fig. 3. Cesare da Sesto/Artista del XVI secolo, *Erodiade/Salomè*, tavola, cm. 135,3x80, Londra, National Gallery, inv. NG2485, Fototeca Zeri n. 30786.

Figg. 4 e 5. Giovanni Antonio Boltraffio, *Ritratto di Girolamo Casio* (recto); *teschio* (verso), c. 1500, ol/tv in pioppo, cm. 40,5x29, Devonshire Collection, Chatsworth UK, inv. 51, Fototeca Zeri, n. 32898.

Fig. 6. Domenico Beccafumi, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, tavola, cm 90 x 65, Roma Galleria Nazionale di Arte Antica - Palazzo Barberini, inv. 2410, ex fidecomisso 32, n. Fototeca Zeri 37084.

Fig. 7. Anonimo secolo XVI, *Madonna con Bambino*, tavola, Mercato antiquario, Firenze Fototeca Zeri 31600. Sul verso della foto: nota autografa di F. Zeri a matita «da Leonardo /molto rifatto».



1



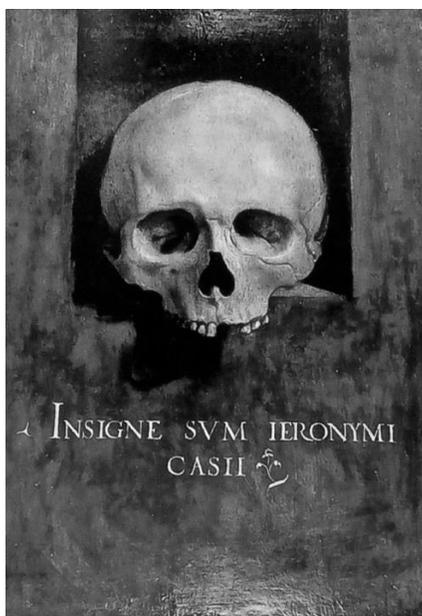
2



3



4



5



6

MARIA GIULIA BARBERINI



7