

LEONARDO DA VINCI
NEL ‘MICROCOSMO DELLA PITTURA’
DI FRANCESCO SCANNELLI (1657)

ELLANA MONACA

Scannelli e il ‘Trattato’ di Leonardo

Il *Microcosmo della pittura* di Francesco Scannelli viene pubblicato a Cesena nel 1657 con una dedica a Francesco I d’Este (1610-1658), duca di Modena¹. La storia della pittura dalla fine del Quattrocento all’età contemporanea è ripercorsa scientificamente dall’autore attraverso una nuova impostazione metodologica, che tiene conto delle “scuole” italiane². Egli infatti individua tre principali scuole: la tosco-romana, capeggiata da Raffaello; la veneta, da Tiziano; la ‘lombarda’, da Correggio, a cui riconosce

Il presente contributo offre i primi risultati della ricerca di dottorato dedicata da chi scrive al *Microcosmo della pittura* di Francesco Scannelli. Desidero ringraziare Carmelo Occhipinti per aver rappresentato un guida in tutti questi anni e per avermi coinvolta in questo progetto. Devo ringraziare per i loro preziosi consigli Barbara Agosti, Floriana Conte, Elena Fumagalli, Pietro Marani, Marco Mozzo, Fulvio Rinaldi e Simo-
netta Prospero Valenti Rodinò. Ringrazio inoltre le colleghe sempre pronte a offrire il loro aiuto e disposte al confronto: Federica Bertini, Maria Giulia Cervelli, Alessandra Magostini ed Emanuela Marino. Un ringraziamento va anche a Davide Simonetti per le fotografie scattate a Milano e per l’infinita pazienza.

¹ È in preparazione da chi scrive una monografia dedicata a Francesco Scannelli e al suo *Microcosmo della pittura* del 1657. Per il momento, si rinvia a OCCHIPINTI 2015, pp. 7-72; OCCHIPINTI 2016A; OCCHIPINTI 2016B; OCCHIPINTI 2017; OCCHIPINTI 2018; OCCHIPINTI 2019A; OCCHIPINTI 2019B; MONACA 2020; MONACA CDS.

² Si rimanda a OCCHIPINTI 2015, pp. 16-17 per l’aspirazione di Scannelli a «rendere scientifica la disciplina storico-artistica quasi che il metodo di indagine degli storici dell’arte potesse assimilarsi a quello oggettivo e, appunto, scientifico dei medici».

il primato. La sua formazione medica, risalente agli anni perugini tra il 1636 e il 1640, si coglie chiaramente nel paragone da lui stabilito tra questi tre maestri e i tre organi più importanti del corpo umano: Raffaello viene interpretato come il fegato, per aver assimilato bene lo studio dell'antico e averlo trasformato in pittura; Tiziano è il cuore, per il suo modo di colorire; Correggio è il cervello, perché capace di unire saggiamente le qualità degli altri due³.

Leonardo da Vinci è uno dei pochi artisti a non essere paragonato a nessun organo del corpo umano, ma non per questo Scannelli ne rifiuta l'importanza storica. Infatti, la sua presenza nel *Microcosmo* si spiega anzitutto alla luce del suo *Trattato della pittura*, letto da Scannelli in giovane età (1640-1642), probabilmente dietro suggerimento di Francesco Albani e Guido Reni, senz'altro in possesso di una copia manoscritta del testo. Il forlivese deve aver letto il trattato di Leonardo prima della sua pubblicazione nel 1651 e prima d'aver visto nel 1654 o 1655 la copia personale di Cassiano dal Pozzo, maestro di Camera di Urbano VIII Barberini. Il codice posseduto da Cassiano, infatti, deve essere molto simile, se non identico, al manoscritto H228 inferiore dell'Ambrosiana, adottato come apografo per l'editio princeps, che Raphael Trichet du Fresne (1611-1661) pubblica nel 1651 in due edizioni: una in italiano, dedicata a Cristina di Svezia, e una francese, a Nicolas Poussin⁴.

³ Per la divisione in scuole e per l'assimilazione agli organi del corpo umano, si vedano SCANNELLI [1657] 2015, pp. 99-102 e il commento di OCCHIPINTI 2015, pp. 23-26. Scannelli vede la «favolosa» *Assunzione* di Guido Reni del 1637-1640 (Museo des Beaux Arts di Lione) a Perugia, nello studio di Ascanio II della Corgna. Proprio quest'opera, destinata in origine alla chiesa di San Filippo Neri, spinge Scannelli a recarsi a Bologna per conoscere l'artefice di quel dipinto: SCANNELLI [1657] 2015, pp. 191-192 e 409. A Bologna egli ha occasione di conoscere anche Francesco Albani e Guercino, che riveste un ruolo molto importante nella vita di Scannelli. È infatti Guercino a introdurre Scannelli presso la corte di Francesco I d'Este, come si legge nella lettera dell'agosto 1652, pubblicata in GUALANDI 1842, pp. 84-85 e ricordata in OCCHIPINTI 2015, p. 12. Nella lettera, il pittore menziona il «Signor dott. Francesco Schanelli» come intermediario negli acquisti di opere d'arte per il principe estense. Grazie al carteggio di Guercino, recentemente rinvenuto e pubblicato in GUERCINO E IL DUCA 2016, sappiamo che l'artista ha uno stretto rapporto anche con il padre di Francesco I, il duca di Modena Alfonso III d'Este (1591-1644), divenuto poi dal 1629 frate cappuccino col nome di Giovan Battista da Modena.

⁴ VERGA 1931, p. 76; STEINITZ 1958, pp. 152-154; MARANI 2007, pp. 124, 145; OCCHIPINTI 2015, p. 22. L'originario scopo del progetto di Cassiano dal Pozzo – primo stu-

Scannelli, in effetti, è consapevole della circolazione degli insegnamenti di Leonardo all'interno delle botteghe artistiche già prima della pubblicazione del suo *Trattato*: tanto che anche Raffaello, a suo dire, aveva seguito i precetti di Leonardo, secondo cui «i professori – come testimonia Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* del 1584 – dovessero fuggire l'estremo ricercamento de' muscoli, acciocché non rieschino difficili e disgraziati»⁶.

dioso ad occuparsi di Leonardo al di fuori dell'ambiente milanese – è quello di diffondere i precetti del *Trattato* di Leonardo: MARANI 2007, p. 88. Tuttavia, non è possibile indicare con precisione quando Cassiano inizi questo studio. La corrispondenza intrattenuta tra il 1634 e il 1644 da Cassiano con il Conte milanese Galeazzo Arconati, in possesso di vari manoscritti di Leonardo, rivela l'intenzione di Cassiano di confrontare meticolosamente le diverse versioni del *Trattato* e scrivere un commento esplicativo: SOLINAS 2000, p. 11; MARANI 2015, p. 459. Inoltre, il progetto di Cassiano prevede in origine un apparato illustrativo a corredo del testo: i diagrammi geometrici vengono affidati a Pierfrancesco degli Alberti di Borgo San Sepolcro, mentre le figure umane all'amico Nicolas Poussin: SOLINAS 2000, p. 11; MARANI 2007, p. 88; MARANI 2015, p. 459. Si vedano poi MARAZZA 1954, p. 245; VIATTE 2003, p. 241; MARANI 2007, pp. 89-90; MARANI 2015, p. 459, per il tracollo politico della famiglia Barberini, a seguito dell'elezione al soglio pontificio di Innocenzo X Pamphilj (1574-1655) nel 1644, e per la decisione di Cassiano – privo di fondi – di affidare il manoscritto (oggi all'Ermitage di San Pietroburgo: SOLINAS 2000, p. 11; MARANI 2015, p. 459) ai fratelli Paul Fréart de Chantelou e Roland Fréart de Chambray, inviati a Roma dal cardinale Richelieu per riaccompagnare in Francia Nicolas Poussin. L'incontro di Scannelli con Cassiano deve risalire a uno dei suoi soggiorni romani, di cui diremo più avanti.

⁵ OCCHIPINTI 2018, p. 51. Nella *Vita di Annibale Carracci*, scritta da Giovan Pietro Bellori, si parla del rimpianto del Bolognese per non aver letto i precetti leonardeschi in giovane età. Secondo Bellori, il *Polifemo e Galatea* oggi alla Galleria Farnese dimostra l'avvenuta lettura del *Trattato* di Leonardo: MARANI 2015, p. 457. Sulla conoscenza del *Trattato* da parte Annibale, si rinvia anche a O'MALLEY 1969, p. 166 e a CLARK 1989, p. 126. Lo storiografo bolognese Carlo Cesare Malvasia ricorda nella sua biografia del Guercino che il maestro aveva ricevuto in dono direttamente da «Monsieur Rafaele du Fresnoy» (MALVASIA 1678, p. 366) una copia del *Trattato* pubblicato nel 1651 (MARANI 2007, p. 90. Sulla sua copia si rinvia anche a O'MALLEY 1969, p. 167 e OCCHIPINTI 2015, p. 22, note 64 e 65). Le fonti, purtroppo, non rivelano le circostanze in cui Guido Reni entra in possesso della sua copia. Ma si veda l'ipotesi secondo cui «alcuni segni della risposta visiva di Guido al *Trattato* possono essere riconosciuti, ad esempio, nel suo *Atalanta e Ippomene*, che riecheggia una delle illustrazioni di Leonardo sul moto violento» (MARANI 2015, p. 458). Sulla copia di Guido Reni, si rinvia anche a MARAZZA 1954, p. 244; O'MALLEY 1969, p. 166; OCCHIPINTI 2015, p. 22, note 64, 65 e al contributo di Maria Giulia Cervelli in questa sede.

⁶ SCANNELLI [1657] 2015, pp. 123-124.

È interessante osservare come nel *Microcosmo* Scannelli metta sullo stesso piano, in certo qual modo, «le regole di buona simetria»⁷ di Dürer e i precetti di Leonardo: un'idea derivata, più o meno dichiaratamente, dalle discussioni antivasariane ricorrenti nella bottega di Guido Reni, a cui deve aver partecipato anche il pittore Luigi Scaramuccia, con il quale Scannelli stringe una duratura amicizia⁸. Come si legge nel *Microcosmo*, il maestro bolognese spiega infatti «con vive ragioni» che la pratica del disegno e del dipingere, la «continua osservazione del bello di natura» e la controllatissima «formazione di rette linee» permettano al pittore di esprimere al meglio «l'umano composto». Egli dimostra così di disapprovare quei pittori «che stimano potersi ridurre a compimento la buona pittura con la sola puntualità di ben regolate linee»¹⁰. Perciò Scannelli, seguendo direttamente gli insegnamenti di Guido Reni, invita i giovani artisti che vogliono «giungere al termine di laudabile maestro» a proseguire nello studio necessario non solo della prospettiva, delle proporzioni e del disegno dell'antico, ma anche della natura¹¹.

D'altronde Scannelli ammira il modo «sodo e compito»¹² con cui Leonardo illustra nel suo *Trattato* i moti del corpo umano¹³,

⁷ *Ibidem*, p. 139.

⁸ *Ibidem*, pp. 141-142; OCCHIPINTI 2015, p. 39.

⁹ Per l'amicizia tra i due, nata a Perugia tra il 1636 e il 1640 e consolidata a Bologna presso la bottega di Reni, si rimanda a SCANNELLI [1657] 2015, p. 425; OCCHIPINTI 2015, p. 48; OCCHIPINTI 2019A, p. 8. Infatti, nelle *Finezze de' pennelli italiani* di Scaramuccia, concluse nel 1666 ma pubblicate solo nel 1674 a Pavia (GIUBBINI 1965, p. 9; CONTE 2014, I, p. 196, nota 101; CONTE 2014, II, p. 349, nota 175), sceglie di aggiungere in appendice al suo testo *Alcuni precetti tra i molti che vengono dati da Leonardo da Vinci nel suo libro del Trattato della pittura*, ovvero i capitoli: I, IV, V, VI, VII, XI, XIII, XIV, XV, XIX, XX, XXIII, XLIV, L, LVIII, XC, VIIC, CXLIV, CLXXXV e CCLXXXV, utili alla formazione dei giovani pittori: SCARAMUCCIA [1674] 2019, pp. 294-299. Si rinvia a OCCHIPINTI 2015, p. 22 per il commento e al contributo di Maria Giulia Cervelli in questa sede.

¹⁰ SCANNELLI [1657] 2015, p. 142. Infatti, Reni si forma inizialmente presso «Dionisio Fiamengo [*scil.* Denis Calvaert (1540-1619)] pittore a quei giorni pratico e diligente, ma di sufficienza poco più che ordinaria», per passare poi nella «fiorita scuola degli eccellentissimi Carracci», insieme a Domenichino e a Lanfranco: SCANNELLI [1657] 2015, pp. 405-406.

¹¹ SCANNELLI [1657] 2015, p. 142.

¹² *Ibidem*, p. 148.

¹³ *Ibidem*, p. 141; si veda anche MONTANARI 2013, p. 179 (cit. da OCCHIPINTI 2015, p. 22, nota 63).

la luce, i colori, le vesti e altre «curiosità»¹⁴ necessarie alla buona pittura. Gli artisti sono così invitati a 'variare' i soggetti rappresentati, poiché «non è laudabile il pittore, che fa bene una sol cosa, ma conviene, che faccia il tutto»¹⁵.

Si pensi, inoltre, alla viva attenzione rivolta da Scannelli ai capitoli del *Trattato* leonardiano dedicati alle figure panneggiate: da tali pagine egli ricava una decisa condanna contro la maniera moderna di rendere «legato il corpo con tritumi quasi innumerevoli di pieghe improprie», dove:

appaiono in fatti figure di tal sorte con le membra strettamente infasciate, palesando con vizioso compimento il particolare d'ogni più sminuzzata annotomia; la quale, ancorché fatta di tutto proposito (come ordinariamente si ritrova a caso), pare che nemmeno in corpo robusto di straordinario esercizio si possa ritrovare uno sforzo così affettato¹⁶.

Scannelli si dimostra critico verso gli allievi di Michelangelo, che prendono ad esempio i suoi «facili e graziosi giramenti». Ma se da un lato le figure «serpentine» michelangiottesche, del tutto deprecabili, vengono aspramente condannate da Scannelli, dall'altro egli dimostra massima ammirazione per le più naturali figure «serpentine» raffaelliane e correggesche. La Maria Maddalena nell'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello appare infatti agli occhi di Scannelli «pressa in atto di movenza, come serpillante», così come le figure del San Giovanni Battista e del San Giorgio nella *Madonna di San Giorgio* di Correggio¹⁷. Egli vede Raffaello e Correggio, a differenza di Michelangelo, più rispettosi degli insegnamenti di Leonardo.

¹⁴ SCANNELLI [1657] 2015, p. 148.

¹⁵ Leonardo in SCANNELLI [1657] 2015, p. 168. I capitoli trattati da Scannelli sono: LXX, CV, CCCVI, CCLXXII, per la diversa esattezza con cui vanno raffigurati gli oggetti vicini e i lontani (*Ibidem*, p. 141); I, sulle cognizioni necessarie al pittore (*Ibidem*, p. 143); CLXXXII, CXVC, CC, CCII, per le nozioni di anatomia (*Ibidem*, p. 168); IX, lode alla versatilità del pittore; CCL, sulla necessità di «decoro» (*Ibidem*, p. 187).

¹⁶ SCANNELLI [1657] 2015, p. 148; si veda OCCHIPINTI 2019B, p. 25 per il commento.

¹⁷ SCANNELLI [1657] 2015, pp. 148 e 227; si veda OCCHIPINTI 2019B, p. 25 per il commento. Per un approfondimento sul «serpentinato» nel *Microcosmo*, si rimanda a MONACA 2020.

Dipinti di Leonardo segnalati nel Microcosmo di Scannelli

Nel *Microcosmo* non mancano riferimenti anche alla produzione pittorica di Leonardo, conosciuta da Scannelli soprattutto grazie al suo viaggio in Lombardia, intrapreso dopo morte di Guido Reni nel 1642. È importante osservare come il capitolo dedicato da Scannelli alle opere di Leonardo a Milano (capitolo VI del libro I) si occupi anche delle opere di Correggio viste a Parma, riconoscendo così lo stretto rapporto tra gli inizi di Correggio e la maniera di Leonardo.

Scannelli arriva a Milano «impaziente di scoprire gli effetti straordinari» del tanto ammirato *Cenacolo* (1495-1498) nel Refettorio di Santa Maria delle Grazie. Ma appena visto l'affresco, rimane «stupidito, scoprendo opera tale non conservare che poche vestigia nelle figure»¹⁸. Scannelli, infatti, riconosce a fatica la storia rappresentata, così come i dettagli di teste, mani e piedi. Già Giovanni Battista Armenini (1530-1609), nel suo *De' veri precetti della pittura* del 1587, descrive il *Cenacolo* come «mezo guasto»¹⁹. Scannelli teme che, dopo circa mezzo secolo dalla visita di Armenini, lo stato conservativo dell'affresco sia notevolmente peggiorato, al punto che le sue pitture sembrano addirittura «del tutto estinte»²⁰. Secondo Scannelli, Leonardo dimostra chiaramente di adottare nel *Cenacolo* molti precetti tecnici che si apprendono anche nella bottega da Guido Reni, come ad esempio quelli che insegnano cosa siano e come si conducano:

l'imprimiture sopra muri, come oli, colle, tempere e simili per l'ordinario [che] non s'incorporano a proporzione, ma bene spesso

¹⁸ SCANNELLI [1657] 2015, p. 126. Per l'opera e per il suo cattivo stato, si vedano POMILIO 1967, pp. 96-98, n. 19; ARGAN 1968, III, p. 18; BERTELLI, BRIGANTI, GIULIANO 1991, III, pp. 25-26. È opinione di Barbara Agosti (anticipata in BATTAGLIA 2013, p. 258) che in occasione del suo viaggio a Milano nella primavera del 1548 (confermato da uno scambio epistolare con Paolo Giovio), Vasari abbia visto «con i suoi occhi il *Cenacolo* di Leonardo» (AGOSTI 2016, p. 82; poi anche in CONTE 2017, p. 63). Tuttavia, come notato da Alessandro Conti, la descrizione della pittura resta invariata nella seconda edizione delle *Vite*, pubblicata dopo il soggiorno milanese: CONTI 1992, p. 31.

¹⁹ Armenini in SCANNELLI [1657] 2015, p. 126.

²⁰ SCANNELLI [1657] 2015, p. 126.

s'arrestano nella sola superficie [...] e poscia ne nasce la rottura in quel dipinto, che viene per lo più a separarsi dal muro²¹.

La frequentazione delle botteghe degli artisti bolognesi permette dunque a Scannelli di scrivere una pagina accuratissima sui procedimenti tecnici adottati da Leonardo nella realizzazione del *Cenacolo*.

Dopo aver goduto di grande fortuna settecentesca in Sassonia, a seguito della famosa vendita di Dresda del 1746, tra Otto e Novecento il *Microcosmo* viene dimenticato, a causa della complessità della sua prosa impervia²², che ne ha impedito fino a oggi uno studio accurato²³. Tuttavia, Giuseppe Bossi (1777-1815) dà grande importanza alle parole di Scannelli sul *Cenacolo*, tanto da trascriverne l'intero passo nel suo *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci: libri quattro* del 1810, prendendo le distanze solo da quel suo «tanto lagnarsi della rovina dell'opera di Leonardo incolpandone il metodo con cui fu dipinta»²⁴. Scrive infatti Bossi: «[scil. Scannelli] non professava pittura, ma l'amava» e nonostante il *Microcosmo* sia un «cattivo libro per lo stile sempre e pel giudizio assai spesso», si dimostra «abbastanza importante per la

²¹ *Ibidem*. Questo passaggio permette di cogliere il ruolo dei tre amici pittori bolognesi nella spiegazione dettagliatamente trascritta delle tecniche artistiche. Le importanti annotazioni tecniche dimostrano le competenze pittoriche che, a differenza di Bellori, Scannelli possiede.

²² Si leggano in questo senso anche CROPPER 2009 e HUTSON 2012, secondo cui l'ostacolo più grande alla lettura del testo di Scannelli sta nella sua «impenetrabile sintassi».

²³ Si pensi a Pietro Ercole Gherardi, personaggio illustre della corte estense e poi curatore della Galleria, uno dei primi attenti lettori del *Microcosmo* e autore della *Descrizione delle pitture esistenti in Modena nell'Estense Ducale Galleria* del 1744, in cui ricorrono citazioni di interi passi di Scannelli, in quanto fonte importantissima di notizie e vademecum: GHERARDI [1744] 1986. È probabile che proprio grazie a Gherardi, il *Microcosmo* circoli alla corte di Dresda, tanto che Anton Raphael Mengs lo usa come guida nel 1746-1749, quando va a visitare i centri del Rinascimento italiano. Inoltre, il testo di Scannelli risulta fondamentale per gli ispettori della Gemäldegalerie di Dresda e per il loro *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde* nel 1753 e 1757, la cui edizione digitale del 2015 è curata da Annamaria Malatesta per la collana *Fonti e Testi* di Horti Hesperidum: HEINECKEN [1753-1757] 2015. Nel 1882 Adolfo Venturi pubblica *La Regia Galleria Estense* (VENTURI 1882), in cui si confronta con il *Microcosmo*, ma non lo cita neppure in bibliografia, influenzando così i successivi studi sul collezionismo estense, che infatti ignorano il testo di Scannelli.

²⁴ BOSSI 1810, p. 196.

storia pittorica da meritare un posto nelle librerie degli amatori della pittorica erudizione»²⁵.

A Milano, Scannelli vede anche la *Vergine delle Rocce* (1494-1499 e 1506-1508), custodita all'epoca nella chiesa di San Francesco Grande (oggi alla National Gallery di Londra). Egli la ricorda come una tra le «opere non poche di pittura, le quali, se bene fatte molti anni prima, si mostrano però di miglior conservazione»²⁶. Scannelli deve evidentemente condividere con l'amico Scaramuccia analoghe considerazioni sulla maniera della *Vergine delle Rocce*, che anche a lui sembra riconducibile a una fase più antica di elaborazione del linguaggio pittorico di Leonardo²⁷.

Leonardo nella Galleria Estense di Modena

Nel 1652 Scannelli, grazie all'intercessione dell'amico Guercino²⁸, entra al servizio del duca Francesco I d'Este come intermediario negli acquisti di opere d'arte per la Galleria Estense di Modena. Secondo la testimonianza del *Microcosmo*, nella galleria sono conservate all'epoca sia «una meza figura [di santa Caterina] poco meno di naturale»²⁹ sia «una testa con alquanto di petto meno del naturale, che raffigura giovinetto armato»³⁰, entrambe credute di mano di Leonardo da Scannelli.

Agli occhi del forlivese, il «giovinetto» non è dipinto con la stessa grazia della *Santa Caterina*, pur non sembrandogli di qualità inferiore. La sua figura gli appare armata «con gran compitez-

²⁵ BOSSI 1810, p. 49.

²⁶ SCANNELLI [1657] 2015, pp. 126 e 219. Per la *Vergine delle Rocce*, si vedano POMILIO 1967, pp. 95-96, n. 16 e BALLARIN 2010, I, pp. 62-262.

²⁷ Per un approfondimento sul pensiero di Scaramuccia sulla *Vergine delle Rocce*, si rimanda al contributo di Maria Giulia Cervelli in questa sede.

²⁸ *Supra*, nota 3.

²⁹ SCANNELLI [1657] 2015, p. 219.

³⁰ *Ibidem*. Nelle sue *Finezze*, Scaramuccia ricorda la presenza di opere di Leonardo presso la «singolar galleria de' magnanimi Principi Estensi», come leggiamo in «una nota» scritta probabilmente dallo stesso Scannelli, che però non segnala le singole tele: SCARAMUCCIA [1674] 2019, pp. 263-264.

za»³¹, a dimostrazione dell'importante studio compiuto da Leonardo sull'antico e sulle armature³².

Per l'identificazione di quest'opera è possibile avanzare solo delle ipotesi sulla base dei due inventari estensi del 1663: quello *De' quadri di sua Altezza Serenissima*, dove sono registrati, oltre alla *Santa Caterina*³³, anche un «Christo che porta la croce»³⁴ e una «testa piccola di putto»³⁵ attribuiti a Leonardo; e quello *De' quadri di pittura di S.A.S. che sono appresso Giacomo Monti nel casino che lui presentemente abita che fu già del signor Poggi*, dove si cita un:

Ritratto di putto d'età anni dieci come sta scritto, tutto/armato con spada e pugnale et altre armature per terra, senza cornice. Quadro antico³⁶.

Purtroppo, al momento non è possibile stabilire se il «giovanetto armato», ricordato da Scannelli, corrisponda alla «testa piccola di putto» o al ritratto dell'inventario del casino. Resta il fatto che tutti questi dipinti sono all'epoca creduti di Leonardo e accrescono perciò il prestigio della collezione estense, già ricca di opere di artisti emiliani (Correggio, Dosso Dossi, Carracci, Reni, Guercino), tosco-romani (Andrea del Sarto, Giulio Romano) e veneti (Tiziano, Paolo Veronese).

La *Santa Caterina* è dipinta, secondo Scannelli, «con atto graziosissimo», con viso «ridente, grazioso e delicato», con una palma nella mano destra, tanto che agli occhi dei visitatori appare come «una delle più rare operazioni»³⁷ di Leonardo. Il dipinto entra nella Galleria Estense grazie a uno scambio di dipinti tra il duca di Modena e il Granduca di Toscana che, come appren-

³¹ SCANNELLI [1657] 2015, p. 219.

³² Scannelli pone Leonardo sullo stesso piano di Michelangelo, in quanto entrambi protagonisti dell'età moderna: SCANNELLI [1657] 2015, p. 218

³³ BENTINI, CURTI 1993, p. 65.

³⁴ *Ibidem*, p. 63.

³⁵ *Ibidem*, p. 66.

³⁶ *Ibidem*, p. 69. Il casino dove risiede all'epoca Geminiano Poggi, soprintendente alle pitture (per il quale si rimanda a MANCINI 1998), deve essere quindi «una sorta di deposito d'alto rango» per quadri «in attesa di essere esposti». Nella famosa vendita di Dresda del 1746 potrebbe non essere stata inclusa quest'opera, che infatti non è segnalata né in HEINECKEN [1753-1757] 2015 né in WINKLER 1989.

³⁷ SCANNELLI [1657] 2015, p. 219.

diamo dalla lettera inviata dal Granduca a Francesco I d'Este il 23 aprile 1650³⁸, chiede un ritratto di Tiziano. Nella stessa lettera, egli celebra ancora la *Santa Caterina* di Leonardo, opera «veramente bella et stimabile», che diventerà perfino più prestigiosa dopo essere entrata nella collezione del duca di Modena³⁹.

La corrispondenza tra il marchese Tommaso Guidoni⁴⁰ e Giovan Carlo Medici dimostra che le lunghe trattative per lo scambio erano iniziate prima del novembre 1649, per poi concludersi finalmente il 12 aprile 1650, quando l'opera risulta registrata tra i *Trasferimenti dalla Galleria*:

1650. A dì 12 aprile consegnò all[a] Guardaroba uno quadro in tavola con suo ornamento di ebano, alto braccia 1/6 e largo braccio, dentrovi dipinto una Santa Caterina dell[le] ruote fatta per mano di Leonardo da Vinci, cavata dalla Tribuna con ordine di Sua Altezza Serenissima⁴¹.

³⁸ VENTURI 1882, p. 243; POGGI 1912, pp. 45-47; FUMAGALLI 2012, pp. 318-319, note 45 e 46; FUMAGALLI 2013, pp. 26-27 e 36, note 15-19.

³⁹ APPENDICE DOCUMENTARIA n. 1.

⁴⁰ Per una prima biografia su Tommaso Guidoni, si rinvia a VEDRIANI [1662] 2016, pp. 145-146. Guidoni nella stessa lettera del 5 novembre 1649 (pubblicata in *COLLEZIONISMO MEDICEO* 2002, I, pp. 135-136, nota 497), chiede oltre alla *Santa Caterina* anche il *Caravanti* del 1608 di Caravaggio, oggi nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze e ricordato anche da Scannelli (SCANNELLI [1657] 2015, p. 269). Tuttavia, la tela non viene trasferita da Firenze, come sappiamo grazie a un resoconto nel «Giornaleto di galleria» del 1652 (pubblicato in *COLLEZIONISMO MEDICEO* 2005, II, p. 730), che in una a margine definisce il dipinto «ruinato». Ancora Guidoni informa il duca Francesco I dell'acquisto da parte di Geminiano Poggi di alcuni quadri nel nord Italia (Verona, Mantova e Ferrara) e del suo ritorno a Modena solo con un quadro del Caravaggio, «che è un Santo Agostino che scrive», donato al duca dai padri agostiniani. Sembra che sia la stessa opera menzionata anche nel *Microcosmo* (SCANNELLI [1657] 2015, p. 269) e registrata nell'inventario del 1663 (BENTINI, CURTI 1993, p. 61).

⁴¹ Per il trasferimento dell'opera, si rinvia a VENTURI 1882, p. 243 e a *COLLEZIONISMO MEDICEO* 2007, I, p. 402. La complessità della trattativa è testimoniata dalla lunga corrispondenza, per la quale si vedano *Ibidem*, p. 62, nota 215 (per le lettere inviate da Modena di Tommaso Guidoni a Giovan Carlo il 27 novembre 1649, il 25 dicembre 1649 e il 6 gennaio 1650) e *ibidem*, p. 464 (per le lettere inviate da Guidoni a Giovan Carlo il 4 dicembre 1649 e l'11 dicembre 1649). Per l'inventario della Galleria degli Uffizi del 1638-1654, dove si registra «un quadro con adornamento d'ebano, alto braccia 1 1/6 e largo braccia 1 incirca, dipintovi in su l'asse una Santa Caterina delle ruote, di mano di Raffaello da Urbino, o di Lionardo da Vinci, n. 1», si veda ABU, ms. 76, c. 13v (consultabile sul sito della Fondazione Memofonte). Per un appron-

La *Santa Caterina* non è a tutt'oggi identificata, ma tra il 1663 e il 1669 deve essere stata già venduta o donata, poiché non compare nell'inventario estense del 1669⁴², bensì in un catalogo «di quadri vendibili in ignote località d'Italia»⁴³, privo purtroppo degli estremi cronologici.

La *Santa Caterina leggente tra due angeli* dell'Ermitage di San Pietroburgo, risalente al 1527-1531 (fig. 1), è riconosciuta come opera di Bernardino Luini (1481-1532) nel *Catalogue de la Galerie des Tableaux*, redatto nel 1891 da Edmond Brüiningk e Andrei Somoff⁴⁴, secondo cui l'opera sarebbe «le même tableau qui, selon le témoignage de Scannelli (*Microcosmo della Pittura*, 1649 [sic], pag. 141), avait appartenu de son temps au duc de Médina»⁴⁵. L'indicazione dell'anno è sbagliata, ma la pagina segnalata da Brüiningk e Somoff corrisponde, in effetti, al passo dedicato nel *Microcosmo* alla *Santa Caterina*, che però Scannelli ricorda con

dimento sulle opere attribuite a Leonardo nelle collezioni medicee del Seicento, si rimanda al contributo di Elena Fumagalli in questa sede.

⁴² L'inventario del 1669 è pubblicato in BENTINI, CURTI 1990, pp. 1-64.

⁴³ CAMPORI 1870, p. 441 (catalogo senza data): «un quadro su la tavola opera di *Leonardo* da Vinci, alto on. 12 ½, largo on. 10, con cornice d'ebano leonato liscio, larga on. 2, rappresenta una S. Catterina mezza figura dal natural con ruota, un libro in una mano, e palma nell'altra, bollato con due cordelle attaccato alla cornice con arma, e bollo di zifra nel mezzo dell'assa».

⁴⁴ Andrei Somoff firmerà poi anche l'edizione del 1909 in qualità di «conservateur en chef de l'Ermitage».

⁴⁵ BRÜININGK, SOMOFF 1891, I, pp. 90-91, n. 72; ricordato anche in SOMOFF 1909, I, p. 74, n. 72. La *Santa Caterina leggente tra due angeli* entra nella collezione dell'Ermitage nel 1815, a seguito dell'acquisto da parte dello Zar Alessandro (1777-1825) delle opere di Giuseppina Beauharnais (1763-1814) nel Castello di Malmaison. Per altre notizie su questa *Santa Caterina*, si rimanda a VENTURI 1898, p. 316, n. 29; BERENSON 1907, p. 251; BELTRAMI 1911, p. 574; AGOSTI, STOPPA 2014, I, p. 316. Un'altra versione dell'opera si trova alla National Gallery di Londra ed è proveniente dalla collezione Mond (ricordata anche in VENTURI 1898, p. 316, n. 29). Jean Paul Richter nota che «the pose of the head of S. Catherine is reminiscent of the Christ of the "Last Supper"; the head of the winged child holding the wheel is a variant of the little S. John of the "Vierge aux Rochers"; the character of the chiaroscuro, i.e. the manner in which the luminous flesh-tints grow out of the mysterious *pénombre* by which it is surrounded, is characteristic of Leonardo. The formal composition of this picture recalls that of Michelangelo's representation of sibyls in the Sistine Chapel: the centre of both designs is a large central female figure, with a boy on either side» (RICHTER 1910, pp. 342-346). Per un altro esemplare di questa *Santa Caterina*, conservato a Compiègne, Musée national du château (deposito del musée du Louvre, inv. 783), si legga il contributo di Laure Fagnart in questa sede.

«una palma nella destra», laddove nel dipinto dell'Ermitage la palma è esibita dall'angelo a sinistra della santa, che invece stringe nella destra un libro. Inoltre, la dicitura «duc de Médina» ha posto ulteriori interrogativi: nella monografia dedicata da George Charles Williamson a Luini nel 1899, l'autore ricorda che l'opera era stata di proprietà del «Duc de Medina»⁴⁶, riferendosi probabilmente alla famiglia spagnola dei Medina, ma non citando Scannelli. È pertanto probabile che Brüningk e Somoff abbiano scambiato la *Santa Caterina leggente tra due angeli* – appartenuta, come sembra, ai Medina – con la *Santa Caterina* partita da Firenze per Modena. La confusione cresce successivamente, quando nel 1956 esce la monografia dedicata a Luini da Angela Ottino della Chiesa, che parla di uno sconosciuto Duca Mellin e cita in bibliografia sia il testo di Brüningk e Somoff sia la monografia di Williamson:

la si vuole, e la deduzione sarebbe tranquilla se non circolassero repliche altrettanto perfette, la S. Caterina citata dallo Scannelli come proprietà del duca Mellin a metà del '600, passata poi alla Corona⁴⁷.

Ad ogni modo, Scannelli conosce le opere di Luini, viste durante le sue ricognizioni milanesi. Nella chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore, egli osserva infatti le decorazioni di Luini su entrambi i lati della grande parete divisoria tra l'Aula dei Fedeli e l'Aula delle Monache. Inoltre, ammira le scene del *Martirio di santa Caterina* affrescate nella Cappella Besozzi, commissionate nel 1530 da Alessandro Bentivoglio e sua moglie Ippolita Sforza (Fig. 2)⁴⁸. Scannelli, dunque, deve avere un'idea precisa dell'arte di Luini. Tuttavia, molte opere degli allievi di Leonardo vengono scambiate già all'epoca per opere del maestro, attirando

⁴⁶ WILLIAMSON 1899, pp. 135-136.

⁴⁷ OTTINO DELLA CHIESA 1956, p. 82, n. 79.

⁴⁸ SCANNELLI [1657] 2015, p. 383. La chiesa è segnalata anche da SCARAMUCCIA [1674] 2019, p. 223, per le «opere superbe in fresco di Bernardino Lovini». Scannelli però vede anche le *Storie della Vergine e di San Giuseppe* della Cappella di San Giuseppe nella chiesa francescana di Santa Maria della Pace, del 1515 circa, poi trasferite nella Pinacoteca di Brera a seguito della soppressione della chiesa. Egli vede anche le *Storie dell'Esodo* e le *Storie di Apollo e Dafne* per la villa La Pelucca del 1523 (oggi in stato frammentario e sparse in diverse collezioni, ma perlopiù conservate nella Pinacoteca di Brera a Milano) e gli affreschi del santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Sarro: SCANNELLI [1657] 2015, p. 383.

do così la massima attenzione. In verità, questi equivoci sono per noi preziosi, poiché ci permettono di studiare la ricezione di Leonardo nel pensiero dei committenti e degli intenditori d'arte del Seicento.

La Caduta di Fetonte nella collezione del Granduca di Toscana

Durante i suoi viaggi in Italia, Scannelli passa anche per Firenze, dove ricorda d'aver visto nella collezione del Granduca una *Caduta di Fetonte* di Leonardo, «con figure picciole, opera molto dotta e capricciosa, la quale benché sia solamente sbazzata, dimostra però la straordinaria sufficienza»⁴⁹. L'aggettivo «sbazzata», come notato da Hans Ost nel suo *Leonardo-Studien* del 1975, potrebbe significare 'non finita', come la famosa tavola del *San Girolamo* nella Pinacoteca Vaticana, risalente al 1480 circa. Inoltre, proprio lo stato di incompiutezza della *Caduta di Fetonte*, databile al primo decennio del Cinquecento, sembra confermare che si tratti di un'opera di Leonardo, giacché nessun allievo, come suggerisce Ost, avrebbe mai imitato un non finito del maestro⁵⁰.

In effetti, un «quadro in tela entrovi dipinto la caduta e favole di Fetonte»⁵¹ viene registrato senza il nome dell'autore negli inventari di Palazzo Pitti, redatti nel 1638 e nel 1663⁵². Infatti poco

⁴⁹ *Ibidem*, p. 219.

⁵⁰ OST 1975, pp. 122, 126. Per un approfondimento sulla percezione del non finito leonardesco nel panorama francese, si rimanda al contributo di Stefania Tullio Cataldo in questa sede.

⁵¹ Per l'inventario del 1638 ASF, GM 525, c. 30 si rimanda a <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/inv.525%281638%29.pdf> (consultabile sul sito della Fondazione Memofonte <http://www.memofonte.it/ricerche/collezionismo-mediceo/>). Per l'inventario del 1663 ASF, GM 725, c. 41v, n. 285, si rinvia a *COLLEZIONISMO MEDICEO* 2005, II, p. 964.

⁵² Il guardarobiere all'epoca dell'inventario del 1638 è Biagio Marmi, mentre quello del 1663-1664 è il nipote Iacinto Maria Marmi, succeduto alla sua morte, così come testimonia Lorenzo Betti, «ministro di detta Guardaroba Generale» di Palazzo Pitti: *COLLEZIONISMO MEDICEO* 2005, II, p. 935. L'ipotesi più versomile è quindi che Biagio abbia accompagnato Scannelli durante la sua visita presso la collezione del Granduca di Toscana. Tuttavia, l'attribuzione a Leonardo, segnalata nel *Microcosmo*, lascia supporre che ad accompagnarlo sia stato qualcun altro. Infatti Scannelli, come sappiamo dal suo testo, si affida solitamente alle attribuzioni offerte da accompagnatori competenti. Se fosse stato Biagio Marmi ad accompagnarlo durante la visita, avrebbe proba-

dopo, nel 1671, Jaques de Pierre de Bar, meglio noto come Giacomo Barri, ricorda nel suo *Viaggio Pittoresco* d'aver visto nella collezione del Granduca una *Caduta di Fetonte* di Leonardo⁵³. Ma nelle testimonianze dei dieci anni successivi non vi è più traccia dell'opera, andata probabilmente persa, tanto da non essere menzionata né da Filippo Baldinucci nelle *Notizie* né dallo storico senese Guglielmo della Valle nella sua edizione critica delle *Vite* di Vasari, pubblicata alla fine del Settecento⁵⁴.

Leonardo nella collezione romana della famiglia Aldobrandini

Grazie a certe lettere inviate da Scannelli a un ignoto personaggio estense, identificabile forse nell'ambasciatore e segretario ducale Geminiano Poggi, sappiamo che tra l'aprile e il settembre del 1654 Scannelli è a Roma con lo scopo di vedere «le cose più degne di considerazione» della Città Eterna⁵⁵. Nella prima lettera, datata il 4 aprile 1654, Scannelli informa il suo interlocutore d'essere arrivato da pochi giorni a Roma e d'aver ricevuto ospitalità «nel palazzo del Signor Principe Cardinale», ovvero Rinaldo d'Este (1618-1672), fratello del duca di Modena, la cui residenza romana sorge all'epoca in via dei Giubbonari⁵⁶. La mia recente scoperta di una lettera conservata nell'Archivio di Stato di Modena, che Scannelli invia da Roma il 18 gennaio 1655 allo stesso cardinale Rinaldo, dimostra il suo ritorno nell'Urbe, ma non sappiamo quanto sia durato il suo soggiorno nel '55 né dove sia stato ospitato, se ancora nel palazzo di via dei Giubbonari o altrove⁵⁷.

bilmente ripetuto l'attribuzione già proposta nell'inventario da lui redatto, senza sbilanciarsi verso un'attribuzione a Leonardo.

⁵³ BARRI 1671, p. 95.

⁵⁴ BALDINUCCI 1681, p. 284; DELLA VALLE 1791-1794, V, p. 61.

⁵⁵ Le lettere sono state pubblicate da GIUBBINI 1966, pp. XX-XXVII. Si veda in particolare GIUBBINI 1966, p. XX. Per una panoramica su Geminiano Poggi, si rimanda a MANCINI 1998.

⁵⁶ GIUBBINI 1966, p. XX. Rinaldo d'Este risiede all'epoca nel palazzo di via dei Giubbonari, di proprietà di Maffeo Barberini, fratello di Lucrezia, che poi si sposa proprio con Francesco I d'Este nell'ottobre del 1654: CONFORTI 1999, p. 61; CHIAPPINI 2001, pp. 472-473. Per una panoramica sulle vicende legate al collezionismo barberiniano nella «Casa Grande ai Giubbonari», si rimanda al contributo di Maria Giulia Barberini in questa sede.

⁵⁷ APPENDICE DOCUMENTARIA n. 2.

Quando è a Roma, Scannelli ha occasione di visitare le collezioni delle famiglie più importanti. Nicolò Simonelli (1611-1671), guardarobiere della famiglia Pamphilj, è il suo accompagnatore durante la visita alla collezione Aldobrandini⁵⁸. Olimpia Aldobrandini (1623-1681) aveva sposato Camillo Pamphilj (1622-1666) nel 1647, dopo la morte del primo marito Paolo Borghese (1624-1646), perciò Simonelli ha facile accesso sia alla collezione degli Aldobrandini sia a quella dei Pamphilj, che però rimangono divise e separate⁵⁹. Nella collezione di Olimpia e ancora oggi nella collezione Doria-Pamphilj è conservato il *Ritratto di Isabella de Requesens* del 1515 circa (fig. 3), «che al certo viene con ragione per l'ordinario stimato uno de' più belli ritratti»⁶⁰ di Leonardo. Non deve stupire la fiducia riposta da Scannelli nelle attribuzioni di Simonelli, certamente molto orgoglioso della presenza di un'opera di Leonardo nella quadreria da lui amministrata⁶¹. Il ritratto in questione arriva nella collezione Aldobran-

⁵⁸ SCANNELLI [1657] 2015, p. 368. A Simonelli è dedicata una vastissima bibliografia, a cui si rimanda: GRASSI 1984, KAHN-ROSSI 1989, DE BENEDICTIS 1991, SPEZZAFERRO 1995, SPEZZAFERRO 1996, ANGELINI 1998, ANGELINI 2000, PETRUCCI 2000, CALCATERRA 2004, CAPITELLI 2004, PETRUCCI 2004, BENOCCHI 2005, PETRUCCI 2005, SPEZZAFERRO 2005, VOLPI 2005, PETRUCCI 2008, BERRA 2010, CALENNE 2012, PETRUCCI 2012, DE MARCHI 2013, ALBL 2014, DANESI SQUARZINA 2014, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2014A, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2014B, VOLPI 2014, GOZZANO 2015, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015. Simonelli, come si legge in CAPITELLI 2004, pp. 376, 385-390, lavora come guardarobiere – ovvero responsabile dell'arredo vestiario e decorativo delle pareti (GOZZANO 2015, pp. 41-45) – del cardinale Francesco Maria Brancaccio (1592-1675) dal 1636 fino al 1644, quando passa poi al servizio del cardinale (poi principe) Camillo Pamphilj fino al 1654 e, infine, al servizio del cardinale Flavio Chigi (1631-1693) dal 1657 in poi. Grazie al rapporto con artisti come Salvator Rosa e Pierfrancesco Mola, Simonelli è attivo anche come collezionista di disegni, come ricorda già da Bellori nella sua *Nota delli musei* del 1664: BELLORI 1664, p. 52.

⁵⁹ Come conferma anche BELLORI 1664, p. 6: «Giardino Aldobrandino a Monte Magnanapoli, oggi dell'Eccellentissimo Signor Principe D. Camillo Pamphilj».

⁶⁰ SCANNELLI [1657] 2015, p. 219. L'opera risulta ancora visibile nel 1664, come testimonia anche BELLORI 1664, pp. 6-7.

⁶¹ Per la ricerca di opere di Leonardo a Roma e per l'identificazione da parte di Gasparo Alveri prima (1664) e dell'Abate Filippo Titi poi (1674) della mano di Leonardo nella lunetta di Sant'Onofrio, si rinvia a OCCHIPINTI 2017, p. 43 e al contributo di Damiano Delle Fave in questa sede. Per la postilla alle *Vite* di Vasari di Padre Sebastiano Resta, che ricorda d'aver visto una Madonna di Leonardo nella collezione Barberini, si vedano PIZZONI 2015, pp. 83-84, nota 92; OCCHIPINTI 2017, p. 43. Per una

dini dal diritto di prelazione dello spoglio camerale del cardinale Michele Bonelli (1541-1598), esercitato da Pietro Aldobrandini (1571-1621). Il dipinto viene attribuito per la prima volta a Leonardo proprio nell'inventario Aldobrandini del 1603, compilato da Girolamo Agucchi, fratello del più noto Giovan Battista. Nell'inventario del 1682 torna la stessa attribuzione⁶². Nonostante ciò, il ritratto rappresenta il miglior pezzo della collezione Bonelli, stimato ben quattrocento scudi d'oro, perciò il cardinale Aldobrandini deve essere molto orgoglioso del suo acquisto⁶³. Tuttavia, la tela è in verità una copia del *Ritratto di Dona Isabela de Requesens*, commissionata a Giulio Romano e Raffaello probabilmente dal duca di Ferrara. Come sappiamo da Vasari, il maestro d'Urbino dipinge il volto di Isabela, mentre a Giulio si deve tutto il resto⁶⁴. Il ritratto originale nel Museo del Louvre e la sua copia nella collezione Doria-Pamphilj differiscono nello sfondo, nel dettaglio del pendaglio della donna e nella sua espressione, ispirata visibilmente a Leonardo⁶⁵.

L'attribuzione del ritratto al maestro di Vinci è ancora accreditata nell'Ottocento, dopo essere stata confermata da Luigi Lanzi (1732-1810) nelle edizioni della sua *Storia pittorica* del 1795-1796 e del 1809, in cui l'autore nutre dubbi solo sull'identità della donna ritratta («creduto ritratto della Reina Giovanna ornato di vaga architettura»⁶⁶), ma non sull'autografia dell'opera.

panoramica sulle opere di Leonardo, o credute tali, nella collezione della famiglia Barberini, si veda il contributo di Maria Giulia Barberini in questa sede.

⁶² Per l'inventario Aldobrandini del 1603, si veda D'ONOFRIO 1964, p. 204, n. 188. Per quello del 1682, si rimanda a DELLA PERGOLA 1963, II, p. 78, n. 384.

⁶³ COLA 2012, p. 71.

⁶⁴ Si veda il passo dedicato al ritratto da VASARI [1550-1568] 1966-1987, V, p. 56: la «vicereina di Napoli». La corrispondenza tra il segretario del Duca di Ferrara e il suo ambasciatore a Roma per la commissione dell'opera è pubblicata da CAMPORI 1863, pp. 14-15. Studi successivi sulla tela parigina (FRITZ 1997, p. 21) hanno portato alla luce il vero nome della donna dipinta: non la Regina Giovanna, bensì Isabela de Requesens y Enriquez de Cardona-Angelosa. Infatti, in FERINO-PAGDEN, ZANCAN 1989, p. 131, n. 82 la nobile ritratta è identificata ancora con Giovanna d'Aragona. Notizie più recenti sull'opera si leggono in DE MARCHI 2016, p. 310.

⁶⁵ Si rimanda a VERSIERO 2005, pp. 9-10 e a DE MARCHI 2016, p. 310.

⁶⁶ Lanzi ricorda nella collezione del palazzo Doria oltre al *Ritratto*, anche un «quadro detto la Disputa di Gesù [...] e in quello dei Barberini la Vanità e la Modestia condotte in guisa che niun pennello è giunto mai ad imitarle in ogni colore» (LANZI [1795-1796] 2008, p. [109], LANZI [1809] 2006, p. [125], tomo I, epoca seconda e SCRITTORI DI BELLE ARTI 1831, p. 92). Nella nota a piè di pagina a cura degli editori

Solo nel Novecento la critica inizia ad proporre altre ipotesi attributive: Ettore Sestiere riconduce la tela alla scuola leonardesca, Eduard Safarik a un anonimo copista di Raffaello e Andrea de Marchi a un «romanista fiammingo informato delle novità vinciane», imitate però in maniera approssimativa. Infatti, i con-

della raccolta *Scrittori di Belle Arti: Carlo Ruberto Dati, Luigi Lanzi e Francesco Algarotti* del 1831, si legge che «chi conosce lo stile di disegnare ed il modo di panneggiare e di dipingere tenuti da Bernardino Luini, giudica per suoi lavori tanto la citata Disputa di Gesù Cristo nel palazzo Doria, quanto la Vanità e la Modestia in quello dei Barberini» (*SCRITTORI DI BELLE ARTI* 1831, p. 92). Dunque *La disputa di Gesù con i Dottori nel Tempio*, creduta un'opera di Leonardo (così nell'inventario di Olimpia Aldobrandini del 1626: DELLA PERGOLA 1960, p. 431, n. 85) e la *Modestia e Vanità* del 1500-1532, passata nel corso degli anni dalla collezione Barberini a quella del barone M. de Rothschild in Svizzera, vengono correttamente attribuite a Bernardino Luini vent'anni dopo la pubblicazione di Lanzi: OTTINO DELLA CHIESA 1956, p. 132; POMILIO 1967, p. 112, n. 74; Maria Giulia Barberini in questa sede. La trattazione delle opere di Leonardo nell'edizione del 1792 della *Storia pittorica* di Lanzi è laconica e lapidaria. Egli menziona «quel famoso Cenacolo a' Domenicani, che Francesco I disegnava di far segare dal muro e recarlo in Francia, e avendo ivi fondata una scuola feracissima di valenti suoi imitatori, fra' quali è Bernardino Luini, le cui opere per poco non si scambiano con quelle del Vinci» (LANZI [1792] 2006, p. [79]). Poi si sofferma sulle due maniere di Leonardo, «d'una carica di scuri che fanno mirabilmente trionfare i chiari opposti [...] l'altra più placida e condotta per via di mezze tinte» (*ibidem*, pp. [79-80]), notando come in entrambe trionfi «da grazia del disegno, la espressione dell'animo, la sottigliezza del pennello» (*ibidem*, p. [80]). Nelle edizioni del 1795-1796 e del 1809, Lanzi riprende le prime pagine dall'edizione del 1792, per poi dedicarsi alla figura di Leonardo e alla sua importanza storica. Inizia parlando della prima età, ovvero «il tempo ch'egli giovane ancora passò in Firenze», poi passa alla seconda età, quando Leonardo venne «condotto in Milano a Lodovico Sforza» e dipinse «il gran Cenacolo delle Grazie»; per finire con la terza età, quando «caduta la fortuna di Lodovico Sforza tornò in Firenze» (LANZI [1795-1796] 2008, p. [107-110], LANZI [1809] 2006, pp. [122-126]), dove aveva prodotto «certe sue opere insigni», come la *Gioconda*, i cartoni della *Sant'Anna* e l'affresco della *Battaglia di Anghiari*, «non messo in opera, perché tentato un suo metodo di dipingere a olio in muro, non gli riuscì» (LANZI [1795-1796] 2008, p. [108]; LANZI [1809] 2006, p. [123]). A differenza dell'edizione della *Storia pittorica* del 1795-1796, quella del 1809 segnala anche una *Sacra Famiglia* «che fu in Mantova lungo tempo e nel sacco della città fu rubata» (LANZI [1809] 2006, [123], per la cui identificazione si rimanda all'articolo di Damiano Delle Fave pubblicato in questo fascicolo). La quarta ed ultima età corrisponde poi al periodo finale della vita di Leonardo, trascorsa in Francia presso la corte di Francesco I di Valois (LANZI [1795-1796] 2008, p. [110], LANZI [1809] 2006, p. [126]). Lanzi nota inoltre che inspiegabilmente lo stile di Leonardo, nonostante fosse «degnissimo d'imitazione, non ebbe in Firenze quel seguito che in Milano vedremo; né è maraviglia» (LANZI [1795-1796] 2008, p. [110], LANZI [1809] 2006, p. [126]).

torni della figura sono tracciati con una nettezza estranea allo sfumato leonardiano⁶⁷.

Leonardo nella collezione romana della famiglia Borghese

Durante i suoi soggiorni romani, Scannelli deve aver visitato spesso Villa Borghese dove, «tra gli oggetti vari e di straordinaria bellezza» che gli danno «in tal luogo un'insolita soddisfazione», vede un quadro raffigurante la Madonna col Bambino, creduto di Leonardo e collocato sopra la porta di una stanza⁶⁸.

L'inventario segnala come opere di Leonardo diverse tele raffiguranti la Madonna col Bambino⁶⁹, ma abbiamo notizie precise solo sulla *Madonna che allatta il Bambino*, dipinta prima del 1513 (ancora oggi *in situ*, inv. 456) (fig. 4). Il quadro – ispirato da disegni e appunti del maestro⁷⁰ – entra nella collezione già dal 1613 come autografo di Leonardo, a cui viene attribuito anche nell'inventario del 1693⁷¹. Solo in tempi recenti l'opera è stata restituita alla mano di Giovan Pietro Rizzoli, detto Giampietrino (1480/1485-1553)⁷².

Il quadro di Giampietrino, creduto nel Seicento di Leonardo, è ricondotto al periodo milanese del maestro da Scannelli, a cui lo stile leonardesco dell'opera sembra spiccare nel confronto con le opere di Raffaello, Andrea del Sarto e Giulio Romano, insieme ai quali è in origine esposto. Si tenta in questa sede di identi-

⁶⁷ Si vedano SESTIERI 1942, p. 251, n. 358; SAFARIK 1991, p. 76, n. 337; DE MARCHI 1999, p. 154-155; VERSIERO 2005, pp. 9-10; DE MARCHI 2008, p. 147 e COLA 2012, p. 71.

⁶⁸ SCANNELLI [1657] 2015, p. 240.

⁶⁹ Si vedano DELLA PERGOLA 1964, pp. 452-454, 457 e 560, nn. 193, 206, 249, 298 e 362; DELLA PERGOLA 1965, p. 203, n. 444: per l'autrice, le opere risultano però non pervenute o non accertate.

⁷⁰ Pratica testimoniata anche dalla *Storia pittorica* di Luigi Lanzi, che ricorda come alcuni allievi e «altr'imitatori del Vinci [...] profitassero de' suoi cartoni, de' suoi schizzi, delle sue poche pitture» (LANZI [1795-1796] 2008, p. [110], LANZI [1809] 2006, p. [126]).

⁷¹ DELLA PERGOLA 1964, p. 225, n. 114: «sotto al detto un quadro di tre palmi in tavola con una Madonna col Bambino in Braccio per donargli la zinna del N° 23 con cornice dorata di *Leonardo da Vinci*».

⁷² Sulla formazione di Giampietrino, si rinvia a GEDDO 2006, pp. 255-262. Per le notizie sulla *Madonna*, si rinvia a DELLA PERGOLA 1955, p. 77, n. 137; MARANI 1998, p. 281, fig. 163; GEDDO 2006, p. 259, n. 21.

ficare tali dipinti per ricostruire il contesto testimoniato da Scannelli.

Dalla lettura delle pagine della *Descrizione della Villa Borghese fuori di Porta Pinciana* del 1650, stilata dal guardarobiere Giacomo Manilli⁷³, emerge che solo in una sala sono presenti una «Madonna con Cristo in braccio», di «maniera di Andrea del Sarto»⁷⁴, da identificarsi nella *Madonna con Bambino, San Giovannino e due santi ancora in situ* (inv. 331)⁷⁵ e il quadretto «della Vergine con Cristo e San Giovannino»⁷⁶ è di Raffaello, purtroppo non identificato. Questo importante elemento testimonia come l'allestimento della Villa Borghese fosse stato rinnovato tra la stesura della *Descrizione* di Manilli nel 1650 e i viaggi di Scannelli nel 1654 e nel 1655. Nella *Descrizione* di Manilli così come nell'inventario del 1693, infatti, non risultano presenti opere raffiguranti Madonna con Bambino di Leonardo, Andrea del Sarto, Giulio Romano e Raffaello nella stessa sala.

Sappiamo però, grazie ancora all'inventario del 1693, che a Villa Borghese sono esposti all'epoca diverse opere di questi artisti⁷⁷, tra i quali il tondo della *Vergine col Bambino e due angeli* (ancora oggi a Galleria Borghese, inv. 468) (fig. 5), identificato da Paola della Pergola. L'opera, creduta di Andrea del Sarto, è restituita alla mano di Domenico Puligo (1492-1527) da Genetta Ann

73 La lettura del testo deve aver guidato Scannelli, perché vi sono segnalate le pitture e le statue conservate nel palazzo, nelle sale e nel giardino. La ricerca sulla figura di Manilli, che non è stata mai studiata, non ha purtroppo portato agli esiti sperati. Nella dedica del testo a Giovanni Battista Borghese (1639-1717), Manilli specifica solo d'essere entrato al servizio della famiglia su richiesta di Marcantonio II (1601-1658), senza però segnalare la data. Non sappiamo quindi in che periodo egli inizia a prestare servizio presso la famiglia Borghese, né se abbia lavorato presso altre famiglie, come già Nicolò Simonelli.

74 MANILLI 1650, p. 111.

75 DELLA PERGOLA 1959, pp. 12-13, n. 6.

76 MANILLI 1650, p. 112.

77 Come si legge in DELLA PERGOLA 1964, pp. 222-223 e 453: al n. 42 si trova all'epoca un tondo di Giulio Romano con la Madonna il Bambino e San Giovannino; al n. 45 un tondo di Andrea del Sarto con la Madonna il Bambino e due angeli; al n. 67 un tondo di Raffaello con la Madonna il Bambino e San Giuseppe; al n. 73 un tondo di Giulio Romano con Madonna il Bambino e San Giovanni; infine al n. 211 si trova il tondo di Raffaello con Madonna, Bambino San Giovanni e altre due teste con due torce accese.

Gardner, che la data all'inizio della carriera dell'artista, tra il 1512 e il 1515 circa⁷⁸.

Invece l'identificazione delle opere di Raffaello e Giulio Romano resta a tutt'oggi del tutto ipotetica. Il dipinto di Sanzio potrebbe essere quella «Madonna con Cristo e San Giovanni [...] di maniera di Raffaele»⁷⁹ ricordata nella *Descrizione* di Manilli. Si tratta probabilmente di una copia di scuola romana dell'originale *Madonna di Casa d'Alba*, dipinta da Raffaello nel 1511 (ancora oggi nella Galleria Borghese, inv. 424) (fig. 6)⁸⁰, ma assente dall'inventario del 1693⁸¹.

Infine, l'opera di Giulio Romano potrebbe essere identificato con la *Madonna col Bambino e san Giovannino* del 1518 (ancora oggi *in situ*, inv. 458) (fig. 7), attribuito a Francesco di Cristoforo, detto Franciabigio (1482-1525)⁸².

L'analisi del pensiero di Scannelli su Leonardo dimostra che l'autore del *Microcosmo* è ben consapevole delle diverse fasi della maniera di Leonardo e dei suoi allievi, benché non sia sempre in grado di distinguere le opere autografe del maestro da quelle dei seguaci. Nella collezione Aldobrandini di Roma, è conservata all'epoca un'opera del periodo fiorentino di Leonardo, caratterizzato da una bellezza più classicheggiante. Il quadro di Villa Borghese, invece, è più tardo e più vicino quindi alla fase milanese e lombarda.

⁷⁸ Per la sua presenza nell'inventario, si veda DELLA PERGOLA 1964, p. 222, n. 45. Per l'opera, si vedano DELLA PERGOLA 1959, p. 49, n. 69 e GARDNER 1986, pp. 150-151.

⁷⁹ MANILLI 1650, p. 64.

⁸⁰ DELLA PERGOLA 1959, p. 121, n. 171.

⁸¹ Il quadro non corrisponde infatti né al «quadro tondo con la Madonna, Bambino e San Giuseppe con cornice e riporti intagliata di 4 palmi del N° (*sic*) di Raffaele» (DELLA PERGOLA 1964, p. 223, n. 67), poiché privo del San Giuseppe, né a quello «di tre palmi tondo con la Madonna, il Bambino e S. Gio. con due altre teste con due torce accese del N° 75 con cornice dorata con riporti intagliata di Raffaele d'Urbino» (*Ibidem*, p. 453, n. 211), identificabile con la *Madonna dei Candelabri* di Raffaello del 1513-1514 circa, oggi al Walters Art Museum di Baltimora.

⁸² Nell'inventario del 1693 sono registrati due tondi di Giulio Romano: «un quadro tondo con riporti intagliati con dentro la Madonna il Bambino e S. Giovannino del N° (*sic*) alto 4 palmi incirca di Giulio Romano» (DELLA PERGOLA 1964, p. 222, n. 42) e «un quadro tondo con cornice dorata con riporti intagliata con la Madonna, il Bambino e San Giovanni del N°* (*sic*) di Giulio Romano» (*Ibidem*, p. 223, n. 73). Per la *Madonna con Bambino* di Franciabigio, si veda DELLA PERGOLA 1959, p. 26, n. 27.

D'altronde, come notaro già da Luigi Lanzi, le collezioni principesche custodiscono opere «che sembrano venire dal Vinci»⁸³. I guardarobieri e i «rivenditori» «decantano» i capolavori di Leonardo nelle collezioni da loro amministrare, «aggiugnendo seriamente ch'elle costano di molti zecchini»⁸⁴.

⁸³ LANZI [1795-1796] 2008, p. [110], LANZI [1809] 2006, p. [126].

⁸⁴ LANZI [1795-1796] 2008, p. [110], LANZI [1809] 2006, p. [126].

APPENDICE DOCUMENTARIA

- 1) ASMO, *Archivio per materie, Pittori*, b. 16/4 fasc. Vecellio Tiziano: lettera dal Granduca di Toscana al Duca di Modena.

Serenissimo Signore mio Osservantissimo,
V.A. nelle gentili espressioni del suo aggradim.to procura di confondere il rimorso, che ho di aver ardito di mandarla debolezze sproporzionate al suo Merito. Questi sono dei soliti tratti della sua esquisita cortesia, che sempre studia finezze per favorirmi, et obligarmi è comparso il ritratto di Tiziano per il baratto della Santa Caterina di Leonardo; Testa veramente bella et stimabile; et tanto più mentre le accresce pregio il venir dalle mani dell'A.V, alla quale confesso esser di mio particolar contento l'aver incontrato il suo, con i quadri che le inviai. Io vorrei aver magg. abilità di servir a V.A. per poter più efficacemente mostrarle il desiderio, che ne tengo. Ma non lasci ella però di porgermene spesse occasioni per continuarmi con esse la certezza della sua grazia. Mentre io resto baciando all'A.V affettuosamente le mani. Di Fiorenza 23 Aprile 1650.

Di Vostra Altezza Serenissima

Aff.mo Cugino et Servitore
Il Gran Duca di Toscana

Sig. Duca di Modana

- 2) ASMO, *Cancelleria Cardinale Rinaldo*, 5: lettera di Francesco Scannelli al Cardinale Rinaldo d'Este, Roma 18 gennaio 1655.

Aggiungendosi alla memoria, che posso all'amorevolezza signorile esercitata da V.S. meco, questa nova espressione d'augurio inviatami nell'occasione del Ill.mo Natale, io ancora vorrei poter seco inviare le più certe e sincere pruove di gradimento: per le quali rimettendomi alle congiunture di poterle giovare, e compiacerla, resto intanto riauigurando alla sua persona ogni mag.re bene.

Roma li 18 gennaio 1655

Dott. Francesco Scannelli

Bibliografia

Fonti manoscritte

Modena, Archivio di Stato (ASMO), Archivio per materie, Pittori, b. 16/4 fasc. Vecellio Tiziano: lettera dal Granduca di Toscana al Duca di Modena del 23 aprile 1650; Cancelleria Cardinale Rinaldo, 5: lettera di Francesco Scannelli al cardinale Rinaldo del 18 gennaio 1655.

Volumi a stampa

AGOSTI, STOPPA 2014 = GIOVANNI AGOSTI, JACOPO STOPPA, *Bernardino Luini e i suoi figli*, I, Officina Libraria, Milano 2014.

AGOSTI 2016 = BARBARA AGOSTI, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle vite*, Officina Libraria, Milano 2016.

ALBL 2014 = STEFAN ALBL, *Nicolò Simonelli e i suoi rapporti con Castiglione, Mola, Rosa, Testa e altri*, in *I pittori del dissenso: Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, a cura di S. Albl, A. V Sganzerla, G. M. Weston, Artemide, Roma 2014, pp. 81-96.

ANGELINI 1998 = ALESSANDRO ANGELINI, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Pizzi, Cinisello Balsamo (Milano) 1998.

ANGELINI 2000 = ALESSANDRO ANGELINI, *Alessandro Chigi (1599-1667): il papa senese di Roma moderna*, Maschietto & Musolino, Siena 2000.

ARGAN 1968 = GIULIO CARLO ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, III, Sansoni, Firenze 1968.

BALDINUCCI 1681 = FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, I, Santi Franchi, Firenze 1681.

BALLARIN 2010 = ALESSANDRO BALLARIN, *Le due versioni della "Vergine delle Rocce" con una nota sul "Ritratto di Cecilia Gallerani" ed una sugli studi di teste e mani per il "Cenacolo"*, in *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, vol. I, Ed. dell'Aurora, Verona 2010, pp. 62-262.

BARRI 1671 = GIACOMO BARRI, *Viaggio pittoresco in cui si notano distintamente tutte le pitture famose de' più celebri pittori, che si conservano in qualsivoglia città d'Italia*, per Giovanni Giacomo Herz, Venezia 1671.

BATTAGLIA 2013 = ROBERTA BATTAGLIA, *La vita torrentiniana di Leonardo*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26 – 28 aprile 2012, a cura di B. Agosti, Marsilio, Venezia 2013, pp. 247-270.

BELLORI 1664 = GIOVAN PIETRO BELLORI, *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzj, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Biagio Deversin & Felice Cesaretti, Roma 1664.

- BELTRAMI 1911 = LUCA BELTRAMI, *Luni 1512-1532: materiale di studio*, Allegretti, Milano 1911.
- BENOCCI 2005 = CARLA BENOCCI, *I giardini Chigi tra Siena e Roma: dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*, Fondazione Monte dei Paschi di Siena, Siena 2005.
- BENTINI, CURTI 1990 = JADRANKA BENTINI e PATRIZIA CURTI, *Ducal Galleria Estense disegni, medaglie e altro: gli inventari del 1669 e del 1751*, Panini, Modena 1990.
- BENTINI, CURTI 1993 = JADRANKA BENTINI e PATRIZIA CURTI, *Arredi, suppellettili e "pitture famose" degli Estensi*, Panini, Modena 1993.
- BERENSON 1907 = BERNARD BERENSON, *North Italian painters of the Renaissance*, Putnam, New York 1907.
- BERRA 2010 = GIACOMO BERRA, *Il ritratto "caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza". La nascita della caricatura e i suoi sviluppi in Italia fino al Settecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 53, 2009(2010), 1, pp. 73-144.
- BERTELLI, BRIGANTI, GIULIANO 1991 = CARLO BERTELLI, GIULIANO BRIGANTI, ANTONIO GIULIANO, *Storia dell'Arte Italiana*, III, Electa Bruno Mondadori, Milano 1991.
- BOSSI 1810 = GIUSEPPE BOSSI, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro*, Stamperia Reale, Milano 1810.
- BRÜNINGK, SOMOFF 1891 = EDMOND BRÜNINGK, ANDREI SOMOFF, *Catalogue de la galerie des tableaux, première volume: les écoles d'Italie et d'Espagne*, C. Daline, St. Pétersbourg 1891.
- CALCATERRA 2004 = FRANCESCO CALCATERRA, *La spina nel guanto: corti e cortigiani nella Roma barocca*, Gangemi, Roma 2004.
- CALENNE 2012 = LUCA CALENNE, *Il poeta Sebastiano Baldini e i suoi amici pittori Cerquozzi, Mola, Rosa, Brandi e Baciccio e gli amatori d'arte Giovanni Azzavedo e Girolamo Panesio*, in «Rivista d'arte», 5, 2, 2012, pp. 331-352.
- CAMPORI 1863 = GIUSEPPE CAMPORI, *Notizie inedite di Raffaello da Urbino: tratte da documenti dell'Archivio Palatino di Modena*, Vincenzi, Modena 1863.
- CAMPORI 1870 = GIUSEPPE CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Vincenzi, Modena 1870.
- CAPITELLI 2004 = GIOVANNA CAPITELLI, *"Connoisseurship" al lavoro: la carrier di Nicolò Simonelli (1611-1671)*, in «Quaderni storici», 116, 39, 2, Agosto 2004, pp. 375-401.
- CHIAPPINI 2001 = LUCIANO CHIAPPINI, *Gli Estensi, mille anni di storia*, Corbo, Ferrara 2001.
- CLARK 1989 = KENNETH CLARK, *Leonardo da Vinci*, Penguin Books, London 1989.

- COLA 2012 = MARIA CELESTE COLA, *Palazzo Valentini a Roma: la committenza Zambecari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento*, Gangemi, Roma 2012.
- COLLEZIONISMO MEDICEO 2002 = *Collezionismo mediceo e storia artistica*, a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, I, *Da Cosimo I a Cosimo II 1540-1621*, 2 voll., Studio per Edizioni Scelte, Firenze 2002.
- COLLEZIONISMO MEDICEO 2005 = *Collezionismo mediceo e storia artistica*, a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, II, *Il cardinale Carlo, Maria Maddalena, don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere 1621-1666*, 3 voll., Studio per Edizioni Scelte, Firenze 2005.
- COLLEZIONISMO MEDICEO 2007 = *Collezionismo mediceo e storia artistica*, a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, III, *Il cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo 1628-1667*, 2 voll., Studio per Edizioni Scelte, Firenze 2007.
- CONFORTI 1999 = CLAUDIA CONFORTI, *Roma in Modena, Modena in Roma in Modena 1598. L'invenzione di una capitale*, a cura di C. Conforti, G. Curcio, M. Bulgarelli, Electa, Milano 1999, pp. 55-79.
- CONTE 2014 = FLORIANA CONTE, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento*. 2 voll., Edifir, Firenze 2014.
- CONTE 2017 = FLORIANA CONTE, *Giorgio Vasari in Italia settentrionale, tra Torrentiniana e Giuntina, attraverso le attestazioni autobiografiche*, in *Scritti autobiografici di artisti tra Quattro e Cinquecento. Seminari di Letteratura artistica*, a cura di M. P. Sacchi e M. Visioli, Edizioni Santa Caterina, Pavia 2017, pp. 49-88.
- CONTI 1992 = ALESSANDRO CONTI, *Osservazioni e appunti sulla "Vita" di Leonardo di Giorgio Vasari*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, a cura di M. Cämmerer, Bruckmann, München 1992, pp. 26-36.
- CROPPER 2009 = ELIZABETH CROPPER, *Ancient and moderns: Alessandro Tassoni, Francesco Scannelli, and the experience of modern art*, in «Annali di critica d'arte», V, 2009, pp. 81-101.
- DANESI SQUARZINA 2014 = SILVIA DANESI SQUARZINA, *Alcuni volti del collezionismo romano, in Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi: atti del convegno (Urbino, Palazzo Albani, Aula Clemente XI, 3-5 ottobre 2013)*, a cura di G. Perini, Olschki, Firenze 2014, pp. 235-239.
- DE BENEDICTIS 1991 = CRISTINA DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti*, Ponte delle Grazie, Firenze 1991.
- DE MARCHI 1999 = ANDREA DE MARCHI, *Il Palazzo Doria Pamphilj al corso e le sue collezioni*, Centro Di, Firenze 1999.
- DE MARCHI 2008 = ANDREA DE MARCHI, *Il Palazzo Doria Pamphilj al corso e le sue collezioni*, Centro Di, Firenze 2008.
- DE MARCHI 2013 = ANDREA DE MARCHI, *Mola: il disegno e la pittura; psicologia e filologia a confronto*, Skira, Roma 2013.
- DE MARCHI 2016 = ANDREA DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphilj: catalogo generale dei dipinti*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo (Milano) 2016.

- DELLA PERGOLA 1955 = PAOLA DELLA PERGOLA, *Galleria Borghese I*, Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia, Libreria dello Stato, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1955.
- DELLA PERGOLA 1959 = PAOLA DELLA PERGOLA, *Galleria Borghese II*, Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia, Libreria dello Stato, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1959.
- DELLA PERGOLA 1960 = PAOLA DELLA PERGOLA, *Gli inventari Aldobrandini*, in «Arte antica e moderna», 12, 1960, pp. 425-444.
- DELLA PERGOLA 1963 = PAOLA DELLA PERGOLA, *Gli inventari Aldobrandini: l'inventario del 1682*, in «Arte antica e moderna», 1963, pp. 61-87 (II) e 175-191 (III).
- DELLA PERGOLA 1964 = PAOLA DELLA PERGOLA, *L'inventario Borghese del 1693*, in «Arte antica e moderna», 1964, pp. 219-230 (I) e 451-467 (II).
- DELLA PERGOLA 1965 = PAOLA DELLA PERGOLA, *L'inventario Borghese del 1693*, in «Arte antica e moderna», 1965, pp. 202-217 (III).
- DELLA VALLE 1791-1794 = GIORGIO DELLA VALLE, *Vita de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, scritta da Giorgio Vasari In questa 1a ed. senese, arricchite più che in tutte l'altre precedenti di rami, di giunte e di correzioni per opera del P.M. Guglielmo Della Valle*, Pazzini, Siena 1791-1794.
- D'ONOFRIO 1964 = CESARE D'ONOFRIO, *Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G. B. Agucchi nel 1603*, in «Palatino», VIII, 1964, nn. 1-3, pp. 15-20; nn. 7-8, pp. 158-162 e pp. 202-211.
- FERINO-PAGDEN, ZANCAN 1989 = SYLVIA FERINO-PAGDEN, MARIA ANTONIETTA ZANCAN, *Raffaello catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Firenze 1989.
- FUMAGALLI 2012 = ELENA FUMAGALLI, *Duchi e granduchi: relazioni diplomatiche e artistiche tra Modena e Firenze (1600-1658)*, in *La corte estense nel primo Seicento. Diplomazia e mecenatismo artistico*, a cura di E. Fumagalli e G. Signorotto, Viella, Roma 2012, pp. 305-348.
- FUMAGALLI 2013 = ELENA FUMAGALLI, *Dipinti e pittori tra Modena e Firenze negli anni di Francesco I*, in *Modena barocca. Opere e artisti alla corte di Francesco I d'Este (1629-1658)*, a cura di S. Casciu, S. Cavicchioli, E. Fumagalli, Edifir, Firenze 2013, pp. 25-38.
- FRITZ 1997 = MICHAEL P. FRITZ, *Giulio Romano et Raphaël: la vice-reine de Naples ou la renaissance d'une beauté mythique*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1997.
- GARDNER 1986 = GENETTA ANN GARDNER, *The paintings of Domenico Puligo*, Ohio State University, Columbus/Ohio 1986.
- GEDDO 2006 = CRISTINA GEDDO, *Appunti sulla cronologia del Gianpietrino*, in *Arte e storia di Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi*, s.l. (Biblioteca della "Nuova Rivista Storica", 40), Roma 2006, pp. 255-262.
- GHERARDI [1744] 1986 = PIETRO ERCOLE GHERARDI, *Descrizione delle pitture esistenti in Modena nell'Estense Ducal Galleria (1744)*, a cura di

- G. Bonsanti. Trascrizione e ricerche di O. Baracchi Giovanardi, Pardini, Modena 1986.
- GIUBBINI 1965 = GUIDO GIUBBINI, *Saggio biobibliografico*, in *Le Finezze dei pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello da Urbino*, ristampa anastatica [dell'edizione di Pavia 1674], Labor, Milano 1965.
- GIUBBINI 1966 = GUIDO GIUBBINI, *Saggio biobibliografico. Appendice di lettere dello Scannelli, e indice analitico*, in *Il Microcosmo della pittura di Francesco Scannelli*, ristampa anastatica [dell'edizione di Cesena 1657], Labor, Milano 1966.
- GOZZANO 2015 = NATALIA GOZZANO, *Lo specchio della corte, il maestro di casa: gentiluomini al servizio del collezionismo a Roma nel Seicento*, Campisano, Roma 2015.
- GRASSI 1984 = LUIGI GRASSI, *Gian Lorenzo Bernini e Fréart de Chantelou, Salvator Rosa e Nicolò Simonelli: due accademie e una caricatura*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, II, Electa, Milano 1984, pp. 630-639.
- GUALANDI 1842 = MICHELANGELO GUALANDI, *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*, Tipografia Sassi e fonderia Amaretti, Bologna 1842.
- GUERCINO E IL DUCA 2016 = *Guercino e il duca. Il carteggio ritrovato tra Giovan Francesco Barbieri e Alfonso III d'Este*, a cura di L. Gualtieri, Medusa, Milano 2016.
- HEINECKEN [1753-1757] 2015 = CARL HEINRICH VON HEINECKEN, *Recueil d'Estampes d'apres les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde [1753-1757]*, a cura di A. Malatesta, con una prefazione di C. Occhipinti, Collana *Fonti e Testi* di «Horti Hesperidum», 6, UniversItalia, Roma 2015.
- HUTSON 2012 = JAMES L. HUTSON, "Un modo più chiaro". *Francesco Scannelli and the physiology of style*, in «Storia dell'arte», N.S. 32, n. 132, 2012, pp. 95-124.
- KAHN-ROSSI 1989 = MANUELA KAHN-ROSSI, *Pier Francesco Mola: 1612-1666; [Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 23 settembre – 19 novembre 1989]*, Skira, Milano 1989.
- MALVASIA 1678 = CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi*, II, Davico, Bologna 1678.
- MANCINI 1998 = GIORGIA MANCINI, "Il mio viaggio sin qui è stato tutto sul pensiero delle pitture". *Geminiano Poggi e altri agenti di Francesco I d'Este*, in *Sovrane Passioni. Studi sul collezionismo estense*, a cura di J. Bentini, Motta, Milano 1998, pp. 139-164.
- MANILLI 1650 = GIACOMO MANILLI, *Villa Borghese fuori di Porta Pin-ciana*, Grignani, Roma 1650.
- MARANI 1998 = PIETRO MARANI, *Giovan Pietro Rizzoli detto il Giampietrino: Milano, notizie dal 1495 circa al 1549*, in *I leonardeschi, l'eredità di*

- Leonardo in Lombardia*, a cura di G. Bora, Skira, Milano 1998, pp. 275-300.
- MARANI 2007 = PIETRO MARANI, *Leonardo dagli studi di proporzioni al trattato della pittura*, Electa, Milano 2007.
- MARANI 2015 = PIETRO MARANI, *Leonardo da Vinci: 1452 - 1519; il disegno del mondo [Milano, Palazzo Reale, 16 aprile - 19 luglio 2015]*, Skira, Milano 2015.
- MARAZZA 1954 = ACHILLE MARAZZA, *Leonardo: saggi e ricerche*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1954.
- MONACA 2020 = ELIANA MONACA, *Il Microcosmo della Pittura di Francesco Scannelli (1657) e la Forma Serpentinata*, in *L'italiano lungo le vie della scienza e dell'arte*, a cura di A. Giannotti, L. Ricci e D. Troncarelli, Franco Cesati Editore, Firenze 2020, pp. 95-103.
- MONACA CDS = ELIANA MONACA, *Le stampe nel Microcosmo della Pittura di Francesco Scannelli (1657)*, in corso di stampa
- MONTANARI 2013 = TOMASO MONTANARI, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Carocci, Roma 2013.
- OCCHIPINTI 2015 = CARMELO OCCHIPINTI, *Introduzione a Il Microcosmo della pittura di Francesco Scannelli (1657)*, a cura di E. Monaca, Collana *Fonti e Testi* di «Horti Hesperidum», 5, UniversItalia, Roma 2015, pp. 7-72.
- OCCHIPINTI 2016A = CARMELO OCCHIPINTI, *Introduzione alla Raccolta dei pittori, scultori et architetti modenesi più celebri di Lodovico Vedriani (1662)*, a cura di E. Monaca, Collana *Fonti e Testi* di «Horti Hesperidum», 21, UniversItalia, Roma 2016, pp. 6-37.
- OCCHIPINTI 2016B = CARMELO OCCHIPINTI, *Raffaello, Correggio, Caravaggio. Bilancio di una mostra sperimentale*, in «Horti Hesperidum», 6, 2016, 2, pp. 445-458.
- OCCHIPINTI 2017 = CARMELO OCCHIPINTI, *Introduzione allo Studio di pittura, scultura e architettura nelle chiese di Roma (1674) dell'abate Filippo Titi*, a cura di D. Delle Fave, Collana *Fonti e Testi* di «Horti Hesperidum», 31, UniversItalia, Roma 2017, pp. 5-61.
- OCCHIPINTI 2018 = CARMELO OCCHIPINTI, *Introduzione alle Vite de' pittori, scultori e architetti di Giovan Battista Passeri (1772)*, a cura di M. Carnevali ed E. Pica, Collana *Fonti e Testi* di «Horti Hesperidum», 18, UniversItalia, Roma 2018, pp. 5-107.
- OCCHIPINTI 2019A = CARMELO OCCHIPINTI, *Introduzione alle Finezze dei pennelli italiani di Luigi Scaramuccia (1674)*, a cura di M. G. Cervelli, Collana *Fonti e Testi* di «Horti Hesperidum», 32, UniversItalia, Roma 2019, pp. 5-42.
- OCCHIPINTI 2019B = CARMELO OCCHIPINTI, *Introduzione al Trattato della pittura di Leonardo da Vinci, nella redazione della princeps (Parigi, 1651)*, a cura di M. Carnevali, Collana *Fonti e Testi* di «Horti Hesperidum», 34, UniversItalia, Roma 2019, pp. 7-45.

- O'MALLEY 1969 = CHARLES DONALD O'MALLEY, *Leonardo's legacy: an international symposium*, University of California Press, Berkeley 1969.
- OST 1975 = HANS OST, *Leonardo-Studien*, De Gruyter, Berlin 1975.
- OTTINO DELLA CHIESA 1956 = ANGELA OTTINO DELLA CHIESA, *Bernardino Luini*, Ist. Geografico de Agostini, Novara 1956.
- PETRUCCI 2000 = FRANCESCO PETRUCCI, *I "Sensi" di Pier Francesco Mola per il cardinale Flavio Chigi*, in «Antologia delle belle arti», 59/62, 2000, pp. 167-172.
- PETRUCCI 2004 = FRANCESCO PETRUCCI, *Mola e il suo tempo*, in «I beni culturali», 12, 2004, 6, pp. 29-33.
- PETRUCCI 2005 = FRANCESCO PETRUCCI, *Mola e il suo tempo: pittura di figura a Roma della collezione Koelliker*, Skira, Milano 2005.
- PETRUCCI 2008 = FRANCESCO PETRUCCI, *Pittura di ritratto a Roma II: biografie, schede, apparati*, Andreina & Valneo Budai, Roma 2008.
- PETRUCCI 2012 = FRANCESCO PETRUCCI, *Dipinti del Barocco Romano da Palazzo Chigi in Aricci: [Cavallino di Lecce, Palazzo Ducale dei Castro-mediano, 22 settembre – 13 dicembre 2012; mostra dedicata alla memoria di Maurizio Fagiolo dell'Arco (1939-2002) nel decennale della sua scomparsa]*, Gangemi, Roma 2012.
- PIZZONI 2015 = MARIA ROSA PIZZONI, *Trascrizione e commento delle postille di Padre Resta alle Vite del 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 e S. Prosperi Valenti Rodinò; trascrizione e commento di M. R. Pizzoni, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2015, pp. 53-221.
- POGGI 1912 = GIOVANNI POGGI, *Cambi di quadri fra Firenze e Modena nel secolo XVII. Il "Riposo in Egitto" del Correggio e una "Santa Caterina" attribuita a Raffaello e Leonardo*, in «Rivista d'arte», VIII, 1912, pp. 45-51.
- POMILIO 1967 = MARIO POMILIO, *L'opera completa di Leonardo pittore*, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano 1967.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2014A = SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Su Pier Francesco Mola e le cosiddette "caricature"*, in *I pittori del dissenso: Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, a cura di S. Albl, A. V Sganzerla, G. M. Weston, Artemide, Roma 2014, pp. 111-129.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2014B = SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Ghezzi e gli altri: caricature di Salvator Rosa, Burrini, Mitelli, Maratti e Mola e i volumi di Pier Leone Ghezzi alla Biblioteca Apostolica Vaticana*, in «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae», 20, 2014, pp. 657-677.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015 = SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, *La caricatura a Roma nel Settecento e Carlo Marchionni*, in *Carlo Marchionni caricaturista: tra Roma, Montefalco, Civitavecchia e An-*

- cona*, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Campisano, Roma 2015, pp. 31-180.
- RICHTER 1910 = JEAN PAUL RICHTER, *The Mond Collection*, II, Murray, London 1910.
- SAFARIK 1991 = EDUARD SAFARIK, *Breve guida della Galleria Doria Pamphilj in Roma*, Palombi, Roma 1991.
- SCANNELLI 1657 = FRANCESCO SCANNELLI, *Microcosmo della pittura*, per il Neri, Cesena 1657.
- SCANNELLI [1657] 2015 = FRANCESCO SCANNELLI, *Il Microcosmo della pittura di Francesco Scannelli (1657)*, a cura di E. Monaca e con una introduzione di C. Occhipinti, Collana *Fonti e Testi* di «Horti Hesperidum», 5, UniversItalia, Roma 2015.
- SCARAMUCCIA 1674 = LUIGI SCARAMUCCIA, *Le finezze dei pennelli italiani*, Magri, Pavia 1674.
- SCARAMUCCIA [1674] 2019 = LUIGI SCARAMUCCIA, *Finezze dei pennelli italiani di Luigi Scaramuccia (1674)*, a cura di M. G. Cervelli, con una introduzione di C. Occhipinti, Collana *Fonti e Testi* di «Horti Hesperidum», 32, UniversItalia, Roma 2019.
- SCRITTORI DI BELLE ARTI 1831 = *Scrittori di Belle Arti: Carlo Ruberto Dati, Luigi Lanzi e Francesco Algarotti*, Biblioteca Enciclopedica Italiana, vol. XIV, per Nicolò Bettoni, Milano 1831
- SESTIERI 1942 = ETTORE SESTIERI, *Catalogo della Galleria affidecommissaria Doria-Pamphilj*, Arti Grafiche Panetto & Petrelli, Roma 1942.
- SOLINAS 2000 = FRANCESCO SOLINAS, *I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo, 1588 – 1657*, De Luca, Roma 2000.
- SOMOFF 1909 = ANDREI SOMOFF, *Catalogue de la galerie des tableaux, première partie: les écoles d'Italie et d'Espagne*, Böhnke, St. Pétersbourg 1909.
- SPEZZAFERRO 1995 = LUIGI SPEZZAFERRO, *Il Caravaggio, i collezionisti romani, le nature morte*, in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, a cura di A. Cottino, Electa, Napoli 1995, pp. 49-58.
- SPEZZAFERRO 1996 = LUIGI SPEZZAFERRO, *Le collezioni di "alcuni gentiluomini particolari" e il mercato: appunti su Lelio Guidiccioni e Francesco Angeloni*, in *Poussin et Rome: actes du colloque à l'Académie de France à Rome et l'À la Bibliotheca Hertziana 16-18 novembre 1994*, a cura di O. Bonfait, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1996, pp. 241-256.
- SPEZZAFERRO 2005 = LUIGI SPEZZAFERRO, *Dalla collezione provata alla raccolta pubblica. Silvio Valenti Gonzaga e la Galleria dei quadri in Campidoglio*, in *Ritratto di una collezione: Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di R. Morselli e R. Vodret, Skira, Milano 2005, pp. 91-98.

- STEINITZ 1958 = KATE TRAUMANN STEINITZ, *Leonardo da Vinci's Trattato della pittura: treatise on painting; a bibliography of the printed editions 1651-1956; based on the complete collection in the Elmer Belt Library of Vinciana; preceded by a study of its sources and illustrations*, Munksgaard, Copenhagen 1958.
- VASARI [1550-1568] 1966-1987 = GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Sansoni, Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1966-1987.
- VEDRIANI [1662] 2016 = LODOVICO VEDRIANI, *Raccolta dei pittori, scultori et architetti modenesi più celebri di Lodovico Vedriani (1662)*, a cura di E. Monaca; con saggi introduttivi di E. Monaca e di C. Occhipinti, *Collana Fonti e Testi di «Horti Hesperidum»*, 21, UniversItalia, Roma 2016.
- VENTURI 1882 = ADOLFO VENTURI, *La Regia Galleria Estense in Modena*, Toschi, Modena 1882.
- VENTURI 1898 = ADOLFO VENTURI, *Esposizione al "Burlington Fine Arts Club" di Londra*, in «L'Arte», 1, 1898, pp. 315-318.
- VERGA 1931 = E. Verga, *Bibliografia Vinciana*, I, Zanichelli, Bologna 1931.
- VERSIERO 2005 = MARCO VERSIERO, *Leonardo & Ischia. Una dama misteriosa e un ritratto perduto*, in «Ricerche storiche e letterarie», 1, 2005, pp. 7-10.
- VIAATTE 2003 = FRANÇOISE VIAATTE, *Léonard de Vinci: dessins et manuscrits; Paris, Musée du Louvre 5 mai-14 juillet 2003*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 2003.
- VOLPI 2005 = CATERINA VOLPI, *Salvator Rosa e il cardinale Francesco Maria Brancaccio tra Napoli, Roma e Firenze*, in «Storia dell'Arte», 12, pp. 119-148.
- VOLPI 2014 = CATERINA VOLPI, *Salvator Rosa: (1615-1673) pittore famoso*, Bozzi, Roma 2014.
- WILLIAMSON 1899 = GEORGE CHARLES WILLIAMSON, *Bernardino Luini*, Bell, London 1899.
- WINKLER 1989 = JOHANNES WINKLER, *La vendita di Dresda*, Panini, Modena 1989.

Sitografia

- LANZI [1792] 2006, *Storia pittorica*:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi_storia_pitt_1792.pdf
- LANZI [1795-1796] 2008, *Storia pittorica*:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi_storia_pitt1795.pdf

ELIANA MONACA

LANZI [1809] 2006, *Storia pittorica*:

http://www.memofonte.it/home/files/pdf/LANZI_STORIA_PITTORICA_1809.pdf

VASARI 1550-1568, *Le vite*: <http://vasari.sns.it>

Didascalie

- Fig. 1. BERNARDINO LUINI, *Santa Caterina leggente tra due angeli*, 1527-1531, Ermitage, San Pietroburgo, Da BRÜNINGK, SOMOFF 1891.
- Fig. 2. BERNARDINO LUINI, *Storie di Santa Caterina*, 1530, Cappella Besozzi, Chiesa di san Maurizio al Monastero Maggiore, Milano. Archivio privato di Davide Simonetti.
- Fig. 3. ANONIMO LEONARDESCO FIAMMINGO, *Ritratto di Isabella de Requesens*, 1515 circa, Galleria Doria-Pamphilj, Roma. Da DE MARCHI 2016.
- Fig. 4. GIAMPIETRINO, *Madonna che allatta il Bambino*, ante 1513, inv. 456, Galleria Borghese, Roma. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo- Galleria Borghese, Roma. Si fa divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.
- Fig. 5. DOMENICO PULIGO, *La Vergine col Bambino e due angeli*, 1512-1515 circa, inv. 468, Galleria Borghese, Roma. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo- Galleria Borghese, Roma. Si fa divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.
- Fig. 6. RAFFAELLO (copia da), *Madonna di Casa d'Alba*, 1511, inv. 424, Galleria Borghese, Roma. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo- Galleria Borghese, Roma. Si fa divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.
- Fig. 7. FRANCESCO DI CRISTOFORO, DETTO FRANCIABIGIO, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1518, inv. 458, Galleria Borghese, Roma. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo- Galleria Borghese, Roma. Si fa divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.



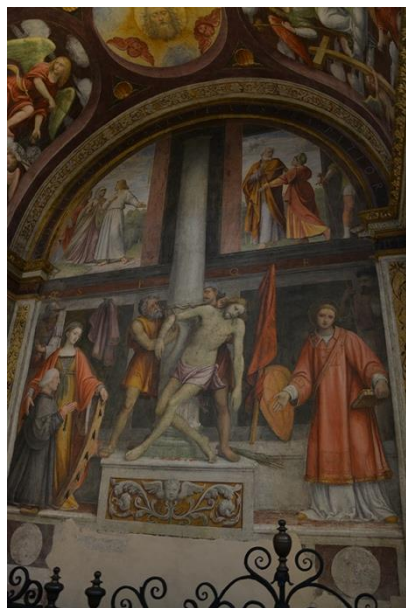
1



2a



2b



2c









6

